

SANDRA SALVIATO TERRA

**NO ENCALÇO DOS PERCURSOS : ESTUDOS
ACERCA DA VIAGEM E DO ESPAÇO EM TEXTOS
DA LITERATURA PORTUGUESA**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Doutora em Letras (área de concentração: teorias e crítica da narrativa)

Orientadora: Prof^{fa} Dr^a Márcia Valéria Zamboni Gobbi

**Araraquara
2007**

Terra, Sandra Salviato

No encalço dos percursos: estudos acerca da viagem e do espaço em textos de literatura portuguesa / Sandra Salviato Terra – 2007

230 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Márcia Valéria Zamboni Gobbi

1. Literatura Portuguesa. 2. Análise do discurso.
3. Mito. 4. Imaginário. I. Título.

SANDRA SALVIATO TERRA

**NO ENCALÇO DOS PERCURSOS : ESTUDOS
ACERCA DA VIAGEM E DO ESPAÇO EM TEXTOS
DA LITERATURA PORTUGUESA**

Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista, para obtenção do título de Doutora em Letras (área de concentração: teorias e crítica da narrativa)

DATA DA APROVAÇÃO: 28 de março de 2007

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

1. Profª Drª Márcia Valéria Zamboni Gobbi
2. Profª Drª Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan
3. Profª Drª Sônia Helena de O. R. Piteri
4. Profª Drª Marisa Correa Silva
5. Prof. Dr. Helder Garmes

**Ao meu amado Rodrigo, companheiro de todas as
horas e parceiro de todas as conquistas.**

Agradeço,

A Deus, que possibilita conquistas e permite que trabalhos sejam feitos com prazer;

Ao Rodrigo, pela paciência e incentivo;

A Márcia, pela orientação, generosidade e pelo exemplo de vida.

A Andréia, pela amizade sempre presente.

À família, pelo apoio incondicional, especialmente a Tina, minha consultora e amiga.

Aos professores das bancas de qualificação e defesa da tese, por suas fundamentais contribuições.

E à FAPESP, que ao apoiar esse trabalho, tornou sua concretização viável.

NO ENCALÇO DOS PERCURSOS: ESTUDOS ACERCA DA VIAGEM E DO ESPAÇO EM TEXTOS DA LITERATURA PORTUGUESA.

RESUMO

O presente trabalho é um estudo comparativo de algumas obras da Literatura Portuguesa. O *corpus* utilizado é dividido em três núcleos textuais, a saber, *A navegação de São Brandão*, *O conto do Amaro* e *A demanda do Santo Graal* (núcleo medieval); *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (núcleo romântico); *A jangada de pedra*, de José Saramago e *Breviário das más inclinações* de José Riço Direitinho (núcleo contemporâneo). A análise baseia-se na presença da viagem, em seu sentido de deslocamento, como um tema mítico comum aos textos. O estudo aborda, em um primeiro momento, questões conceituais e teóricas acerca do Mito, das relações entre Literatura, História, Cultura e Sociedade. Em um segundo momento, são realizadas as análises dos textos literários centrando-se nas particularidades de seus períodos de produção. Em um terceiro momento, realiza-se a leitura comparativa das obras a partir das variações do tema nas imagens dos heróis e na categoria espacial das narrativas.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Portuguesa, mito, estudo comparativo, viagem, espaço narrativo, personagens.

IN PURSUIT OF ROUTES: STUDIES ABOUT FICTIONAL JOURNEY AND THE NARRATIVE SPACE IN PORTUGUESE LITERATURE.

ABSTRACT

This study is a comparative analysis of the Portuguese Literature's narratives. The *corpus* is composed by three textual nucleous, they are: *A navegação de São Brandão, O conto do Amaro e A demanda do Santo Graal* (medieval nucleous); *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett (romantic nucleous); *A jangada de pedra*, de José Saramago e *Breviário das más inclinações* de José Riço Direitinho (contemporary nucleous). The study is based on the presence of journey like a mythical theme – this theme (journey) is present in all narratives of the *corpus*. In a first moment, the conceptual and theoric questions about the Myth, Literature, History, Culture and Society are studied. In a second moment, the textual analyses are made from the reading of theirs peculiarities. In a third moment, the study proposes a comparative analysis of the *corpus*. This work based on the study of journey (as a mythical theme) and how this theme influences on composition of the narrative space and the main text's characters.

KEY WORDS: Portuguese Literature, myth, comparative study, narrative space, journey, characters.

SUMÁRIO

I. UMA PALAVRA ANTES.....	8
II. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	12
2.1 Mito e Imaginário: perspectivas de leitura.....	21
III. O NÚCLEO MEDIEVAL.....	37
3.1 O pensamento medieval e o suporte cristão.....	38
3.2 Heróis e percursos nas narrativas.....	53
3.2.1 <i>A Navegação de São Brandão</i> : um santo peregrino.....	66
3.2.2 <i>O Conto do Amaro</i> : um homem santificado.....	78
3.2.3 <i>A Demanda do Santo Graal</i> : um predestinado peregrino.....	85
3.3 A busca e o encontro: reflexões sobre a jornada.....	102
IV. O NÚCLEO ROMÂNTICO.....	112
4.1 Romantismo: percepções sobre o tema	113
4.2 Viagens em <i>Viagens</i> : o percurso como um fim.....	123
4.3 Aspectos do tema: memória e identidade.....	131
4.4 A história da menina dos rouxinóis: um mistifório garrettiano.....	145
4.5 A busca e o desencontro: caminhos difíceis... ..	148
V. O NÚCLEO CONTEMPORÂNEO.....	153
5.1 Caminhos contemporâneos: dessacralização e remitologização.....	153
5.2 Aspectos narrativos: perambulações da <i>Jangada</i>	159
5.3 <i>Breviário</i> : os descaminhos de Risso.....	180
5.4 A viagem de Risso: incursões para o lado de lá...ou de cá.....	195
5.5 Buscas, encontros e desencontros: vagueando nesses caminhos.....	204
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	223
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	225

I. UMA PALAVRA ANTES

Levanta-te e parte, se este mundo te é pequeno para
seres feliz, há muitos mais!

José Riço Direitinho, *A casa do fim*

A pesquisa desenvolvida tem como proposta realizar um estudo comparativo de algumas obras da literatura portuguesa que se fundem por meio de sua temática: a viagem, tomada aqui como evento de deslocamento em um dado espaço e, em consequência desse tema, o desenvolvimento do trabalho remete-se às variações pertinentes à figura do herói e à relevância da categoria espacial na narrativa. Foram escolhidos como *corpus* as narrativas *A navegação de São Brandão*, *A demanda do Santo Graal* e *O conto do Amaro*, de autoria indeterminada, *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, *A Jangada de Pedra*, de José Saramago e *Breviário das más inclinações*, de José Riço Direitinho. As narrativas foram escolhidas por apresentarem elementos comuns em relação à função do percurso como imagem significativa no texto e por propiciarem uma visão tipológica dos heróis e das relações destes com o tema da pesquisa.

O texto apresentado aqui é fruto de uma investigação que, pelos vícios metodológicos, deve ser objetiva ou, no mínimo, centrada. No entanto, não posso deixar de mencionar que a pesquisa possui um caráter subjetivo que vem de um gosto pessoal pelas narrativas que escolhi como *corpus*. Evidentemente, esse gosto pessoal não diminui o critério com que as leituras foram realizadas, mas possibilitou, para mim, um deleite maior. O que une os textos escolhidos, em primeiro lugar, é o fato de serem, todos, narrativas de uma literatura específica, a portuguesa, que para mim, depois da brasileira, é a mais instigante por configurar

uma cultura que impulsionou minha cultura e língua, essência de uma história que compõe, em parte, a minha própria história. São todos textos de que gosto e falam sobre o buscar, sobre a identidade, o folclore, os mitos e tematizam a visão de quem olha ao redor para olhar para dentro depois.

Essa opção de estudar o olhar ao redor levou-me a pensar nos textos como expressão de uma viagem: não uma literatura de viagens como gênero, mas uma literatura cujo tema do percurso, do deslocamento fosse particularmente necessário para o significado do olhar ao redor, do reconhecer um espaço como dotado de expressões de si mesmo. Sendo o próprio romance uma viagem imaginária, procurei observar, na relação entre os textos, o que a configuração do espaço nas obras teria a dizer sobre os problemas do ser em si e sobre o seu tempo. A presente leitura é um olhar sincrônico sobre os textos, uma tentativa de resgatar elementos que, aparentemente separados pelo tempo, podem ser atualizados na reflexão do leitor que tem a História como aliada. Para realizar o intento, dividi meu corpus em três núcleos distintos: um medieval, um romântico e um contemporâneo.

Os textos medievais (*A demanda do Santo Graal*, *A navegação de São Brandão* e o *Conto do Amaro*) foram minhas primeiras escolhas e, em minha opinião, são textos de fundação; não são narrativas autóctones em relação à origem das lendas, mas ganharam sua cidadania juntamente com a formação institucional da nação lusitana. Esses textos revelam um conjunto de imagens e motivos que agregam elementos que funcionam como coesão para os alicerces míticos de uma sociedade que ainda nem se via como tal. Alguns desses elementos míticos, ainda hoje, designam imagens de sacralidade e nostalgia e transmutaram-se em outros ideais na modernidade.

Depois da passagem pela fundação, ocupei-me com o Romantismo, por esse constituir-se um momento ímpar da história e da Literatura, um momento de virada, de modificações substanciais, de debates sobre o conceito de nação e identidade e sobre a

comunicação de uma cultura própria com as outras - é a alteridade proporcionando a visão de fora e para fora e iluminando a visão de dentro. Esta época, na visão de autores como Octávio Paz, entre outros, se estabelece como período fundador da Modernidade que vemos se dissolver apenas agora, em nosso tempo. *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, problematiza esses temas de um momento especificamente importante em Portugal: a passagem de um ideal peregrino, que persistiu no classicismo das imagens dos heróis camonianos, para um viajante solitário e itinerante; a caracterização do indivíduo como objetivo e objeto de reflexão. Esses dois heróis, o peregrino idealizado e o itinerante solitário e reflexivo, são os tipos que iluminam a leitura realizada dos textos contemporâneos, que só posso ler através da bagagem que carrego dos textos que os precedem no tempo. Com *A jangada de pedra*, de Saramago, observo a viagem como discussão política e social do ser no tempo, e em *Breviário das más inclinações*, de Direitinho, focalizo a viagem em seu efeito circular, um olhar sobre o folclore e os mitos que permanecem como forças coesivas de identidade.

Como em um embate de forças centrípetas e centrífugas, que me jogam ora para dentro, ora para fora dos textos, sinto que as narrativas levam-me a construir um trajeto da memória social, que na literatura mostra-se pelo percurso de seus heróis e as ações destes em seu tempo. Sinto-me livre para transitar por eles em minha própria peregrinação, levantando-me para ir ao encontro de outros mundos, mais amplos e mais mágicos, ciente, no entanto, de que não encontrarei respostas objetivas - na literatura isso não se processa -, mas no intuito de pausar-me para a reflexão e trazer uma contribuição a quem mais se aventurar por esses caminhos.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro, que ora se apresenta, é uma breve introdução ao tema do trabalho e é seguido pelo segundo capítulo no qual elenco algumas considerações iniciais que especificam o projeto e sua metodologia, bem como, de

uma forma geral, explico os conceitos teóricos que serão retomados nas análises dos textos literários. No terceiro capítulo realizo uma leitura dos textos do núcleo medieval, propondo as relações entre os três textos que constituem o núcleo, evidenciando a presença de imagens alegóricas que particularizam o espaço do herói peregrino. No quarto capítulo apresento a análise do núcleo romântico, composta por *Viagens na minha Terra*, acentuando a moldagem de um herói que problematiza a questão do espaço por meio de metáforas e cujo percurso estabelece um herói solitário e itinerante. No quinto capítulo proponho a análise dos textos do núcleo contemporâneo, do qual fazem parte *A Jangada de Pedra* e *Breviário das más inclinações*. Nessa parte dos estudos, focalizo a construção da imagem do percurso como forma de questionamento histórico e individual, a presença de um herói vagueante, bem como observo a presença de imagens alegóricas e da metáfora e metonímia na construção textual. Por fim, na conclusão, realizo um balanço das relações, continuidades e rupturas encontradas nas análises realizadas nos capítulos precedentes.

II. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não é a pluralidade das vicissitudes de um povo através dos séculos que dá um sentido à sua marcha e fornece um conteúdo à imagem que ele tem de si mesmo. A História chega tarde para dar sentido ao seu itinerário. Só o pode recapitular. Antes da plena consciência de um destino particular – aquela que a memória, como crônica ou História propriamente dita, revisita -, um povo já é futuro e vive do futuro que imaginava para existir.

Eduardo Lourenço, *Portugal como destino*.

O presente trabalho, como já dito anteriormente, consiste um estudo comparativo de algumas obras da literatura portuguesa que toma a viagem, no amplo aspecto do deslocamento em um dado espaço, para propor uma leitura do tema e das variações e continuidades pertinentes à figura do herói e do espaço na narrativa. Dessa forma, busca-se, aqui, compreender o sentido ou sentidos propostos por esse veio temático, que, independentemente da distensão cronológica que separa as obras que perfazem o *corpus* dessa pesquisa, mantém entre elas uma correspondência nos limites da significação que aponta para a apreensão de um conhecimento, decifrável ou adquirido durante o percurso. Esse conhecimento amplia-se do conhecimento pessoal para o conhecimento geral, que culmina numa busca pela identidade social.

O *corpus* dessa pesquisa é composto por seis textos, também já indicados, divididos em núcleos definidos por seus vieses ideológicos e período de produção. O primeiro núcleo é composto por três textos: o *Conto do Amaro*, *A navegação de São Brandão* e *A demanda do Santo Graal*. Os três textos em questão possuem como estrutura básica discursiva a figura de um herói viajante. Nos dois primeiros, *O Conto do Amaro* e *A Navegação de São Brandão*, os viajantes, Amaro e Brandão, respectivamente, realizam percursos que se dimensionam sobre a

terra e sobre o mar, em busca da contemplação do paraíso celeste. A descrição espacial, de caráter alegórico, associa-se ao processo de apreensão de significados recolhidos pelo trajeto dos itinerantes, cuja busca maior é o conhecimento espiritual. Por sua vez, *A demanda do Santo Graal* apresenta diversos viajantes, cujo trajeto, semelhante à peregrinação, tem seu maior expoente na figura de Galaaz, jovem casto e temente a Deus. Sua viagem, limitada ao espaço de florestas e castelos, agremia significados vindos das aventuras, das profecias e da esfera espacial alegorizada. Nas três referidas obras, pode-se constatar a existência de heróis cristãos, empenhados em viagens por espaços simbólicos e alegorizados, em busca de um conhecimento particular, relacionado à essência espiritual e às experiências metafísicas.

O segundo núcleo textual é formado pela obra *Viagens na Minha Terra*, de Almeida Garrett, obra romântica do século XIX. Assim como as obras do núcleo anterior, o herói da narrativa propõe-se a uma viagem da qual extrai, primeiramente, pela via da observação geográfica (que inclui aspectos topográficos e também culturais), o cerne de suas reflexões, mostradas, inclusive, pela própria arte de contar histórias. Esse herói, A., que também é o narrador do texto, possui uma imagem duplicada na personagem de Carlos, protagonista da história da menina dos rouxinóis. Assim, tem-se aqui, também, o protagonista viajante e o espaço como meio de criarem-se referências para a busca de um conhecimento que se instaura, inicialmente, num plano coletivo, afunilando-se até constituir-se como um apelo ao auto-conhecimento.

O terceiro núcleo compõe-se por duas obras, *A Jangada de Pedra*, de José Saramago e *Breviário das Más Inclinações*, de José Riço Direitinho, ambas contemporâneas. A primeira obra apresenta um grupo de protagonistas que se vêem, de forma súbita e maravilhosa, realizando uma viagem inesperada em seu próprio território, o ibérico, que se desprega da Europa e ruma para os trópicos. Aqui, o espaço não se modifica pela ação do deslocamento pessoal, mas pelo deslocamento coletivo, que altera os padrões geográficos, culturais, sociais

e econômicos de uma nação. Em *Breviário*, a viagem, ao contrário da instância macroestrutural de *A Jangada de Pedra*, ocorre em um pequeno vilarejo interiorano de Portugal. Nesse romance, o protagonista, Risso, nascido sob o signo místico, perambula por sua própria vila, em um movimento cíclico e especular à reinvenção de sua vida pelos romeiros. A busca do protagonista forja-se em apreender um sentido que nem mesmo ele consegue discernir. Revela-se, por meio das configurações de espaço e episódios, o reflexo de um Portugal imerso em anacronismos de ordem mística e cultural.

Dessa forma, ter-se-ia, num primeiro momento, que corresponde às narrativas dos séculos XII ao XV, em um Portugal ainda medieval, a passagem pela terra e o reconhecimento dos sinais espaciais como forma de o herói encontrar a resposta sobre a sua indagação acerca das questões metafísicas, de constituição marcadamente religiosa; num segundo momento, no século XIX, a passagem pela terra, já nação consolidada, é uma forma de o herói encontrar respaldo aos anseios sócio-culturais e políticos do meio, uma forma de efetivar-se a consciência nacional e do indivíduo, inserido na sociedade; num terceiro momento, já contemporâneo, a passagem pela terra e da terra é uma reflexão sobre o ato de reconhecimento pessoal de um povo - indivíduos inseridos em uma sociedade – e dos rumos de uma nação, por meio do pensar consciente dos costumes, das tradições, na evocação da memória social.

Todas as viagens, embora sustentadas por diferentes motivações, visam à busca de um conhecimento coletivo e de um auto-conhecimento, que só se dão quando ambos incidem conjuntamente na imagem do percurso, da viagem. Dessa visão geral e comparativa dos textos é possível obter um quadro demonstrativo das variações e permanências do respaldo cultural e literário que dialoga com um dos mais fecundos questionamentos da sociedade portuguesa: a busca por uma identidade, a grande viagem portuguesa, procurada desde a formação

institucional da nação e que continua transformando-se sob diferentes roupagens até os dias atuais.

Os objetivos específicos da pesquisa são: realizar uma análise particular das obras que compõem o corpus do trabalho, considerando o trato com os elementos gerais da narrativa e o direcionamento mais profundo do estudo das especificidades dos protagonistas e do espaço físico e simbólico; compreender como se efetiva, em cada texto, a proposição da viagem em suas duas vertentes: reconhecimento da sociedade, tipificada nos elementos nacionais, e auto-conhecimento do herói, como indivíduo inscrito em uma sociedade; evidenciar como se processa a proposição do espaço como meio elucidativo e gradual de adquirir-se o conhecimento almejado pelos protagonistas; realizar um estudo comparativo do corpus selecionado, buscando-se evidenciar os aspectos correlacionados e as diferenças constatadas, tendo por base as gradativas mudanças de sentido ocorridas através do tempo nas mesmas proposições temáticas.

A metodologia e o embasamento teórico procurados estruturou-se em etapas. A primeira delas é o estudo das categorias narrativas elementares que constituem a base dessa pesquisa. Nesse sentido, o estudo do espaço torna-se elemento fundamental e pressuposto para a análise das obras. Observando as características espaciais, afirmam Reis e Lopes (1988, pp.206-207): “Mas se há relato em que o espaço aparece indelevelmente atingido por um olhar revelador, esse relato é a narrativa de viagens”. Partindo do pressuposto de que nas narrativas de viagens (e aqui se toma o termo de uma forma genérica, significando uma narrativa que tem por tema um deslocamento em um espaço qualquer, um percurso) busca-se identificar o espaço como elemento fundamental da narrativa, serão, então, definidas as articulações espaciais que se estabelecem com outras categorias da narrativa (tempo e narrador, entre outros), bem como as incidências semânticas que as caracterizam.

Estabelecidas essas articulações, buscar-se-á compreender, na especificidade de cada obra do *corpus* a ser analisado, os elementos de representação do espaço na narrativa. Nesse limite serão buscadas as manifestações de espaços conotados, sob a forma de espaços alegorizados ou metonimizadores, bem como a elucidação das implicações ideológico-sociais que figuram essas relações. De acordo com Genette (1972, p.106), “o espaço transformado em linguagem fala-se e escreve-se.” - daí o valor atribuído a essa categoria narrativa. Dessa forma, pode-se já pressupor que, nos textos que constituem o grupo relacionado ao período medieval, o espaço será observado, fundamentalmente, como alegoria. De acordo com Kothe (1986, p.45), a compreensão da alegoria pressupõe um “entender a resposta que ela arma entre as classes sociais e ideologias”. Nesse sentido, o estudo privilegiará as relações que se dão na caracterização do espaço alegorizado e na função/significação da viagem dos heróis das narrativas, de modo que a fusão de ambas explicita, em conjunto com as demais categorias textuais, a busca do auto-conhecimento. Evidentemente não serão desprezados os elementos simbólicos próprios do imaginário medieval, bastante recorrentes e, portanto, significativos na apreensão de sentido.

Nos grupos seguintes de texto, o espaço será analisado considerando seu valor metafórico, conotado, que diverge do espaço alegorizado por não pressupor o aspecto convencional que a alegoria institui. Aqui, considera-se a linguagem das relações espaciais como um meio de percepção do real, utilizada como indicativo de valores sociais, presentes nas construções simbólicas da sociedade. Em *Viagens na minha terra*, o espaço é tomado como um elemento representativo da própria nação portuguesa e da própria condição humana em relação ao Progresso. A situação social e política é também retratada nas relações que se travam no percurso do protagonista A., na observação da terra e na metáfora da menina dos rouxinóis. Dessa forma, o espaço dispõe-se como um significante, a contraparte material, associado ao significado do discurso.

Em *A Jangada de Pedra e Breviário das Más Inclinações*, o espaço configura-se, predominantemente como metáfora e alegoria, no primeiro, e como metonímia, no segundo. Em ambas as situações, a representação espacial articula-se com a necessidade discursiva de abordar questões relativas à situação da nação portuguesa frente ao mundo e frente aos seus próprios constituintes. O espaço, então, deve ser compreendido, também, em termos de ambientação. Além das inscrições comuns que se projetam no espaço significativo, o espaço também proporciona elementos de caracterização de outros planos narrativos; o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). Nesse momento do estudo, serão privilegiadas as relações existentes entre a categoria espacial e outros importantes direcionamentos da narrativa, tais como a reconstituição da memória, o resgate histórico, bem como outros princípios recorrentes na configuração da literatura contemporânea.

Uma vez situadas as configurações espaciais nos textos e suas relações com a proposição da viagem, do percurso dos protagonistas pela terra, bem como a busca do reconhecimento e de que forma este se processa, serão empreendidos os esforços para uma análise comparativa dos resultados obtidos. O estudo comparativo levará em consideração as diferenças existentes nas obras no que diz respeito ao foco dessa pesquisa, procurando levantar relevantes aspectos que norteiem o sentido da obra. Considera-se sentido na acepção de Compagnon (1999, p.86), que o denomina como “o objeto da interpretação do texto”, ou seja, constitui-se pelos elementos que se mantêm estáveis em um texto e que se associam aos elementos da experiência de leitura individual para traduzir-se, posteriormente, em significação. É fato que os elementos que norteiam uma experiência individual de leitura estabelecem-se, também, nas experiências sociais vividas por comunidades inscritas em seu tempo histórico. Daí, então, a necessidade de realizar-se uma leitura comparativa das obras, restabelecendo, também, as relações sócio-culturais de seu período de inscrição.

Para o estudo efetivo de um texto literário é necessário conhecer suas especificidades - dentre elas, talvez a mais importante para esse trabalho seja conhecer ou reconhecer os elementos que povoam o imaginário dos textos que compõem o *corpus* a ser estudado. Para que se estabeleça uma leitura sobre o conceito de imaginário, é necessário valer-se de uma visão múltipla de disciplinas que o definem como uma tensão de coesão, ou seja, uma “força”, um elo que promove a junção de elementos vindos de fontes psicológicas e biográficas, portanto individuais, somadas às forças sociais. O imaginário é um espaço povoado de mitos, mitos estes representados em figuratividades diversas por múltiplas culturas e sociedades. No ocidente, o mito em sua essência está associado ao contexto grego que, com sua mitologia própria, impregnou e fascinou todo o posterior imaginário ocidental, por meio de diversos retornos aos seus mitos originais.

Evidentemente, outros povos europeus também produziram e disseminaram sua mitologia, mas foi a Grécia que despontou seus mitos para o ocidente como um dos grandes pólos de teorizações sobre a capacidade imagética e imaginativa do homem. Platão e Aristóteles já discorriam sobre suas concepções do imaginário nos séculos que antecederam a era cristã, sendo que, para Platão, os conceitos são inatos ao espírito humano e a matéria em si é pura decadência da imagem ideal. Para Aristóteles, a verdade só pode ser obtida pela argumentação lógica racional, um produto da sensação e da inteligência humana. Aristóteles postulou, em primeira instância, a necessidade da sistematização do conhecimento, de estruturação da lógica (*organon*), a divisão das ciências e o entendimento da causalidade. Dessa forma, o que se vê nas acepções dos dois pensadores é um embate sobre a tradição idealista e a racional ou realista como método para a busca do conhecimento. Assim, os dois filósofos já punham em questão duas vertentes do pensamento mítico importantes para os debates atuais: o mito revelado por uma intuição da alma e o mito como invenção, no

tradicional embate entre *mythos* oposto ao *logos*, que marcou gerações e gerações de pensadores, filósofos e cientistas.

Para Aristóteles, o mito é considerado a alma da tragédia, a imitação de ações - enfim, o enredo. Ele é uma construção realizada sobre as bases de histórias vindas de uma tradição. Essas histórias, na tragédia, tornam-se mitos. Para o pensador, a imaginação não é ciência. A ciência é atrelada à verdade, enquanto a imaginação pode ser enganosa. O pensamento conceitual, portanto, é valorizado em detrimento da imagem e do pensamento simbólico.

Posteriormente, na Idade Média, fez-se novo uso das idéias platônicas, moldadas em seu tempo pela doutrina cristã, que, em sua concepção de céu, abria possibilidades de conceber a matéria humana corruptível como espelho da matéria celeste perfeita. Agostinho foi o mentor dessa corrente de pensamento presente entre os séculos V e IX, que foi denominada *Patrística*. Nessa forma de pensar o mundo, a imagem é um ponto fundamental, pois é através dela que se obtém aspectos da verdade. No entanto, o pensamento medieval é formulado sobre as bases da *Escolástica*, de raízes aristotélicas, que dominou o pensamento da Alta Idade Média entre os séculos IX e XII (tendo entrado posteriormente em decadência por diversos motivos sócio-culturais). A *Escolástica* (de *schollas*, ou o saber ensinado nas escolas palatinas construídas pelos movimentos culturais de Carlos Magno e, posteriormente, o ensino das universidades) difundia a verdade religiosa que ganha respaldo no exercício da atividade racional. Um representante dessa vertente de pensamento que baliza fé e conhecimento é São Tomás de Aquino.

Enquanto o racionalismo obtinha maiores proporções nos debates acadêmicos e religiosos, o imaginário popular propunha uma forma diferente de conceber sua visão de mundo. Na camada popular, as teorizações racionais das universidades e monastérios não conseguiram sufocar o desejo icônico, formulador de imagens e representações. O misticismo religioso popular criou diversas imagens que, por seu impacto visual, falavam diretamente à

alma. A própria forma de conceber-se o cristianismo dava respaldo a esse pensamento icônico, por meio das imagens, da arte e de suas crenças em sacramentos e dogmas. A luta a favor das imagens (luta que se estendia desde o século VIII, cujo opositor maior foi Leão III, que tentou impedir o uso de imagens no catolicismo) reaparece no século XII com os franciscanos, frades de origem popular que não viviam no claustro e que incentivavam o uso de imagens representativas das escrituras sagradas para que a religião tivesse um alcance popular. Como fruto direto dessa iconografia teve-se, posteriormente, o elemento gótico, que marcou a arquitetura como imagem de seu tempo.

O período Renascentista levou ao excesso o culto da imagem, valorizando a forma humana e suas expressões. Como resposta direta a essa filosofia da imagem tem-se o movimento da Reforma, que, no seio da Igreja, opta pelo racionalismo e fixação da escrita sagrada contra abusos das preferências místicas e icônicas. A resistência do imaginário presentifica-se na Contra-Reforma, que atenua os excessos, mas mantém o propósito imagético na leitura religiosa. Filósofos como Bacon, Descartes e Occam abriram rumos à ciência experimental, ao empirismo, em uma forte oposição ao imaginário. A experiência atrela-se à razão. Com o Iluminismo nasce o Positivismo, que alavanca as afirmações racionalistas aplicadas à natureza e ao social. O símbolo adquire seu status maior, tornando-se uma representação de ideais transcendentais e metafísicos.

Na vertente científica, a imagem ganha espaço nos estudos da psique humana com Freud e o imaginário patológico (psicanálise) e com Levi-Strauss e a etnologia no desvendamento das estruturas que condicionam as culturas primitivas. Posteriormente a esses, tem-se os estudos de Ernest Cassirer, cuja temática define o símbolo em sua tendência de transformar-se; Jung, que estabelece as bases do inconsciente coletivo, da idéia dos arquétipos como estruturas das imagens primordiais da fantasia inconsciente coletiva; Bachelard, para quem o imaginário é um dinamismo criador, a potência da palavra humana que emerge do

inconsciente coletivo – ou fenomenologia dinâmica; Corbin, que concebe a imaginação como mediatrix que dirige e condiciona o rumo para tornar possível o acesso a uma nova interpretação; Eliade, para quem o mito possui uma pregnância simbólica e é um doador de sentido e, finalmente, Durand, que constrói uma teoria sobre as estruturas antropológicas do imaginário e formula uma mitodologia. Para um uso amplo dos conceitos sobre o imaginário, optou-se pela explanação dos principais pontos de estudos de alguns autores para que, durante as análises e leituras dos textos literários, se possa valer de alguns desses conceitos como referência.

2.1. Mito e Imaginário: perspectivas de leitura

De acordo com Patlagean (2001, p.291):

O domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam. Isto é, cada cultura, portanto, cada sociedade, e até mesmo cada nível de uma sociedade complexa, tem seu imaginário. Em outras palavras, o limite entre o real e o imaginário revela-se variável, enquanto o território atravessado por esse limite permanece, ao contrário, sempre e por toda a parte idêntico, já que nada mais é senão o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal (...)

Segundo a definição proposta, o imaginário é um domínio da experiência humana e é nele que repousam as imagens e os mitos, fundamentais para a compreensão e leitura de qualquer texto literário. De acordo com Durand, teórico que aborda a perspectiva mítica na antropologia e na literatura, toda narrativa possui parentesco com o *sermo mythicus* (observação já apregoada por Eliade em suas obras). O mito seria o modelo primordial da narrativa e é estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psiquê. Dessa forma, uma obra, um autor ou uma época apóia-se sobre a vigência de um mito que se manifesta implícita ou explicitamente. Para Durand (1996, p.251):

O mito surge, em primeiro lugar, como um discurso que traz, nomeadamente, para o palco das personagens, situações e cenários mais ou menos não naturais. Digo “mais ou menos”, mas é sempre no campo do não natural ou do não profano que se situa o discurso mítico.

Ainda de acordo com Durand (1996, p.247), o que fundamenta o mito é a repetição ou redundância. É isso que separa o mito da narrativa demonstrativa e da narrativa narradora. O mito se rearranja em mitemas, em pacotes sincrônicos (elementos possuidores de ressonâncias e semelhanças semânticas), “o mito repete-se para impregnar, isto é, persuadir”. Na percepção de Durand, é possível caracterizar seis níveis de uma escala narrativa, necessários na análise de uma obra. São elas: a observação do título, uma referência ou não à intenção do autor; a dimensão da obra, pois uma obra pequena é mais indicativa de intenção do produtor; uma obra grande é mais indicativa para a análise da mitocrítica; a observação de que um autor pode revelar seus mitos diretores ao ser estudado o conjunto de sua obra; a possibilidade de que o estudo de uma obra completa de um autor revele épocas históricas; a descoberta de que

a dinâmica do mito acontece na leitura e investigação do espaço e do tempo de um momento ou obra.

Ainda de acordo com os estudos de Durand, a interpretação de uma obra não pode basear-se sozinha no léxico ou mesmo na estrutura. É necessário percorrer outros caminhos, que a mitocrítica pode suprir. Para o pesquisador, o método qualitativo, que toma “alguns” (marcas de redundância) e tenta qualificá-los em uma obra é a forma mais segura de efetivar sua compreensão:

O sentido de uma obra humana, de uma obra de arte, está sempre por descobrir, ele não é automaticamente dado através de uma receita de fast food de análise. E é o mito que descobre a interpretação, o mito com suas marcas de referência metalépticas, as suas redundâncias diferenciais do “alguns”, seja ele “mito pessoal”, seja mito de uma época, seja mito de uma cultura, seja mito eterno e universal... (DURAND, 1996, p.247)

O mito diretor pode estar escondido por força de ideologias ou por um imaginário ambiente pouco favorável. Assim, o mito pode ser *latente*, recalcado, podendo surgir sob diversos nomes, pois não é o nome o importante e sim, a estrutura verbal arquetípica subjacente. Além disso, há uma freqüente sobreposição mítica que ocorre pela mudança de bacias semânticas motivadas por mudanças históricas, gerando, nas palavras de Durand, uma *tensão tópica*.

No interior da bacia semântica, encontram-se os mitemas ou recorrências que caracterizam o mito em sua redundância. Além disso, o mito é um discurso que se investe de pregnância simbólica, além de possuir uma lógica especial e diferente da lógica habitual, de

modo que aparentes contradições ou opostos possam permanecer juntos. É por meio da repetição que o mito se reforça. A história, como arte e não ciência, também se efetiva por uma certa redundância, ou por re-nascimentos que se traduzem, na fala do teórico, na idéia de espaço contra e tempo para.

Na perspectiva de Durand, o pensamento ocidental é balizado por uma pedagogia do saber pautado por uma tendência iconoclasta que se propõe a minimizar o pensamento simbólico e assim reduzir a função das imagens no pensamento e em suas formas de expressão. Portanto, é possível divisar uma luta entre o pensamento racional e a imagem. A esse pensamento iconoclasta, Durand denomina estados ou reduções da imagem, ou seja, possibilidades que reduzem o pensamento imagético. Estas reduções seriam três: uma redução teológica, contra as epifanias de transcendência, combatida por heresias contra os dogmas da igreja e a realização da leitura livre das escrituras; uma redução metafísica contra o pensamento indireto, combatida por artistas e poetas que usam a imaginação contra o pensamento científico racional que exclui o símbolo; uma redução positivista, de ordem semiológica, contra a imaginação compreensiva, combatida pela imaginação que provoca o surgimento da simbologia moderna, contra a redução positivista da linguagem, própria de um saber oficializado e “verdadeiro”.

Durand parte da teoria do simbolismo de Jung, preconizando que o símbolo possui um caráter dual e é o mediador do consciente e do inconsciente, é o unificador de pares opostos. Alguns conceitos são importantes nas formulações de Durand: dentre eles, o conceito de estrutura. A estrutura não é uma forma estática e esvaziada de sentido. É uma reação dinâmica, forma intuitiva e um princípio organizador. O sentido figurado é que define a estrutura. Durand apropria-se de alguns conceitos da reflexologia da Escola de Leningrado e Betcherev. Desses conceitos, elabora a idéia dos gestos dominantes ou reflexos dominantes. Para Durand, há três dominantes reflexas que estão no cerne das representações simbólicas,

ou seja, as representações integram-se a elas: são elas a reflexa postural, a reflexa digestiva e a reflexa copulativa (cíclica).

A partir de alguns conceitos da antropologia e da psicologia, Durand elabora o que ele denomina dois regimes da imagem: o regime diurno e o regime noturno. Esses regimes são agrupamentos de estruturas vizinhas.

O regime diurno é estruturado pela dominante postural de forma a abranger a tecnologia das armas, a sociologia do mago guerreiro e os rituais de elevação e purificação (títulos utilizados por Durand a partir de diversos estudos de recorrências de imagens e mitos). *O regime noturno* é estruturado pelas dominantes digestiva e cíclica e abrange o habitat, os valores alimentícios e digestivos, o matriarcado, o calendário agrícola, os símbolos de retorno. A subjetividade somada às manifestações culturais relacionam-se por meio dos esquemas, dos arquétipos e dos símbolos. O *esquema* é uma junção entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações; o *arquétipo* faz a intermediação entre os esquemas (subjetivos) e as imagens concretas vindas da percepção – junção do imaginário e do processo racional. Por sua vez, o *mito* é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas. O mito é um esforço de racionalização: pelo discurso, os símbolos tornam-se palavras e os arquétipos tornam-se idéias. O *símbolo* é polivalente, ao contrário do arquétipo, que é universal. Se ele não for polivalente, torna-se um signo, um nome.

Durand concebe em seu trabalho a idéia de um espaço fantástico baseado na realidade universal do imaginário, onde se forma a intuição das imagens. A imaginação tem como função eufemizar a visão da morte, da temporalidade que se abate sobre o homem (tal pensamento tem suas bases em Bérgrson e André Malraux , entre outros).

O regime diurno da imagem centra-se na temporalidade da morte enfrentada pela atitude diáirética, que separa e projeta os aspectos positivos no atemporal. Os aspectos negativos têm significação no destino. A angústia da morte é representada por símbolos

teriomorfos (vinculados à animalidade); símbolos nictomorfos (vinculados às trevas); símbolos catamorfos (vinculados à queda e ao abismo).

A imaginação diurna adota uma atitude heróica (uma energia libidinal positiva) que aumenta o aspecto maléfico do tempo e fortifica as antíteses simbólicas na figura do herói combatente (armas). São quatro as estruturas de separação do regime diurno, denominadas de estruturas esquizomórficas ou heróicas: idealização; *spaltung* (atitude de separar, um furor analítico); geometrismo (simetria na representação e no comportamento); antíteses (pensamento antitético ou de simetria invertida).

Nessas estruturas, dominam os princípios da exclusão, de contradição e de identidade e a simbologia se agrega à reflexa postural, cujos símbolos maiores, para Durand, são gládio e cetro.

Os valores representados no regime diurno da imagem podem sofrer uma eufemização, dando passagem ao regime noturno da imagem. O regime noturno da imagem é formado por um grupo de símbolos que se organizam em duas estruturas: a estrutura mística, pautada pela conversão e eufemismo, e a estrutura sintética, pautada pelo desejo de eternidade somado ao devir.

O *regime noturno místico* (místico refere-se a uma vontade de união e gosto pela secreta intimidade) possui símbolos de inversão e de intimidade. Suas estruturas são: redobramento dos símbolos (persistência), que conduz à viscosidade: manifesta-se pelos verbos prender, atar, ligar, aproximar, abraçar; caracteriza-se, ainda, pela vivacidade das imagens e pela miniaturização (detalhe repetitivo do todo). Seus princípios são os da analogia e similitude e a dominante é a digestiva, simbolizada pela taça.

O *regime noturno sintético* traz um contraste entre o aspecto trágico e o triunfante do devir, numa mediação de contrários. Suas estruturas são: harmonização de contrários; o caráter dialético ou de contraste da mentalidade sintética; coerência nos contrários e

hipotipose futura (futuro domesticado em uma estrutura progressista, de existência histórica pela conciliação ou redenção messiânica); seu simbolismo alude ao pau e ao denário.

De acordo com Durand, a imagem opõe-se ao conceito. A imagem evoca todos os sentidos, vinculando-se à percepção, enquanto o conceito pressupõe um esforço racional que enquadra o raciocínio. Durand problematiza a questão do tempo e de como o espaço foi minimizado em função desta outra categoria. O tempo, discutido enfaticamente por Bergson, Kant e Sartre, entre outros, não é, para o autor, o ponto crucial no entendimento do conceito de duração. Para Durand, tais autores minimizam o espaço em proveito da intuição de temporalidade e com isso, diminuíram o valor da figurativização e significação que estão presentes na composição do espaço.

Para Durand, a imagem está vinculada mais ao espaço do que ao tempo. A imaginação é o reduto das imagens - que refletem significações simbólicas - e está vinculada à memória. A memória organiza esteticamente a recordação, sendo fundamentalmente eufêmica e ergue-se contra o tempo, em um movimento antidesestino. A função eufêmica da imaginação traduz-se, também, em termos simbólicos, em uma luta contra a morte, contra o tempo. A imaginação é modelada pelos sentidos que trabalham à distância (visão, audição, linguagem) e a redução eufêmica do distanciamento contém qualidades próprias do espaço psicológico “O espaço torna-se a forma a priori do poder eufêmico do pensamento, é o lugar das figurações, uma vez que é o símbolo operatório do distanciamento dominado” (DURAND, 2002, p.407).

Tomando por empréstimo algumas observações de Piaget, tais como a representação por agrupamentos (relações topológicas), as relações de conjunto e o espaço euclidiano (similitude), Durand estabelece algumas propriedades do espaço:

a) a ocularidade: designa a propriedade que há no ser humano para traduzir qualquer sensação e qualquer rastro perceptivo em temas visuais;

b) a profundidade: a imaginação reconstitui espontaneamente a sua profundidade enquanto as figuras se sobrepõem verticalmente no plano do quadro;

c) a ubiquidade: designa um poder fundamental de conservar as imagens num lugar fora do tempo, onde a instantaneidade das deslocções é permitida.

As considerações de Durand acerca do imaginário parecem bastantes frutíferas para a análise do *corpus* desse trabalho. No entanto, toma-se aqui a liberdade de se fazer uso da teoria quando essa for necessária para explicitar algum ponto de reflexão. A referência sobre o espaço auxilia na percepção maior desse elemento na narrativa como base de coesão para a figurativização que o texto literário evoca e daí a possibilidade de apreender sentidos por meio da leitura das imagens simbólicas, alegóricas, metonímicas e metafóricas. Além disso, a análise do mito pareceu ser o ponto de apoio para uma análise das obras, de modo a preencher alguns vazios que a análise da estrutura e da semântica permitem ocorrer.

Roland Barthes, por sua vez, concebe o mito como uma fala, definição esta que coincide com a etimologia da palavra. Dessa forma, é possível descrever o mito como uma fala específica, um sistema de comunicação ou mensagem. Assim, o mito não pode ser considerado um objeto em si ou mesmo um conceito, mas um modo de significação, uma forma com limites definidos pela história e pela sociedade. De acordo com Barthes (2003, p. 199), “já que o mito é uma fala, tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso”. O mito não é definido pelo objeto de sua mensagem, mas pelo modo como a mensagem é proferida, não tendo, portanto, limites substanciais. O que o define é o uso social que se acrescenta ao discurso. *O mito é uma fala escolhida pela história* e não surge na natureza intrínseca das coisas. Pode-se dizer que o mito surge do uso de certos objetos sobre os quais se pressupõe uma significância passível de reflexão.

A semiologia é uma parte dos estudos lingüísticos que possibilita a análise dos mitos de maneira mais profícua. A semiologia estuda as significações, as formas,

independentemente dos conteúdos a elas atribuídos. A análise do mito passa, portanto, pela leitura dialética da semiologia e da ideologia, em um processo de equivalências e não de igualdades.

Em um sistema semiológico, três termos são de importância vital: o significante, o significado e o signo (*total associativo dos dois primeiros termos*). Barthes alerta para a existência desses três termos exemplificando com um ramo de rosas. Se elas passam a designar uma paixão, está-se diante de três termos. A rosa, a paixão e as rosas passionalizadas. A existência dos dois primeiros termos é independente e existe a priori, são anteriores ao evento do signo, das rosas passionalizadas. De acordo com Barthes (2003, p.203), “do mesmo modo que no plano do vivido, não posso, no plano da análise, confundir as rosas como significante e as rosas como signo: o significante é vazio, e o signo é pleno, é um sentido”.

Para Barthes, então, o mito apresenta um esquema tridimensional: o significante, o significado e o signo. No entanto, a particularidade do mito reside no fato dele ser um sistema semiológico segundo, pois se constrói com base em uma cadeia semiológica primeira. O signo de um sistema torna-se significante no mito. De acordo com Barthes (2003, p. 205), “tudo se passa como se o mito deslocasse de um nível o sistema formal das primeiras significações”. Assim, a língua é a interação do significante e de um significado, que constituem um signo. O mito é um signo lingüístico que se torna um novo significante e assume um novo significado, constituindo-se um novo signo, sobreposto, então, ao primeiro.

Na concepção de Barthes, o mito apresenta dois sistemas semiológicos. Um sistema lingüístico, que é a língua (*linguagem–objeto*), e a metalinguagem, que é o mito propriamente dito, uma linguagem que se serve de uma primeira para constituir-se. Barthes configura uma terminologia para a sua leitura. Assim, o significante é o sentido no plano da língua e é forma, no plano do mito.

Outro estudioso do mito na literatura, Northrop Frye, concebe-o como “um elemento estrutural na literatura porque a literatura como um todo é uma mitologia deslocada” (FRYE, 2000, p.7). Frye expõe que Literatura não pode ser aprendida, o que se ensina e o que se aprende é crítica literária. Para o teórico, a Literatura não deve ser tratada apenas em sua vertente estrutural, pois não pode estar dissociada da história e da filosofia. Frye atém-se também, na estrutura e afirma que pode haver arquétipos de gêneros assim como de imagens. De acordo com o pesquisador, é o princípio da recorrência o organizador da literatura:

O ritmo ou o movimento recorrente, se funda fortemente no ciclo natural e tudo na natureza que pensamos ter alguma analogia com as obras de arte, como a flor ou a canção dos pássaros, nasce a partir de uma profunda sincronização entre um organismo e os ritmos de seu meio ambiente. (FRYE, 2000, p.21)

Daí o conceito de que, para o homem, o ritual é um certo movimento voluntário de recaptação de uma comunicação perdida com o ciclo natural. Para Frye, o ritual é a origem da narrativa, uma seqüência temporal de atos na qual o significado ou a significação consciente está latente: “o impulso do ritual é em direção à narrativa pura que, se pudesse tal coisa, seria repetição automática e inconsciente.” (FRYE, 2000, p.21). O ritmo tem uma tendência de tornar-se enciclopédico. Os padrões imagéticos ou fragmentos de significação são oculares na origem e derivam do momento epifânico: “o mito é o poder central inspirador que dá significação arquetípica ao ritual e narrativa arquetípica ao oráculo” (FRYE, 2000, p.22). De acordo com estes estudos, os mitos estão relacionados ao aspecto sazonal, à fertilidade e ao aspecto solar. Assim, Frye elabora uma terminologia de mitos pautada em fases: *fase da*

aurora, primavera e nascimento: nascimento do herói, restabelecimento, ressurreição, criação, derrota das forças das trevas; pai e mãe são personagens subordinados; *fase do zênite, verão e casamento ou triunfo*: são mitos de apoteose, casamento sagrado, entrada no paraíso - o companheiro e a noiva são personagens subordinadas; estes se delimitam como o arquétipo da comédia, da pastoral e do idílio; *fase do crepúsculo, outono e morte*: engloba mitos de queda, do deus que morre, morte e sacrifício violento, isolamento do herói; estes estabelecem o arquétipo da tragédia e da elegia; *fase das trevas, inverno e dissolução*: mitos do triunfo desses poderes, retorno do caos, dilúvio, derrota do herói, nos quais se estabelecem os arquétipos da sátira.

Para Frye, o drama emerge do aspecto ritual do mito; a lírica, do seu aspecto epifânico ou fragmentado; a épica, da estrutura enciclopédica central. Todos os gêneros literários derivam do mito da busca. O teórico também fala sobre a visão trágica e a visão cômica da vida. A visão trágica vê a busca somente na forma de seu ciclo ordenado; a visão cômica vê o mundo de uma forma inocente, sem pecado, céu ou religião.

Em suas pesquisas há a afirmação de que o mito é sempre parte integrante da literatura. Ele divide as obras literárias em temáticas e ficcionais. As ficcionais compreendem obras com personagens internos e inclui romances, peças, poesia, contos populares, tudo o que conta uma história. Na temática, autor e leitor são os únicos personagens envolvidos; é constituída pela lírica, por ensaios, etc. Para Frye (2000, p.40),

Os dois grandes princípios conceituais que o mito usa ao assimilar a natureza à forma humana são a analogia e a identidade. A analogia estabelece o paralelo entre a vida humana e os fenômenos naturais e a identidade concebe um deus sol, ou um deus árvore. A mitologia é a extensão inteira da expressividade verbal de uma sociedade.

A partir das postulações dos teóricos mencionados, bem como de outras leituras que são base para a formulação do pensamento destes, observou-se que adentrar no universo mítico das obras poderá ser um meio de observar seus mecanismos imaginários e formulações figurativas com maior propriedade. Espera-se que as definições e estudos apreendidos facilitem a exposição da análise dos textos literários e da leitura comparativa a ser realizada entre eles, tendo como ponto de partida a reflexão sobre o mito da busca que impera sobre o aspecto narrativo da literatura.

Assim como o mito, a imagem e o imaginário, outros conceitos também são de especial importância para o desenvolvimento desse trabalho - dentre eles, os conceitos de memória social e identidade. Segundo Le Goff (1982, p.9, vol 2), a memória - que é um atributo pessoal e cultural humano - tem a capacidade de atualizar impressões que o homem representa como passadas.

Essa representação e atualização do passado tornam o ato mnemônico fundamental no comportamento narrativo. Portanto, a tensão entre o ato de recordar e o ato de esquecer faz da memória um elemento de poder social, uma vez que recordar é reviver uma memória social. A memória social ou memória coletiva confunde a história e os mitos, de modo que sua atualização apresenta os fatos passados como um reservatório do imaginário social. As sociedades tecnologicamente primitivas e sem escrita preservam sua memória coletiva por meio dos mitos, em sua essência, fomentados pelas narrativas de origem e pela história das tradições. A escrita, inicialmente, vinculava-se àquilo que se devia passar, em termos de memória prática, às futuras gerações - elementos como calendários, distâncias, documentos.

As antigas sociedades concebiam que o conhecimento se traduzia em nomear; portanto, a memória era um atributo necessário para a atualização do conhecimento. A Idade Média inscreveu a importância da memória nos povos cristianizados por se tratar, o próprio cristianismo, de uma religião pautada na recordação, que propiciou, posteriormente, as

derivações escatológicas e decadentistas. As primeiras formas de registro da memória coletiva encontram-se na sua relação com o tempo, na realização dos calendários, dos dias festivos e nos ritos de passagem. Essa divisão do tempo e a sua rememoração deram origem às concepções sobre as idades míticas; já os gregos e romanos, como Hesíodo, Ovídio, Virgílio, Platão e Aristóteles, divagaram sobre as idades da humanidade. O recobrimento cristão também apontou as relações míticas entre o tempo e a memória com as idealizações do paraíso, elaborações teológicas sobre o milênio e o apocalipse e as idades da humanidade. Essas idealizações da memória e do tempo traduziram-se na construção de espaços míticos como terras de opulência e, já no final da Idade Média, as utopias.

A escrita reservou para si a função de resguardar a memória “oficial” dos povos, em detrimento da memória coletiva que se obtém na oralidade e na transmissão folclórica onde repousam, ainda, fontes míticas do saber. A Literatura, como um todo, é um local de encontro desses mitos coletivos que, concebidos em forma de imagens, dão uma amostragem da memória coletiva de um povo, apontando elementos que constituem o que se pode chamar de identidade, em sua caracterização de percepção da alteridade, da relação das diferenças e semelhanças em função de um outro.

Diante das postulações apresentadas pôde-se depreender que o imaginário é parte integrante do corpo social, caracterizando-se por um espaço amplo onde incidem os mitos. O imaginário também é uma força coesiva dos anseios que se projetam de fontes individuais e de fontes sociais, de modo que dele possam ser reveladas, por meio da análise dos mitos, anseios, angústias e respostas de ordem metafísica inatas ao ser humano. O mito projeta-se na representação imagética reproduzida pelo imaginário. Desde tempos antigos, o mito se opôs ao logos, em um embate histórico que resultou em uma dicotomia do pensamento em pensamento imagético e pensamento racional, com uma nítida depreciação do primeiro.

Assim, através dos séculos, a imagem foi tomada como menor que o conceito, da mesma forma que a emoção foi tomada como menor que a razão. O próprio cristianismo, que modelou as bases do pensamento ocidental, foi um exemplo do embate dessas forças, ao enfatizar o uso da racionalização, centrada no documento escrito, no estudo e na lógica, em oposição à propensão ao uso das imagens, da iconografia e aos simbolismos.

O ser humano projeta-se nessas duas linhas de pensamento: o racional - conceitual e o imagético- simbólico, de forma que, por inúmeras vezes, pode-se observar, na história, as reações à redução da imagem e vice-versa. O século XX revitalizou a imagem e projetou seu alcance nas formas de vídeo, de modo que se reconheçam nela, hoje, os esquemas de manipulação, bem como os elementos do imaginário que fazem parte da memória social.

A Literatura é toda imaginário, projeção de imagens e mitos, pois é uma narrativa que é construída sobre essas fontes. Dos teóricos citados nesse trabalho, pôde-se ver que Durand concebe o fundamento do mito na repetição e redundância deste; a mesma visão possui Frye, que vê no princípio de recorrência a dinâmica do mito, atestando que, com base nessa dinâmica, formulam-se os rituais. Barthes introduz uma visão semiológica do mito, instituindo-o como discurso, um sistema segundo de leitura motivado pelo uso social e histórico. De todas as definições, o que se afere é que o mito e a Literatura são indissociáveis e que a reiteração das imagens e motivos possibilita a visão de um mito subjacente ao discurso proposto na narrativa literária. Durand propôs a visão de mitos diretores de uma época, postulando a possibilidade de que uma sociedade – e, portanto, suas produções - manifesta a existência de uma coesão imaginária que pode ser descrita por um mito; trata-se, aqui, do mito visto como discurso, que designa tal sociedade. Esse mito pode revelar os movimentos de prospecção, bem como os de contradição no interior do movimento social.

A análise das imagens leva os teóricos, em especial Durand e Frye, a constituir uma diferenciação quanto ao uso delas e de suas projeções míticas. Assim, para Durand, como já

foi visto, as imagens se agregam em regimes, por ele denominados de Regime diurno quando se vê um posicionamento diairético ou heróico em relação ao devir, e em Regime noturno, quando a postura em relação ao devir é eufêmica. Frye, por sua vez, observa as imagens e as agrupa tendo por referência os aspectos sazonais, em uma disposição de signos de nascimento e de triunfo e uma de signos da morte e dissolução. De qualquer forma, vê-se que a orientação dos teóricos manifesta-se na relação com o desconhecido, no devir e na forma como se projetam sobre estes as angústias e anseios próprios do ser humano.

O mito da busca, que segundo Frye está presente em todas as narrativas, projeta-se no tema da viagem como forma de se efetivar esse intento de alcançar algo situado no devir. Buscar ou viajar se projetará em diferentes imagens, sendo que a projeção da alteridade, em busca de um reconhecimento do ser em si, é a mais cara. Por isso, o olhar sobre o espaço e o tempo são essenciais para a visualização do que se busca. De todos os atributos da narrativa, o espaço parece ser o reduto de maior concentração das imagens que, por sua vez, apresentam as nuances míticas de épocas e de sociedades.

Durand define, em seus trabalhos, situações que podem ser designadas como aquelas em que se pode observar o embate entre o pensamento racional e o imagético; o teórico nomeia essas situações de reduções, por condicionarem a um certo paradigma o pensamento simbólico. As reduções, que são três, como foi visto, - a teológica, a metafísica e a positivista - possuem suas contrapartes que desencadeiam reações contra o estado de condicionamento da imagem. A Literatura apresenta-se dotada desses elementos de reação, principalmente quando, no campo literário destacam-se inovações ou vanguardas. Portanto, é possível associar os textos que compõem o corpus desse trabalho a momentos de expressão contra a redução do pensamento imagético. As obras do núcleo medieval são a exposição imagética livre da interpretação teológica; o núcleo romântico e o núcleo contemporâneo expressam, com propriedade, o nascimento de simbologias modernas: o primeiro contra o pragmatismo

centrado do Iluminismo e o segundo contra as formas instituídas do pensar sobre a literatura e sobre sua matéria.

Dado o passo inicial para a reflexão sobre os termos e conceitos fundamentais desse trabalho, parte-se, nos próximos capítulos, para a análise particularizada dos núcleos textuais que compõem o corpus dessa pesquisa.

III. O NÚCLEO MEDIEVAL

Disparate, já não há ilhas desconhecidas, Quem foi que te disse, rei, que já não há ilhas desconhecidas, Estão todas nos mapas, Nos mapas só estão as ilhas conhecidas (...)

José Saramago, *O conto da ilha desconhecida*

Esse segundo capítulo abordará alguns elementos considerados fundamentais para a compreensão do imaginário medieval, de forma que se possam evidenciar as alegorias embutidas nas imagens dos textos literários a serem analisados. Dessa forma, a leitura de *A navegação de São Brandão*, do *Conto do Amaro* e de *A demanda do Santo Graa* será realizada individualmente e seu estudo enriquecido por uma leitura analítica posterior dos textos em conjunto. Observa-se que, nesse primeiro núcleo de textos, a viagem é tomada como peregrinação, na busca por um reencontro com o estado edênico inicial e puro.

Por se tratar de um período mais distanciado no tempo e ao mesmo tempo constituir uma época de ambigüidades complexas que são a base da dinâmica do pensamento ocidental, permite-se, aqui, um estudo mais alongado do imaginário contextual das obras, com o objetivo de fundamentar a análise das alegorias nos textos medievais e, mais adiante no trabalho, facilitar as retomadas necessárias sobre as rupturas e continuidades desse imaginário primeiro.

3.1 O pensamento medieval e o suporte cristão

Para se efetivar uma leitura profícua das narrativas medievais é preciso compreender como o homem medieval elaborava a sua relação com seu espaço vivencial e como essas relações transportaram-se para as artes e, em especial, para a literatura.

O homem medieval possuía uma relação singular com o espaço e essa relação motivava-se pelas particularidades de seus conceitos sobre a natureza, sobre a sociedade em que se inseria e seus fundamentos religiosos e ideológicos. De uma forma geral, o espaço que cercava o homem medievo era repleto de paisagens florestais e, conseqüentemente, dos perigos naturais que esta pressupunha. Dessa forma, tornou-se natural entender que a floresta também abrigava os perigos sobrenaturais vindos do imaginário popular. A floresta em si tornou-se uma importante imagem do inconsciente coletivo do período, por agremiar as noções do desconhecido e do terrível, e ser, também, o local do aparecimento de elementos do maravilhoso místico. Cercados pelas florestas situavam-se os povoados, mais tarde aumentados e transformados em burgos e capitais. No entanto, mesmo os povoados mais desenvolvidos encontravam-se em relativa distância uns dos outros, o que implicava dificuldades de comunicação entre as comunidades e um profundo perigo que se estendia ao ato de viajar, que levava tempo e pressupunha o transpor de dificuldades naturais e obstáculos físicos e psicológicos.

Tendo em vista que a agricultura era a forma de economia mais profícua, se não total, do homem desse período, era natural que a visão de mundo deste estivesse associada completamente à natureza. Entretanto, é necessário salientar que a natureza era vista pelo homem medieval como um elemento constitutivo da própria humanidade, uma parte de si mesmo e não como simples objeto de uso ou de contemplação estética, uma vez que o fato de

o homem integrar-se ao meio natural impossibilitava para ele a visão externa própria da observação estética. A relação do homem com a natureza era intrínseca a sua consciência e foi a partir dessa relação que se constituiu boa parte da cultura medieval e grande parcela de sua forma de mensurar e qualificar o mundo. Dessa relação de continuidade expressa pelo homem medieval em relação à natureza, irromperam diversas fontes imagéticas presentes na cultura desse tempo, como as figurativizações chamadas de *corpo grotesco*, bastante redundante nas artes, que mostrava essa relação antropomórfica e também retratava a junção imaginária de homens com plantas em representações artísticas. Dessa forma, inconscientemente, o homem medieval concebia a revelação de forças cósmicas ocultas. Apesar dessa forma de representação ser abundante na Idade Média, não se pode dizer que o homem medieval confundia-se com a natureza: ele simplesmente não se opunha a ela, considerando ambos partes de um todo maior.

O homem passou a associar a si mesmo a um prolongamento da natureza, de forma que aquilo que ele via no mundo poderia ser visto em si mesmo e vice-versa. Assim, a natureza tornou-se um grande reservatório simbólico para o qual o homem poderia olhar e encontrar respostas sobre si mesmo. Essa relação se estabelece na base da concepção de um microcosmo que retrata de forma simbólica os elementos macrocósmicos do universo. O ritmo humano, seu corpo, a natureza que o cerca são representações de uma unidade maior e fundamental do universo. Diferentemente do universo harmônico presente na mentalidade antiga, o homem medieval concebia uma visão dualista do mundo, sustentada pelo cristianismo, que concebia a humanidade desprovida de beleza e perdida pelo pecado. A visão dualista de mundo concebia o cosmos em duas partes, a celestial e a terrena, sendo a terrena uma forma decaída da ordem plena e perpétua celeste. Observar a natureza tornou-se, então, um meio de compreender as verdades da essência divina, uma forma de enxergar a beleza do

todo para o qual o cristão, em sua vivência na terra, caminhava. De acordo com Gurevitch (1991, p.77):

O estudo e a explicação da natureza suscitam um interesse crescente. Mas este interesse não recai sobre a natureza enquanto tal. Esta não existe em si mesma, ela é a criação de Deus e glorifica-o. Os filósofos do século XII falam da necessidade de estudar a natureza, pois, dizem eles, ao conhecer a natureza o homem descobre-se a si próprio nela e, através desse conhecimento, progride rumo à compreensão da ordem divina e do próprio Deus. Estas considerações e representações assentam na fé, na unidade e na beleza do mundo, mas ao mesmo tempo na idéia de que neste mundo, criado por Deus, o lugar central pertence ao homem.

Nessa concepção de mundo na qual o homem exerce um papel central, a natureza era entendida como um reflexo por onde o homem poderia contemplar a imagem de Deus. O visível traduzia sob a forma de símbolos o invisível, as essências dos arquétipos. Portanto, a leitura do mundo se dava sob a ótica da alegoria e da interpretação simbólica, que associava os elementos materiais aos eternos. Esse sentimento de analogia entre o homem e as coisas do mundo e entre estes e as coisas celestes permitia uma múltipla leitura e interpretação dos elementos. A concepção de harmonia cósmica dominava o pensamento desse período, como mostra Gurevitch (1991, p.80):

A unidade do homem e do universo manifestava-se através da harmonia de que estavam possuídos. O homem e o mundo obedeciam à música cósmica, a qual exprimia a harmonia do todo e das suas partes e impregnava todas as coisas – desde as esferas celestes até o homem. A música humana estava em perfeito acordo com a música mundana. Tudo o que tinha o tempo por medida dependia da música. Ora, a música está submetida ao número. Além disso, os números governavam tanto o macrocosmo quanto o microcosmo homem, determinando não só a sua estrutura mas também o seu movimento. O mundo e o homem podiam portanto ser representados pelas mesmas figuras geométricas, simbolizando a perfeição da criação divina. Estes números e estas figuras continham o segredo da beleza do mundo, pois, para a consciência medieval, as noções de “beleza”, de “ordem”, de “harmonia”, de “equilíbrio”, de “majestade” e de “decência” eram muito próximas, senão equivalentes.

A natureza era compreendida pelo homem medieval como um valor relativo, em contrapartida aos valores absolutos, como Deus e a alma. Assim, a natureza era apenas um meio de relacionamento com Deus ou mesmo de afastamento dele. A contemplação do meio natural tinha como fim a percepção de uma realidade divina, oculta no mundo das essências e revelada de forma analógica no mundo material (*per visibilia ad invisibilia*).

O homem medieval concebia seu espaço como um local de manifestações também de outros mundos. Era possível sair desse plano terrestre e encontrar-se com outras esferas, como o inferno ou o paraíso, enquanto se caminhava por um bosque. Os limites que definiam esses mundos diferentes eram muito tênues, senão inexistentes - daí, na literatura e na pintura,

existirem tantas manifestações de seres mitológicos e simbólicos associados aos elementos do cotidiano.

Com a incorporação do cristianismo ao imaginário medieval, ocorreu uma transformação na concepção espacial que passou a hierarquizar o espaço cósmico, ideológico e social. Dessa forma, todo o cotidiano impregnou-se de terminologias religiosas e a religião assimilou conceitos sociais para si. As relações verticalizaram-se, e a santidade era apregoada através da mensuração da distância entre a divindade e o objeto. O clero possuía o mesmo modelo hierárquico concebido para o céu; a catedral refletia a ordem cósmica, uma imagem do universo em sua disposição e simbologias: “o simbolismo das formas arquitetônicas era uma maneira natural de tomar consciência da organização do mundo, e estas formas concretizaram o pensamento religioso e político” (GUREVITCH, 1991, p.91). O universo era concebido como um sistema de esferas concêntricas, de números variados, de acordo com o teólogo ou pensador que as apresentava. O conhecimento dito científico misturava-se aos conceitos bíblicos, nas evocações topográficas era possível encontrar locais bíblicos, somadas às descrições de locais exóticos. A peregrinação, comum nesse período, era uma forma de conduzir o crente à santificação, e a santidade podia ser medida sob a forma de um deslocamento espacial, pois o santo poderia ser deslocado ao paraíso durante uma viagem ao mesmo tempo em que um pecador poderia ser transportado ao inferno. O espaço era dividido segundo o grau de sacralidade: os templos e locais de peregrinação estavam sob a proteção divina; portanto, crimes ou aviltamentos cometidos nesses lugares eram punidos de forma severa.

O homem concebia-se comparável à natureza, o símbolo aderiu fortemente à realidade; o símbolo tomava, em certa medida, as propriedades do simbolizado e, inversamente, as características do símbolo passavam para o simbolizado. Na consciência dos homens da Idade

Média, a representação identificava-se com a coisa representada, o espiritual estava dotado de propriedades materiais, a parte podia representar o todo.

O neoplatonismo cristão duplicava o mundo e possibilitava a interpretação múltipla das escrituras e de qualquer coisa. O texto bíblico podia ser interpretado de quatro formas: primeiramente, realizava-se uma leitura factual e, posteriormente, uma leitura analógica; depois, uma moralizadora e, finalmente, uma anagógica (leitura espiritualizada que remetia aos acontecimentos vindouros). Esse esquema interpretativo, inicialmente restrito aos textos sacros, passou também a ser estendido aos textos profanos e à própria arte. O próprio tempo litúrgico traduzia-se de forma analógica em relação ao tempo cotidiano. Os quatro tempos do ano (Desvio, Renovação, Reconciliação e Peregrinação) eram associados aos períodos do dia e às estações do ano¹.

No campo das artes, é possível dizer que a estética medieval não determinava que o artista recriasse um mundo visível, mas que apontasse em sua obra um desvelamento intelectual, de modo que o observador fosse colocado em posição de contemplação de dois mundos, o visível e o sensível. Daí a importância maior das cores, da alternância rítmica e da iluminação em detrimento do realismo pictórico. A arte românica planifica corpos e espaço evocando um sentimento de continuidade. Já a arte gótica apropria-se da idéia de movimento, de devir, sendo que essas configurações são próprias do período em que essas artes se manifestaram na Europa, trazendo com elas as marcas do pensamento patrístico e rural (para o românico) e o escolástico e urbano (para o gótico).

Como já referido anteriormente, o pensamento medieval estrutura-se fundamentalmente sobre a analogia. A analogia pode ser definida como uma forma de

¹ O tempo do **Desvio** era equiparado à noite e ao Inverno e designava o período de domínio de Adão à lei mosaica, no qual se refletia sobre o livro de Gênesis; a **Renovação ou Retorno** associava-se à manhã e à Primavera e compreendia o período entre Moisés e o advento do Cristo, sendo o livro do profeta Isaías a baliza do período; o tempo da **Reconciliação** remetia ao começo da tarde e ao Verão e marcava os eventos da Páscoa e Pentecostes e da presença de Cristo na Terra, quando se lia o Apocalipse; e o tempo da **Peregrinação**, associado ao anoitecer e ao Outono, designava o tempo atual da Igreja no mistério da reconciliação.

conceber relações entre dois elementos de forma que um contamine o outro, ou seja, de maneira que um presentifique o outro por meio de uma correspondência entre eles. De acordo com Franco Júnior (2003, p.40-41), o pensamento analógico na sociedade medieval pode possuir diversas implicações:

Do ponto de vista histórico, é uma interpretação de mundo bastante difundida no tempo e no espaço, predominantemente nas sociedades ditas arcaicas. Do ponto de vista psicológico, é uma cosmovisão muito afetiva e dinâmica, que tenta superar a solidão e a insegurança dos homens, buscando os vínculos que os unem entre si e com o restante do universo. Do ponto de vista semiótico, é um “hipertexto” organizado de modo fractal no qual cada conexão da rede é ela mesma composta por toda uma rede. Do ponto de vista lingüístico, participa da formação da metáfora, da metonímia e da sinédoque. Do ponto de vista filosófico, aproxima coisas que têm ao mesmo tempo uma significação igual (ou unívoca para os escolásticos medievais) e diferente (ou equívoca). Do ponto de vista antropológico, as relações analógicas entre modelo e imagem são regidas por relações simpáticas, quer dizer, de contágio (coisas que estiveram em contato continuam a agir uma sobre a outra, mesmo à distância) e de similitude (o semelhante evoca o semelhante, agir sobre um é agir sobre o outro).

A maneira analógica de perceber e interpretar o mundo elege o símbolo como forma de apresentação desse pensamento. De acordo com Franco Júnior, o símbolo esconde-se na experiência espiritual e fala diretamente ao sentimento, diferindo da alegoria, que preconiza uma exploração crítica e pedagógica da imagem criada. Desta forma, “o símbolo está para o

sentimento assim como a alegoria para o pensamento” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p.42). Inúmeros exemplos, em especial os relacionados à hagiografia, revelam essa predominância analógica do pensar medieval. Os seus símbolos diretos são a cruz (síntese do universo), a exegese bíblica (os eventos passados retomados nos eventos presentes), as imagens sacras tomadas como *imago* e não *simulacrum*, como eram designadas as imagens pagãs; a hóstia, que presentifica o corpo de Cristo e por último – e que mais interessa aqui –, o próprio mundo como representação divina. Da natureza apreende-se Deus e as coisas espirituais. O modelo divino tem sua correspondência na imagem terrestre. Dessa forma, a Igreja é tomada como imagem de um modelo superior, da mesma maneira que o mundo, imperfeito pela contaminação do pecado, é imagem caída de um modelo perfeito. Essa correspondência neoplatônica é a modelagem da visão de mundo medieval.

Por meio do modelo analógico, o homem medieval concebia uma forma mais concreta de pensar os elementos metafísicos. Assim, a terra era vista como um vale de imperfeições, mas que refletia a perfeição a ser alcançada no céu. Esse céu ou o mundo celeste era tão real quanto o mundo palpável. De acordo com Gurevitch (1991, p.94):

O céu era o lugar da vida sublimada, eterna, ideal, por oposição à terra, vale da existência pecadora e temporária do homem. O outro mundo era tão material como o mundo terrestre, mais ainda, era imorredouro e portanto mais real. As peregrinações terrestres podiam conduzir a outro mundo: Dante achou-se no inferno depois de se ter perdido na terra, em locais desconhecidos. Na Terra, em contrapartida, existiam lugares santos, justos e lugares de pecado.

Se o homem medieval concebia os elementos do “outro” mundo como palpáveis, era, conseqüentemente, possível que as barreiras que separam esses dois mundos (real do ideal) pudessem ser rompidas em algumas circunstâncias específicas. Nessa possibilidade de transposição, a peregrinação terrestre assumia um importante papel. Era por meio dela que o peregrino, num processo constante de purificação, poderia atingir um local santo dessa terra ou do outro mundo, o espiritual. O homem medieval concebia lugares santos na Terra; dentre eles, o jardim do Éden, do qual o homem foi expulso por Deus ao pecar. Esse jardim, biblicamente, está situado na Terra, mas é guardado por anjos de modo que os pecadores não possam voltar a ele. Daí, para alcançá-lo, a idéia da peregrinação que santifica o homem que se dispõe a realizá-la. Dessa maneira, a viagem torna-se um pressuposto na busca dos espaços sagrados. Ainda de acordo com Gurevitch (1991, p. 94 -95):

A viagem, na Idade Média, era antes do mais a peregrinação aos lugares santos, um esforço para se afastar dos lugares ímpios e para caminhar em direção aos lugares santos. O aperfeiçoamento moral tomava a forma de uma deslocação topográfica (as pessoas retiravam-se para o deserto ou para um mosteiro com o fim de abandonar o “mundo”). O acesso à santidade concebia-se igualmente como um movimento no espaço: o santo podia ser transportado para o paraíso, enquanto o pecador era precipitado no inferno. A situação local do homem deveria corresponder ao seu estatuto moral.

Segundo Gurevitch, o deslocamento espacial de um penitente refletia-se em seu estatuto moral. Deslocar-se era, portanto, uma forma de busca, cujo intento era encontrar os locais sagrados que fariam do crente penitente um indivíduo mais santo.

A busca do espaço sagrado se transfigurará, mais ao fim da Idade Média, nas cruzadas e guerras de reconquista. Portanto, o que se pode observar é a estrutura da peregrinação como alicerce da busca pelo conhecimento interior.

Price (1996, p.28) afirma que as idéias cristãs que modelavam o pensamento medieval definiam-se por três componentes: o cristão em si, a comunidade religiosa e os textos ortodoxos. De acordo com o autor, é possível falar em vários cristianismos durante a Idade Média, uma vez que dentro desse período foram imensas as divergências encontradas entre grupos cristãos. A expansão do cristianismo sob a força do Império Romano também possibilitou diversas modelagens à doutrina, que se mesclava aos grupos locais onde ela adentrava, assimilando rituais ou recobrando outras mitologias. Esse cristianismo diverso torna possível a compreensão de múltiplos elementos, aparentemente antagônicos, que essa doutrina postulou durante o período medieval.

No entanto, algumas diretrizes permaneceram importantes, e como modelo de conduta primordial, o protótipo perfeito era o de Jesus de Nazaré, o Cristo. Desse modelo inferiam-se diversas normas de conduta, que envolviam situações da vida espiritual e da vida social do crente. Evidentemente, com o passar do tempo e com as mudanças doutrinárias da própria Igreja, além do Cristo surgirão os modelos dos santos, mais próximos dos mortais, mas Cristo será sempre o elemento prototípico. Com base na vida de Cristo, instituíram-se formas simbólicas de igualação ao comportamento de Jesus, em um movimento analógico em que a idéia de contaminação é fundamental. A alegoria do batismo e a eucaristia são elementos distintores dos cristãos e equivalem à presentificação do momento perfeito de comunhão com o celeste, bem como representam a presença real da divindade no comum. É o sobrenatural manifestando-se no natural, pensamento bastante comum na Idade Média, uma vez que a distinção entre natural e sobrenatural como pólos opostos (e não complementares) é inerente ao homem renascentista.

O estilo de vida dos crentes poderia imitar a Cristo, o modelo, de três maneiras. A primeira, a martirização, consistia em imitar a Cristo em seu sacrifício, doar a vida pela causa espiritual, tendo sido a forma mais expressiva de estilo de vida dos cristãos dos primeiros séculos, uma vez que a perseguição religiosa por parte do Império Romano deu impulso à expansão cristã, ao mesmo tempo em que confirma as palavras de Cristo (o “Ide por todo o mundo e pregai o evangelho...”, presente nos quatro evangelhos em seus capítulos finais); a reclusão, presentificada no eremita ou anacoreta, refletia uma segunda possibilidade de estado cristão onde o indivíduo, por meio do isolamento, realçava um episódio da vida de Jesus: o retiro no deserto, presente nos evangelhos (Livro de Mateus, cap.4) – para o fiel, uma atitude de negação à sociedade e uma forma de protesto pelo afastamento progressivo dela dos ensinamentos primordiais do cristianismo. A terceira possibilidade era a do cristão inserido na sociedade, submetido à autoridade eclesiástica local e à hierarquia religiosa.

As comunidades cristãs eram representadas por duas entidades: a Igreja e os monastérios. A Igreja apresentava-se mais hierárquica e burocrática, enquanto os monastérios consistiam em comunidades mais simples, onde a vida contemplativa e auto-subsistente era um objetivo comum.

Desde os primórdios do cristianismo observou-se um crescente pensamento baseado na idéia de uma comunidade restrita, embora altamente missionária. Para pertencer à comunidade cristã, era necessário conhecer-lhes os rituais ou símbolos, mais comumente chamados de *pertença*, que tinham por finalidade identificar o fiel. Ao adentrar na comunidade, o fiel era apresentado aos *pertença* e fazia uso deles para identificar-se (sinal da cruz, a figura do peixe, por exemplo). A noção de ortodoxia cristã foi facilmente aceita e abriu caminho, por meio das liturgias e dos textos sacros, para a concepção da fonte escrita como detentora da verdade. No entanto, o papel dos símbolos pictóricos e das artes cresceu diante da camada popular iletrada, que reconhecia nessas obras os signos cristãos a eles não

acessíveis pela palavra escrita e oral. Posteriormente, a literatura - como arte da palavra e da imagem - tornou-se um refúgio para os ideais cristãos e sua pregação. O grande ideal cristão, no entanto, residia na idéia que se fazia da recompensa eterna prometida aos fiéis. Essa recompensa se figuratizava no Paraíso prometido aos que permanecessem no caminho de Cristo e da Igreja.

O pesquisador Delumeau (2003) identifica o *Gênesis* e o *Apocalipse* de São João, juntamente com o *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho, como textos balizadores e fundamentais pelos quais o tema do paraíso difundiu-se e ganhou dimensão. Somando-se a estes textos, é necessário salientar a profusão de narrativas medievais que descreviam o céu como uma engrenagem de esferas sobrepostas, uma contida na outra, que variavam, segundo os teólogos, de três a nove esferas. Dessa forma, torna-se mais presente o trabalho de Dante, na *Divina Comédia*, que viaja pelas esferas celestes e infernais, bem como as freqüentes visões paradisíacas em camadas celestes diversas.

Além da tradição judaica destacava-se entre os textos mais famosos o do pseudo Dionísio (século VI), que concebia nove esferas celestes, sendo cada uma habitada por diferentes legiões de anjos, que influenciou muito as artes e o imaginário pictórico medieval. De todo modo, o que se percebia bem nessas divisões celestes era que o lugar mais elevado das esferas celestes era destino somente da Trindade. Na tradição judaica, concebiam-se três céus – o do ar, o dos astros e o de Deus. O sistema de Ptolomeu, vindo das tradições aristotélicas, concebia a terra como esférica e imóvel, centro do universo, rodeada por esferas cristalinas móveis que conferiam o movimento dos astros. Na região sublunar, as substâncias eram constituídas pelos elementos terra, água, ar e fogo. Nessa região imperava o domínio da mudança, do perecível e esses quatro elementos, formadores das substâncias, iam encontrar seus lugares naturais, ciclicamente.

Já nas esferas superiores, a corrupção e a alteração não existem. Sua substância formadora é o éter, puro e inalterável – a quintessência. O movimento único dessas camadas mais superiores é o circular, que designa a eternidade e a imutabilidade. Lá é o lugar do empíreo, o lugar de Deus. Evidentemente, as considerações acima resumem de uma forma bastante prosaica a complexidade de pensamentos acerca da organização cosmológica. É interessante notar que o pensamento religioso acerca dos céus era indissociável do pensamento cosmológico, dito científico. Essas barreiras só começaram a distanciar-se posteriormente, e ainda na época de Galileu misturavam-se, uma vez que o argumento separatório da teologia e da ciência foi refutado pelos acusadores do famoso cientista.

Assim é possível dizer que a preocupação com a compreensão das estruturas do mundo celestial se fazia presente no cotidiano teológico medieval. Dessa forma, era natural a evocação das imagens apocalípticas que conduziam o pensamento aos elementos cristãos que presentificavam a Nova Jerusalém dos eleitos de Deus. A proximidade do reino dos céus era instigada, de forma que visões e aparições do mundo espiritual eram constantes e comuns entre os religiosos, bem como difundidas entre o povo comum.

As narrativas que enumeram as visões e sonhos do paraíso multiplicaram-se, sendo o século XII o auge dessas manifestações religiosas. Na maioria das visões, o fiel era arrebatado ao último céu, lugar que Deus reserva aos eleitos após o julgamento final. Em meio à multiplicidade de viagens ao Além, observa-se a constante descrição de alguns elementos simbólicos, repetidos exaustivamente: a presença do castelo, das construções de ouro e pedras preciosas, o rio da vida e, em muitos casos, a abundância vegetal. As viagens ao Além, muitas vezes traduziam-se como uma visita à Jerusalém celeste e também a um *locus amoenus*. De acordo com Delumeau (2003, p.76-77):

As viagens ao além oferecem descrições dos sofrimentos post-mortem, freqüentemente mais longas e detalhadas que as evocações paradisíacas. Além disso, essas últimas desdobram-se por vezes entre a Jerusalém terrestre e um *locus amoenus*, uma espécie de paraíso terrestre redescoberto, integrado ou não ao paraíso definitivo. De fato por muito tempo foi mantida a concepção de que os justos esperam em um jardim abençoado a ressurreição geral e a passagem à bem aventurança. Os relatos de viagens aos espaços da felicidade ora mencionam apenas esse novo paraíso terrestre, ora o associam ao paraíso definitivo, ora evocam apenas esse último. Mas a adição de todas essas visões, por um processo de acumulação, enriqueceu o imaginário paradisíaco.

É possível observar duas coisas importantes pautadas nas informações até aqui descritas. A primeira era que o natural e o sobrenatural não se forçavam a limites, como o homem moderno os concebe. Para o medieval, o natural e o sobrenatural conviviam em um mesmo plano, sendo possível passar de um para o outro sem que isso lhes fosse estranho. Em outras palavras, o homem medieval podia transpor a barreira modernamente concebida entre o aqui e o além. Ambos coexistiam e se interpenetravam. A segunda informação diz respeito à natureza do paraíso. Pesquisadores debatem sobre a natureza desse lugar, ora concebido como céu, ora concebido como o paraíso edênico restaurado. De toda forma, pode-se afirmar que esse lugar de descanso e maravilhas interpõe-se nessas duas expressões.

Não há um consenso entre os pesquisadores que possa efetivar a distinção entre esses dois lugares, uma vez que são abundantes as descrições de ambos em conjunto ou em separado. O que se pode atestar é que houve, de alguma maneira, uma fusão destes dois locais (nova Jerusalém celestial e o jardim edênico) de modo que, na maioria das descrições das

viagens ao além, a Nova Jerusalém faz-se cercar por um jardim perfeito, aos moldes da descrição do Éden bíblico.

É necessário ressaltar que, por volta do século XII, introduzidos novos olhares sobre a civilização e o crescimento das cidades, a concepção do reino celeste vai se aproximando da noção citadina. O céu passa a ter seu castelo, suas casas, em representação atada às cidades dos homens. As igrejas passam a ser representantes emblemáticas desse castelo divinal e sua arquitetura e ornamentação tendem à representação celestial, tal qual era concebida pela Igreja.

O elemento sobrenatural da cidade eterna sempre esteve, no imaginário medieval cristão, associado à idéia de abundância e renascimento. Essa idéia de abundância vem figurativizada nas imagens da natureza, do florescimento, da expressiva vegetação e da população de animálias. Tal associação imagética tem suas raízes na própria literatura bíblica, que reserva ao homem ainda puro o jardim de delícias edênicas, bem como associa o fiel aos elementos vigorosos da natureza. Também aí residem conceitos de imortalidade ou eterna juventude, dado por águas milagrosas, bem como a saciação de toda fome e a inexistência da dor.

De acordo com as tradições judaico-messiânicas, o homem justo, após sua morte, seria levado ao jardim do Éden, em um estado pré-celestial, onde aguardaria o julgamento final e o resgate divino para a cidade celeste. Nessa ótica, o Éden seria um local de descanso e refrigério, um pré-céu, onde os justos aguardariam com deleites a hora do ajuntamento final. Dessas crenças e de sua difusão, somadas ao abundante imaginário pagão, surgiram as diversas idéias sobre ilhas paradisíacas e locais sagrados na terra. O imaginário medieval associa a idéia de um jardim florido e abundante ao elemento celestial, de forma que se cria uma simbólica acerca da natureza, presente na literatura e na representação iconográfica.

No final da Idade Média, a Igreja começou a posicionar-se de maneira cautelosa em relação às visões e arrebatamentos, bem como aos relatos de viagens ao outro mundo, até então frequentes nos meios eclesiásticos. Temendo as heresias resultantes dessas práticas tão difundidas, inicia-se um processo contrário à mistificação, em um crescente movimento de cristianismo racional, de modo que as representações do além também sofreram modificações. A Reforma Protestante asseverou o espírito racional, abandonando diversos costumes católicos pautados na representação simbólica de alguns dogmas.

O crescimento da ciência de observação natural instaurou novos parâmetros para o aceite natural das Escrituras e dos dogmas católicos. Os estudos astronômicos propuseram formas diferentes de conceber o mundo e o céu (anteriormente dividido e estruturado) começou a ser revisto mediante os novos parâmetros da ciência. O céu e o que ele contém, bem como a mística revelada pela concepção de artistas, vai minguando, enquanto representações concretas passaram a ser articuladas como elementos do indizível, em um resgate pautado nas próprias escrituras. O além deixa de ser um espaço concreto para tornar-se utopia, desmitologizada em uma forma única, no qual se espera que diversas inconstâncias do espírito humano encontrem respostas.

3.2 Heróis e percursos nas narrativas

Averiguando os três textos que compõem esse núcleo de estudos – *A navegação de São Brandão*, *O conto do Amaro* e *A Demanda do Santo Graal* - é possível verificar a presença de alguns elementos conceituais que unem as narrativas. O primeiro elemento que chama a atenção nos textos é a forte referência à busca de um local situado fora dos domínios

do local de origem dos heróis. Entretanto, esse local é uma espécie de *locus amoenus*, que parece ter muito mais conexão com o sentimento de verdadeiro lar, como em um regresso à verdadeira origem.

Dessa forma, as ilhas paradisíacas, para Amaro e Brandão, são ao mesmo tempo um encontro com o divino e um retorno do homem decaído ao seu estado edênico; para Galaaz, o encontro do Graal em Corberic simboliza a plenitude humana no encontro definitivo com seu destino – viver e morrer a serviço do divino. Os heróis sofrem de uma sensação de estranhamento na Terra, portanto precisam buscar o lugar onde se sintam naturais. São como exilados no mundo, em busca da casa verdadeira que é o mundo espiritual.

Essa sensação de exílio provoca nos heróis das narrativas a busca pela identidade verdadeira, a busca do propósito que só é alcançado mediante o encontro com o destino supremo de suas existências – o lugar preparado por Deus para os seus predestinados, o paraíso perdido ou a cidade santa de Sarraz, ambas figurações do retorno ao estado harmônico inicial da criatura e do criador. Pode-se perceber, nas narrativas, a presença de um sentimento nostálgico relacionado a um local específico onde a manifestação do bem, do eterno e da redenção é constante.

De acordo com Delumeau (1997), existem dois grandes sentimentos presentes no espírito humano e esses sentimentos se manifestam diversas vezes, sob diferentes formas, no decorrer dos séculos e da história. O autor refere-se a esse sentimento como uma profunda nostalgia, um sentimento de saudade e falta que une o presente vivido a outros tempos. Delumeau designa esse sentimento nostálgico de duas formas: uma nostalgia do futuro e uma nostalgia do paraíso perdido, ambas, evidentemente, ligadas pelo mito constante da idade do ouro, mito este que associa o sentimento de um momento sublime desaparecido, mas que, futuramente, será reencontrado.

As religiões judaico-cristãs apresentam-se como fontes ocidentais dessa esperança nostálgica da vinda/retorno de um reino de bondade eterna, ao conceberem a história da humanidade como vetor dos adventos do messias. Entretanto, outras religiões também aspiram à renovação cíclica do universo, em uma ânsia pelo fim e recomeço da História. Dessa forma, é possível dizer que a esperança de um futuro feliz é algo inerente à psicologia humana e essa esperança dá vazão a manifestações importantes - dentre elas, sob uma ótica cristã, que é o que interessa a esse trabalho, ao pensamento milenarista e aos movimentos messiânicos.

Os textos bíblicos são as fontes fecundas iniciais das promessas de futuro feliz e do reinado do messias redentor. Vários livros que compõem o Antigo Testamento apresentam sob forma profética a esperança de um novo mundo, dirigido de forma justa pelo messias triunfante, como se verifica nos livros de Amós, Isaías, Zacarias, entre outros. No entanto, é principalmente no Apocalipse de São João, no Novo Testamento, que as promessas referentes a um novo tempo promoveram debates infintos no seio das comunidades cristãs, ativando a crença sobre o advento de uma época denominada milênio – mil anos que antecederiam a volta gloriosa do messias ressuscitado, anos estes marcados pela vinda de um reino glorioso e justo na terra, centralizado na figura de um imperador santo; esse reinado foi designado como o Quinto Império, nomenclatura pautada na interpretação feita pelo profeta Daniel ao sonho de Nabucodonozor, rei da Babilônia², no capítulo dois do livro bíblico de Daniel. Daí as numerosas manifestações proféticas sobre a existência de um futuro reinado eterno, associado à presença do Espírito Santo delegado pelo Cristo em sua assunção, e à vinda de um rei grandioso, nomeado pelo próprio Deus.

² O sonho de Nabucodonozor, rei da Babilônia, foi interpretado por Daniel quando este servia ao rei no cativeiro de Jerusalém. O sonho apresentava a imagem de uma estátua de aparência terrível, com a cabeça de ouro, peito e braços de prata, ventre e quadris de bronze, pernas de ferro e pés de ferro e barro. Essa estátua posteriormente foi destruída por uma grande pedra. Segundo Daniel, cada parte simbolizava um reinado dominante no mundo, e a pedra seria um reinado que venceria todos os reinos precedentes, um reinado divino, que os cristãos interpretaram como o reinado vindouro de Cristo ou como um reinado de valor supremo de um representante de Cristo na terra (religioso ou secular).

A leitura e a reflexão sobre as profecias escatológicas foram a grande tônica das discussões teológicas dos primeiros séculos do cristianismo, mas por volta do século V, principalmente pela voz de Santo Agostinho, um anti-milenarista confesso, essas discussões foram banidas do seio eclesiástico, até ressurgirem com força total a partir do século X e atingirem seu auge no século XII, com as doutrinas de Joaquim de Fiore.

Joaquim de Fiore foi um monge calabrês, que em sua vida não aspirou à criação de um movimento revolucionário no interior da Igreja, mas que, por meio da interpretação posterior de seus escritos, inspirou uma porção de heresias e movimentos sociais. Fiore concebia uma explicação do mundo pautada na Trindade. Para o monge, a humanidade passaria por três tempos distintos. O primeiro tempo teria sido estabelecido pela lei mosaica, portanto, seria anterior ao advento de Jesus à Terra, um tempo anterior à graça; o segundo tempo seria o posterior ao advento do Cristo, o tempo da graça, marcado pela supremacia da letra, ou seja, o cumprimento da lei dos Evangelhos.

Esse era o tempo em que o monge acreditava viver; e finalmente, o terceiro tempo seria marcado pelo advento da inteligência espiritual, momento em que haveria uma *ordo monachorum*, ou seja, uma época dos monges, na qual a contemplação espiritual e a decifração divina se dariam por completo através da contemplação. Para Fiore, o tempo da graça estaria chegando ao fim e um novo tempo estaria se levantando, um novo tempo em que a Igreja, tal como era organizada, deixaria de ser importante, e somente a atividade contemplativa seria necessária. Por meio de cálculos que não compete aqui registrar, o abade estipulou que entre os anos de 1200 e 1260 o novo tempo da humanidade teria seu início.

As palavras do Fiore tiveram imensa repercussão e estabeleceram as bases para diversos movimentos que divisavam uma nova ordem no ocidente europeu. As idéias do abade promoveram a volta e o fortalecimento das especulações apocalípticas até então deixadas de lado pela Igreja, e essas especulações ganharam força pela sucessão de episódios

climáticos catastróficos ocorridos no período; somada a essa crise interna, acirrou-se a crítica à instituição eclesiástica motivada pela profecia de sucessão dos clérigos pelos monges e pela baliza de que, no novo tempo a se revelar, esta instituição seria baseada na simplicidade que sucederia o sofisticado, de forma que os humildes precederiam os soberbos (soberbos, estes, identificados com a instituição clerical e, num segundo momento, associada aos monarcas).

Nesse mesmo período de turbulência herética, a ordem franciscana surgiu, convergindo para si alguns dos ideais de Fiore e fortalecendo os rumores de um futuro melhor. Os franciscanos ajudaram a difundir a idéia de um papa angélico e de um rei salvador, que, na cristandade distante das discussões teológicas da Igreja organizada, transfigurou-se na crença de Imperadores prometidos e de reinados eternos de abundância.

Todo esse movimento de busca por um período de felicidade posterior ao presente frutificou no imaginário europeu, em franca consolidação das nações desse território. Em Portugal, pôde-se observar a convergência de diversos dos fatores acima mencionados e que, certamente, influenciaram o imaginário literário e o gosto por alguns tipos de narrativas, como as que são alvo desse trabalho. Muitos autores associam aspectos do pensamento franciscano e da evocação ao quinto império à constituição simbólica do imaginário português. Os primeiros fundadores portugueses eram ligados à ordem dos franciscanos, que foram substituídos, posteriormente, pelos jesuítas. Para os franciscanos, São Francisco foi o vicário da terceira era, a Era do Espírito Santo, o chamado papa angélico das profecias joaquimitas que pregavam a monaquização universal e, finalmente, a chegada do quinto império. São Francisco foi tomado por muitos como um segundo Cristo, um tipo do protótipo original.

Essas modulações do imaginário português podem ser observadas nos próprios símbolos fundadores da nação, nos brasões e bandeiras de monarcas e na dedicação religiosa que associou sempre o poder temporal e religioso na tomada de decisões dos rumos da nação, como se deu, por exemplo, com as navegações de caráter comercial e religioso. Além disso,

os dois grandes textos portugueses, *Os Lusíadas*, de Camões e *Mensagem*, de Fernando Pessoa, exploram de forma literária imagens que compõem essa gama de citações ao quinto império (que poderia ser o português), à vocação missionária da nação portuguesa e ao esperado retorno do rei salvador (Dom Sebastião).

Tendo por pano de fundo esse cenário em que a mística religiosa sustentava o imaginário português, parece possível estabelecer alguma relação com o profundo e duradouro gosto dos letrados lusitanos pelas narrativas que sustentavam esse espírito ufanista, que reconhecia no herói aventureiro a conformação de um homem religioso amplamente vocacionado e predestinado a um destino atípico, mas venturoso. Assim, pode-se compreender porque narrativas como *O conto do Amaro*, *A navegação de São Brandão* e *A Demanda do Santo Graal*, mesmo não sendo criações³ do solo português, tornaram-se parte do acervo imaginal dessa nação.

A leitura desses textos passa, inicialmente, pelo crivo de um elemento que unifica de ponta a ponta as narrativas. Esse elemento é a presença constante da maravilha (*mirabilia*), que, no campo religioso que permeia as narrativas, se manifesta pelo poder da terceira pessoa da Trindade – o Espírito Santo. Como foi dito anteriormente, o século XII, o grande momento de proliferação de textos e leituras das narrativas aqui estudadas, foi considerado por muitos estudiosos o momento literário do Espírito Santo, e isso, possivelmente, motivou-se pelas discussões sobre a vinda do terceiro momento da humanidade, regido pelo Paracleto. Não se pode esquecer, no entanto, que o próprio Cristo declarou em sua assunção que o espírito seria enviado aos seus discípulos e que estaria com eles até a sua volta final; portanto, a cristandade se baseia na presença constante do Espírito Santo como intercessor, como vigário de Deus.

De acordo com Durand (2000, p.19-33), a significação do Espírito Santo ou Paracleto não está na idéia de um ente etéreo, desassociado da matéria, como se faz crer nas filosofias

³ Não será discutido aqui o problema de autoria dos textos medievais, uma vez que tal discussão mereceria um debate mais profícuo, que não se objetiva realizar nesse trabalho.

dualistas que separam carne e espírito e que tomaram forma nos séculos seguintes. O Paracleto é uma realidade, embora não palpável, mas é real, uma pessoa divina que acompanha o cristão em sua jornada na terra. Os dons do Espírito estão presentes na temporalidade, como apresentam o Velho e o Novo Testamento. O Espírito Santo é um ser presencial, *Paracletos* (grego) ou *Advocatum* (vulgata). A presença do Espírito Santo na arte é geralmente indireta, salvo em casos da representação da Trindade. Ele manifesta-se na arte por meio de vigários (outros lhe fazem as vezes), como é comumente o caso da pomba, do sopro (*spiritus* é sopro em latim), da água, do fogo, elementos de que simbolizam batismo e purificação. O Paracleto também se manifesta, no aspecto numerológico, associado aos números 5, 7, 8 ou 12. De acordo com Durand (2000, p.20-21):

Muitas vezes o Espírito Santo é septiformis, representado por sete pombas ou 7 lâmpadas, simbolizando os 7 dons. .. o septenário é o número imperial por excelência: simboliza a reunião das “7 partidas do mundo”...as 7 colinas de Roma e sobretudo na reunião das 7 vilas constitutivas da primitiva Roma e prefigurando o Império. É o mesmo simbolismo que voltamos a encontrar no imperador arquetípico dos Celtas; Artur. Arthos significa urso, isto é, a invocação da constelação “polar” das 7 estrelas, e a mesa redonda de seus cavaleiros simboliza o mundo (49 ou 12).

O Espírito Santo possui um poder transmutador (*metamorphosis*), capaz de alterar com sua presença a natureza substancial das coisas e também de modificar a ordem física e as propriedades dos elementos. Em sua presença os elementos podem tornar-se livres da degradação do tempo; a escassez torna-se abundância, a cura sucede a pretensa morte.

A Demanda do Santo Graal é uma narrativa que apresenta de forma central a figura do Paracleto. A Demanda em si motiva-se pela aparição do vaso sagrado - na narrativa, um vigário do Espírito Santo. Em sua aparição, dois elementos são muito notáveis: a luz que alumia todo o castelo, fonte referenciadora do Espírito Santo, e a transmutação da ceia em todas as possíveis delícias e manjares pensados sobre a terra, servidos à corte do rei. Além disso, são inúmeras as aparições de personagens na narrativa que têm por função única apresentar uma mensagem vinda do além para os cavaleiros. Esses personagens são “inspirados” e pronunciam-se profeticamente, delimitando, aos poucos, os cavaleiros escolhidos para o encontro com o Graal. O castelo do Graal, com sua propriedade de ubiquidade, possui a característica fundamental do Espírito: a capacidade de estar em todo o lugar ao mesmo tempo, um poder de estar fora do tempo, onde a instantaneidade do deslocamento é permitida. Fora isso, podem ser elencados os milagres e as maravilhas presentes em toda a extensão do texto, em específico os que consistem as três grandes maravilhas⁴ de Logres e que designam o poder provisor, salvador e justo da lei divina.

Em *A Navegação de São Brandão* e no *Conto do Amaro*, o Paracleto tem a função de timoneiro, pois é ele que dirige as embarcações, além de ser o grande provisor das necessidades dos viajantes, sejam essas necessidades provisões alimentares ou salvamento dos perigos que a empreita proporciona.

Em todos os casos, o Espírito Santo é o grande mantenedor dos textos que se constroem na busca pela plenitude da confluência do humano com o divino, na busca da plenitude do Espírito, ordenança ratificada pelas palavras do apóstolo Paulo em suas cartas no novo Testamento. A busca dessa plenitude é que motiva os heróis da narrativa, que partem para encontrar o sagrado localizável, não pela vontade humana, mas pela graça divina conferida a alguns homens especiais que se tornam, eles mesmos, vigários do Espírito.

⁴ As maravilhas de Logres são a besta ladradora, a fonte da guarnição e a dama da capela, elementos que estão presentes em toda a extensão da narrativa e são desvendados a Galaaz e seus companheiros pelo rei pescador no fim da jornada do Graal.

Além do Espírito Santo é possível observar outros elementos que aproximam os textos em análise. De acordo com Durand (2000, pp.82-132), em um artigo sobre a cavalaria e o espírito lusitano, existem alguns mitemas freqüentes no imaginário português que favorecem a apreensão de certos tipos de narrativa. Um desses mitemas se refere ao ideário do peregrino, que se fundamenta na idéia da clara confluência entre a aventura cavaleiresca e a peregrinação religiosa, na qual o objetivo importa menos que o esforço da busca. Os heróis das narrativas estudadas estão nesse limite entre o cavaleiro e o peregrino, o indivíduo aventureiro, mas não em busca da honra própria, e sim em busca de um conhecimento por algo instituído em um outro plano que vai além dos limites de sua simples humanidade – o conhecimento daquilo que deflagra a espiritualidade, o mundo do inatingível por meio da ordem natural das coisas. É por isso que somente através da intervenção espiritual esses heróis alcançam seus objetivos, pois trafegam do plano físico para o plano espiritual.

Portanto, já não são simples heróis, são santos, separados, são transcendentais. Nessa imagem de transcendência pode-se, mais uma vez, evocar um outro mitema de Durand, o do mensageiro do transcendente. Esses heróis, que se tornam elementos transcendentais, acabam sendo portadores de uma mensagem vinda do outro plano, do plano espiritual e, por conta disso, acabam tornando-se fundadores externos. É o caso de Amaro com Trevilles, Brandão com sua ilha paradisíaca e Galaaz, que se torna rei de Sarraz e fundador da nova ordem dos cavaleiros –os puros e castos. Nesse ínterim, a idéia do espaço aquático torna-se freqüente, pois o oceano “ serve de passagem entre o mundo dos homens e o mundo das visões ou das realidades arquetípicas e o segundo confere à convocação cavalheiresca uma origem no além absoluto” (DURAND, 2000, p.112).

Um terceiro mitema proposto por Durand e que serve de apoio à compreensão do imaginário que perdura por trás da figura do herói nos textos estudados é o que o teórico chama de mitema do monstro e do santo combate. Esse seria um mitema heróico, na acepção

de Durand, presente em diversas sociedades, figurado na idéia de um herói que vence em batalha um monstro. Esse herói é sempre ajudado por uma força sobrenatural que atua em favor da bondade. Na verdade, esse combate entre o monstro e o herói ilustra, acima de tudo, o combate entre a Luz e as Trevas. Esse combate seria a síntese da luta entre o bem e o mal, constante em todos os tempos e culturas. Desse mitema houve uma transmutação do matador de monstros para o matador de mouros e infiéis, que designa o espírito das primeiras cruzadas. De acordo com Durand, é possível observar uma especificação dos cavaleiros sauractônios (matadores de dragões): em sua maioria, são civis e não militares e também são associados aos santos, eremitas e virgens; tal observação fortifica a tese de que a batalha empreendida por esses cavaleiros é, na verdade, um combate espiritual. O mitema faz do cavaleiro um sucessor legítimo dos sauroctones que fundaram a cristandade no ocidente.

Como já dito, a percepção do espaço nas obras estudadas relaciona-se à idéia da imagem e de como esta pode ser considerada um elemento fundamental da narrativa literária. Uma vez que a leitura se dá sobre o papel, em preto e branco, e sem forma de coisas e sim na forma das letras, é a imagem mental produzida que traduz o verdadeiro universo da leitura. Se a televisão, no mundo contemporâneo, rouba essa função de produção mental da imagem nas narrativas, o livro ainda o resguarda.

De acordo com Durand, a imagem evoca todos os sentidos vinculados à percepção, opondo-se ao conceito que se relaciona ao processo de construção por parte do raciocínio. As narrativas do núcleo medieval são tomadas pela existência de imagens que procuram relacionar-se, em um primeiro momento, ao mundo natural do homem daquele período - daí a evocação da natureza como ponto de partida para o desenrolar das ações da narrativa. No entanto, é sabido que a relação do homem medieval com a natureza seguia uma relação interpretativa. O homem medieval procurava conceber a natureza por meio de uma leitura analógica com o universo. O elemento estético em si tomava corpo quando associado aos

conhecimentos que a natureza poderia trazer ao homem. Assim, os rios eram associados às veias do corpo, o vento, à respiração, o ventre à fecundidade da terra, e assim por diante.

O conceito espacial na literatura estava intimamente relacionado ao modo de interpretação analógica que se concebia em todo o fazer do homem desse período. Somadas às analogias de ordem natural estavam as analogias de ordem espiritual, pelas quais se concebia a relação das ações humanas com a predestinação dessas ações, de origem divina. Assim, o espaço da floresta, que cercava o homem desse período com seus perigos naturais, tornava-se também o espaço das manifestações do maravilhoso sobrenatural, cercado de perigos e aventuras; os castelos e igrejas, construções da realeza e do clero, respectivamente, mantinham no imaginário literário suas mesmas funções, mas poderiam abarcar, no aporte maravilhoso, uma corte celeste. Da mesma forma, o mar, tomado como símbolo das grandes renovações, da dinâmica da vida, representa nas narrativas o mesmo que a floresta: o local da manifestação do desconhecido, desconhecido este procurado como fonte de saber por alguns heróis. Assim, nas narrativas estudadas, o espaço caracterizado no percurso é a fonte crucial dos significados do texto, pois possibilita o acesso ao conhecimento almejado.

A imagem está intimamente relacionada ao espaço e liga-se à produção dos elementos da imaginação e da memória. De acordo com Durand, o espaço possui propriedades importantes, como já mencionado: a ocularidade, a profundidade e a ubiqüidade. A propriedade que interessa aqui, pois se reproduz facilmente no espaço literário das obras estudadas, é a ubiqüidade, ou seja, a capacidade fundamental de conservar as imagens em um lugar fora do tempo, onde a instantaneidade dos deslocamentos é permitida. Essa propriedade, que se aplica a qualquer elemento da imaginação humana, pode parecer mais evidente na literatura nos momentos em que ocorrem digressões no discurso, comumente no que, em teoria, se classifica como espaço psicológico.

No entanto, nas narrativas medievais, a ubiquidade torna-se uma propriedade fundamental e natural do texto, pois o conceito de temporalidade apresentado ali difere do conceito temporal do homem moderno. A relação do homem medieval com o tempo não se centrava na medição precisa de presente, passado e futuro e nem abarcava a idéia de progresso embutida em si para o homem moderno. No imaginário medieval, o passado e o futuro relacionavam-se ao presente e muitos elementos concebidos de forma conceitual situavam-se em um estado atemporal. Dessa forma, verifica-se uma constante presença de espaços imaginários, em muitos casos concebidos como verdadeiros mas não visíveis ao homem comum. É o caso das diversas ilhas afortunadas, do paraíso terrestre, dos castelos encantados, dos bosques maravilhosos, entre outros. É fato que essa atemporalidade pertencente a alguns locais não é fruto direto do período medieval, sendo possível encontrar inúmeros exemplos deles desde a antiguidade e em outras culturas não ocidentais. Mas o fato é que o homem medieval povoou seu imaginário com esses locais maravilhosos, que por vezes se tornam sagrados e, por isso mesmo, por tocarem o sagrado, tornaram-se representações míticas e simbólicas.

A Navegação de São Brandão, O Conto do Amaro e A Demanda do Santo Graal, as obras que compõem o núcleo medieval em análise, apontam ênfases na expressão alegórica das imagens relativas ao percurso do herói. De acordo com Hansen (1986), a retórica clássica concebia a alegoria como um tropo (uma linguagem figurada com um sentido translato e diferente do sentido literal). A especificidade da alegoria residia na compreensão de que ela possuía a condição de “salto contínuo”, ou seja, um tropo que possibilitava a transposição contínua do sentido próprio para o sentido figurado. Essa transposição poderia variar de acordo com o afastamento do primeiro discurso em relação ao segundo discurso, o que determinava seu grau de hermetismo. Portanto, o critério retórico da alegoria era sua clareza, ou o reconhecimento do discurso primeiro.

Com base no critério de clareza, a alegoria, em sua formulação teórica clássica, era classificada em *perfeita ou tota* (quando a referência ao sentido representado já não se fazia clara); *imperfeita ou permixta* (quando possuidora de um grau maior de abertura, que possibilitava a relação entre os sentidos); *incoerência ou mala affectatio* (quando permitia múltiplas metáforas pertencentes a campos semânticos diferentes e, geralmente, não associados em um único feixe de significações); e *alegoria cristalina* (quando a alegoria se coloca quase em um mesmo plano que o sentido literal).

No ponto de vista da hermenêutica, a alegoria pode ser compreendida como uma técnica de interpretação, uma forma de interpretar-se o mundo, tendo por base, em primeira instância, um sentido religioso de, literalmente, “religar” o homem ao sacro. Sob esse ponto de vista, é possível afirmar que a Igreja Cristã, essencialmente presente na cultura ocidental, foi responsável por veicular uma forma alegórica de interpretação, uma vez que essa se apropriou do canal interpretativo que a alegoria permite na busca da conservação de valores sacros. No período medieval era corrente diferenciar alegoria de tipologia, sendo essa última uma forma particular de leitura dos textos sacros, leitura essa que propunha um certo efeito de circularidade mítica por seus movimentos de prospecção e retrospecção. É sob o olhar de uma alegoria *imperfeita ou permixta*, no ponto de vista do tropo, e da tipologia ou alegoria factual, no ponto de vista da hermenêutica, que se observa as narrativas estudadas nessa parte do trabalho.

Nessa leitura será realizada primeiramente a análise individual dos textos. Para evitar-se excessos em citações das narrativas, que sob a pena de tornar o trabalho prolixo seriam necessárias, optou-se por um detalhamento do enredo e figuras textuais, na intenção de melhor apontar-se os processos de purificação ou seleção pelos quais passam os heróis, uma vez que cada figura (ao menos, as que são mencionadas nesse trabalho) é importante para a gradativa apreensão de sentido dos textos.

3.2.1 A *Navegação de São Brandão*: um santo peregrino

Brandão, figura central da *Navegação de São Brandão*, foi um personagem histórico, nascido no século V no atual território irlandês, pelo que indicam as fontes historiográficas. De acordo com o que se sabe sobre Brandão, ele teria sido um dos primeiros cristãos da Irlanda, território cristianizado também por volta do século V. Brandão tornou-se abade e desde cedo demonstrou uma vocação missionária que o levou a expandir o cristianismo por diversas localidades ao norte da Europa. Tais viagens missionárias davam-se pelo meio marítimo, de modo que o abade tornou-se conhecido pelo epíteto de “o navegador”. Dois manuscritos medievais circundam a figura do monge. Um é a sua *vita* (uma biografia) e outro, mais conhecido e difundido, é a *navigatio* ou *Navigatio Brendani*.

A versão latina mais antiga da *Navegação de São Brandão* data do século X. Em Portugal, a *navigatio* possui uma versão originária de Alcobaça e outras duas versões de Santa Cruz de Coimbra (datáveis do século XI e XII, respectivamente). A versão aqui utilizada é a empreendida pelo professor Aires A. Nascimento (1988), com base nas fontes citadas, em sua edição crítica das versões medievais da *Navigatio* em língua portuguesa.

A narrativa de *A Navegação de São Brandão* inicia-se na Falésia dos Poderes, quando Barinto e Mernoc encontram-se com Brandão, um monge piedoso, e lhe contam sobre a possibilidade de vislumbrar o paraíso terrestre. Nesse momento instala-se uma espécie de mote da narrativa: a busca pelo paraíso terrestre, lugar de onde Adão e Eva haviam sido expulsos quando cometeram o pecado original (Livro de Gênesis, cap.3). De acordo com a narrativa bíblica, no livro do Gênesis, o Paraíso terrestre passou a ser vigiado por anjos que, com suas espadas flamejantes, impediam o retorno de Adão e Eva ao seu local de origem. Brandão instaura um jejum de quarenta dias e, após certificar-se de que essa era a verdadeira

vontade de Deus para sua vida, escolhe alguns monges que lhe servirão de companhia para o trajeto. Brandão sai da falésia e vai para a ilha de Ende, um padre amigo, e lá constrói um barco que servirá de meio para sua aventura espiritual. Nessa ilha, três monges insistem em prosseguir viagem com Brandão, mas o texto deixa claro que a presença destes não era bem quista pela vontade predestinadora de Deus.

Todas as indicações iniciais do texto apontam para essa missão predestinada de Brandão, que sai em demanda por um lugar sem localização geográfica definida, assim como tantos outros lugares da literatura medieval que constavam do imaginário popular. A Ilha de Brandão – o paraíso – chegou a fazer parte da cartografia oficial de seu período e foi muitas vezes, no período das grandes navegações do século XVI, confundida com ilhas na região da Madeira e com o próprio Brasil, devido às características apresentadas pelos navegantes, cujas mentes ansiavam por uma terra paradisíaca repleta de vegetação e água em abundância, bem como outros elementos preciosos.

O barco é a construção indicativa de um reduto fechado de salvação, lugar no qual os monges poderiam seguir a salvo pelos perigosos caminhos do mar. Assim como na narrativa bíblica de Noé, os que estão dentro do barco asseguram-se da proteção divina. Pelo que se verá a frente na narrativa, o espaço marítimo será sempre o elemento surpresa, espaço de manifestações do lado oculto. É o mar que conduz os navegantes e os leva para as ilhas – boas ou más. O mar, em sua função de representar o fluxo do destino, movido por uma força sobrenatural e divina, permite aos navegantes as paradas em diversas ilhas. A escolha do lugar das paradas, porém, depende exclusivamente de Brandão e do acolhimento dos conselhos que lhe são dados pelos habitantes das ilhas em questão. Portanto, em cada parada há uma prova de obediência e sintonia espiritual que Brandão deve transpor com os monges. Como se sabe, esse tipo de narrativa de aventura marítima tem profunda ligação com os

immrama, narrativas célticas sobre aventuras marítimas em busca do além que provavelmente deram base para narrativas cristianizadas de mesmo tema.

A primeira prova de Brandão se dá aos quarenta dias de viagem em alto mar. Os monges, sem provisões, avistam uma Ilha Pedregosa e decidem parar. O número quarenta é um elemento comum das narrativas cristãs, simbolicamente referenciando a peregrinação. Foram quarenta os dias em que o povo hebreu caminhou pelo deserto até a terra prometida (Livro de Atos, cap.7, v.36) e quarenta os anos de peregrinação restante pelo deserto pela desobediência do povo. Os quarenta dias são signo da exaustão e, ao observar a narrativa bíblica, vê-se que existe uma proximidade com a desobediência nesse ponto. Na história bíblica presente no livro de Números (cap. 13 e 14), Josué e os outros espias adentram a terra prometida e trazem de lá frutos e notícias. O povo, com medo dos habitantes locais, desconfia da promessa de Deus e decide não cumprir a ordem divina, fraquejando diante da prova de fé. Da mesma forma, o dilúvio que acabou com a raça humana, exceto com Noé e sua família, que creram em Deus, deu-se em quarenta dias (Livro de Gênesis, cap.6). O próprio Cristo retirou-se para o deserto na intenção de se por à prova por quarenta dias (Livro de Mateus, cap.4). A peregrinação tem por objetivo um teste de fé e obediência, que só pode ocorrer por meio de provas espirituais.

Na primeira ilha em que Brandão faz parada, um cão recepciona os navegantes. O cão, como psicopompo, é geralmente um mensageiro dos infernos nas leituras simbólicas ocidentais, mas na narrativa parece figurar apenas como um elemento de substrato celta, que não vincula a esse animal um valor negativo. Os monges são levados a um castelo onde existe uma mesa repleta de alimentos que aparentemente preparados para eles. Após a refeição considerada providencial, Brandão adormece e tem uma visão (claramente permitida por Deus, como forma de advertir os religiosos) em que o diabo, transmutado na forma de

uma criança negra⁵, tentar um dos monges. Ao despertar, Brandão descobre que um dos frades, levado pela cobiça, tenta roubar um colar do castelo. Ao ser descoberto, Brandão exorciza o monge, clamando a Deus que liberte sua alma do mal. Libertado das garras demoníacas, o monge morre. Pode-se perceber que o castelo era uma prova para os monges, depurados agora pela resistência à cobiça e que recebem, depois desses acontecimentos, um mensageiro com provisões para a continuação da viagem até a próxima Páscoa. A viagem dá-se de forma litúrgica, e as paradas são referenciadas pela sua relação com as datas festivas da Igreja. Assim, a próxima ilha é a Ilha das ovelhas.

Como todas as ilhas boas pelas quais passam os viajantes, as provisões de água e comida são satisfeitas. Nessa ilha os monges celebram a Páscoa, festa da morte e ressurreição de Cristo, simbolizando-a através da morte de um cordeiro, como no ritual judaico, cujo sacrifício representativo do cordeiro foi substituído pelos cristãos na figura do sacrifício perfeito de Cristo. Em seguida, mais uma vez os monges recebem provisões de um mensageiro divino e partem para o mar. Em pleno oceano, deparam-se com a ilha-baleia Iascônio, e fogem desse perigo. Navegando para o ocidente, os monges encontram-se com uma Ilha, a Ilha das aves, onde param para se restabelecerem. Nessa ilha havia uma grande concentração de aves que cantavam e louvavam a Deus. No entanto, as fontes de água da ilha eram insípidas e causavam sonolência.

De acordo com Delumeau (2003), a música também é uma constante no paraíso, embora sua elaboração e execução fosse duramente questionada pela Igreja, uma vez que ela despertava sensações diversas no ouvinte. A palavra deveria ser o objeto central da música. Diante das resistências eclesiais e da multiplicação de instrumentos, houve um processo

⁵ Como pode ser observado em várias lendas e histórias hagiográficas, há uma concentração de significados direcionados à malignidade na representação de seres ou criaturas negras. A criança negra é a representação física do demônio e simboliza o pecado menor. Por ser criança, portanto, pequena, essa representação do mal remete a um pecado que pode ser transposto ou evitado, portanto, passível de ser vencido. Em outras referências, o demônio é representado como gigante negro, em correspondência a pecados ou tentações maiores.

gradativo de laicização da música, principalmente no século XII. Assim, apesar de as aves estarem louvando a Deus com sua música, o que sem dúvida era agradável aos monges, essa cantata poderia despertar um desejo de não prosseguir em busca do alvo almejado, o paraíso. Daí, permanecer na Ilha implicaria beber de suas fontes límpidas, mas que provocariam a sonolência dos viajantes. Tudo o que eles precisavam no momento era ânimo para não se saciarem com as primeiras delícias do percurso, uma visão parcial do louvor eterno. Obedientes, os monges não bebem de lá e em seguida são servidos por um novo mensageiro divino que lhes dá provisões até o Pentecostes⁶.

Há meses no mar, os monges chegam à ilha de Albeu, um monge anacoreta, cuja ilha possuía duas fontes que serviam de alimento para todos, de modo que não havia necessidade de comida naquele lugar. A fonte de saciedade também é motivo comum no imaginário de muitos povos, como fontes de juventude, e no cristianismo corresponde à eterna fonte da vida, que jorra no local celestial, como atesta o livro de Apocalipse (cap.22), na descrição do rio da vida da Jerusalém celeste. A figura da fonte de vida também foi usada por Jesus, que se autodesignou a fonte de água viva e prometeu que os que cressem teriam para si e em si, fontes de água viva -“...a água que eu lhe der se fará nele uma fonte de água que jorre para a vida eterna” (Evangelho de João, cap 14, v.4). Ainda na Ilha de Albeu, Brandão recebe a revelação de que dois monges morreriam no percurso da viagem. Os monges permanecem na ilha do Natal até a Epifania, que, no tempo litúrgico, remete ao período de Renovação ou retorno. Posteriormente, voltam para o mar. Após longo período de navegação, os monges, cansados, voltam à ilha de fontes soníferas e bebem dela, provando que, na lógica humana, é sempre possível errar, mesmo após advertência. Na mesma ilha

⁶ A festa de Pentecostes relaciona-se à liturgia católica e evoca a descida do Espírito Santo aos primeiros apóstolos e discípulos após a assunção de Cristo ressuscitado. Na tradição judaica, o pentecostes dava-se como uma festa das colheitas e os significados sobrepostos levam à idéia de provisão e saciedade. O Pentecostes é o tempo da peregrinação no tempo litúrgico católico.

recebem novas provisões de um mensageiro e celebram novamente a Páscoa e o Pentecostes e partem para o mar, percorrendo a mesma região por sete anos.

Passado esse tempo em meio ao mar, os monges são surpreendidos pela aparição de um monstro que os ataca. Indefesos, Brandão pede auxílio divino, que prontamente envia outro monstro para derrotar o primeiro, uma prova do poderio divino e uma assertiva em relação à viagem dos monges. Nesse ponto, a narrativa começa a rumar para seu epílogo e as situações finais começam a evidenciar o desdobramento da aventura de Brandão e dos monges. Após alguns dias, Brandão chega à Ilha dos três coros. Nessa ilha existiam três corais, um de crianças, um de jovens e um de velhos, que louvavam a Deus permanentemente. Isso parece ser uma alusão ao coral apocalíptico dos santos no paraíso do final dos tempos. Um dos monges decide que não seguirá mais viagem e fará parte desse coral.

Em seguida os viajantes partem e logo chegam a uma Ilha onde havia uvas imensas como maçãs, uma clara alusão às uvas trazidas por Josué e seus companheiros da terra prometida, cachos que, de tão grandes, mal se conseguia segurar - como está escrito no livro de Números (cap. 13). Como na narrativa bíblica, a abundância de alimentos, como designa o tamanho dos cachos, apresenta a perfeição próxima da terra a ser alcançada. Nessa ilha, ainda, os monges avistam uma briga entre grifos no céu que prenuncia acontecimentos estranhos ainda por vir. Ao partirem da ilha, após quarenta dias, os monges rumam para a Ilha de Albeu, onde celebram os rituais carismáticos. Mais uma vez, os monges partem de lá rumo ao mar e no dia de São Pedro testemunham um acontecimento miraculoso, pois as águas do mar tornam-se cristalinas e transparentes, de modo que se podia ver-lhe o fundo, e assim observar os grandes mistérios do mar e as maravilhas da criação divina. Em seguida, os viajantes avistam no mar uma grande coluna de cristal, muito alta, e em seu topo avistam um cálice e uma patena – e, evidentemente, uma forma de presentificação do ato litúrgico da comunhão e da presença de Cristo e do Espírito Santo.

Ao passarem pela coluna, avistam uma estranha ilha, sem vegetação, e homens começam a atirar nos monges massas incandescentes para impedir-lhes a passagem. Os monges avistam uma montanha de fogo cheia de demônios e um desses seres aprisiona um dos monges. O mar torna-se coalhado e o barco dos monges passa por um rochedo onde Judas⁷, o traidor de Cristo, está aprisionado, recebendo flagelos eternos. Após essas visões miraculosas, que se tornam os últimos obstáculos dos monges, estes chegam a uma ilha, a ilha de Paulo, o eremita, e nesse local também havia uma fonte de água que alimentava os presentes. Mais uma vez os monges partem e atracam em outra ilha, onde um provisor lhes dá novos mantimentos. O epílogo da narrativa se dá quando Brandão aproxima-se da chamada ilha da Provisão, protegida por uma névoa e dividida por um rio. Ele percorre a terra por quarenta dias e, ao avistar o lugar além do rio, Brandão fica sabendo, através de um guardião, que não poderia entrar nele, pois ele está reservado para aqueles que não mais viveriam na terra. Com a promessa de um dia para lá retornar, Brandão volta de sua aventura, grato pela contemplação que teve do paraíso.

Ao nível das imagens, observa-se a presença do cristianismo com suas imagens heróicas e uma inversão dessas imagens que se eufemizam. *A Navegação de São Brandão* faz um uso simbólico da água, figurativizada em dois elementos: o mar e as fontes. No mar processam-se a travessia em si e os *mirabilia* e nas fontes, o maior destaque apregoado pelo texto são seus poderes de saciedade. É pelo mar que os abades adquirem seu conhecimento e as fontes têm o poder de preservar-lhes a força, por meio da alimentação. De todo modo, simbolicamente, as águas do mar diferem das águas das fontes pelo princípio de que o mar simboliza as incertezas, o eterno retorno e os ritos de passagem, devido à sua instabilidade e imprevisibilidade; já as fontes possuem direção certa, da nascente ao rio, o que as associa à

⁷ É interessante observar como a figura de Judas no texto lembra a imagem de Prometeu. Ambos traem a divindade e possibilitam, pelo ato negativo da traição, o início de novos tempos: Prometeu dá luz e traz o progresso humano e Judas desencadeia o processo da morte do messias que traz consigo a salvação da humanidade.

estabilidade, segurança. De acordo com Durand, tanto o mar quanto as fontes parecem estar relacionadas ao que o pesquisador associou às imagens vinculadas ao reflexo digestivo e ao regime noturno das imagens. De uma forma geral, a idéia central contida na tipologização de Durand é que o homem, na tentativa de resolver a angústia causada pela visualização certa da morte, ou seja, a angústia do tempo (cronos), cria determinados e variados tipos de imagens simbólicas.

As imagens da água são imagens polissêmicas e que muitas vezes tramitam na dualidade dos dois regimes apresentados por Durand. *A Navegação de São Brandão* é um texto que se caracteriza pela roupagem cristã, acentuadamente diurna, dualista na definição de seus princípios básicos do bem e do mal, da carne e do espírito. No entanto, é possível notar, na expressão imagética do texto, um apelo às imagens que constituem o domínio da inversão, da feminilidade própria do regime noturno.

Tanto o mar como as fontes apresentam em si a idéia de introjetar-se, típico de um processo “digestivo”. Os monges entregam-se ao mar na busca do paraíso. É possível visualizar aí, inicialmente, o abandono de si ao cuidado divino, na busca de uma felicidade primeira, edênica. De acordo com Durand (2002, p.225), a figura do mar é, em inúmeras culturas, “o abyssus feminizado e materno (...), arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade.”. A associação do recolhimento e acolhimento do mar parece pertinente quando se observa a motivação da viagem dos monges. Não é a simples curiosidade que motiva Brandão, mas o desejo de entrar em um espaço edênico, primordial, feliz, associado à figura materna, mas que, recoberto pela figurativização dual cristã, se torna eufêmico. Da mesma forma, as fontes aproximam-se dos elementos de feminilidade, uma vez que jorram vida, alimento, como a mãe pelo seu seio dá o leite ao recém-nascido.

Dessa forma, a busca de Brandão encerra um desejo latente do retorno ao espaço feliz (que na literatura é recoberto por diversos nomes, tais como Avalon, céu, paraíso terrestre). A

busca do novo espaço, o espaço feliz, implica deixar um espaço atual. O mar, na leitura anagógica, cristã, é o espaço instável, o caminho cheio de perigos correspondente à vida humana em seu percurso terrestre. É Cristo quem acalma o mar (segundo os evangelhos) e é por ele que se efetiva a travessia para o espaço feliz (a idéia da passagem aquática para outra vida também é constante em diversas culturas, por exemplo, a grega, na qual Caronte é o barqueiro que conduz ao Hades).

O percurso dos monges é indicativo dessa passagem pelo espaço do Hades, especificamente pelo espaço infernal que precede o encontro do paraíso. Isso parece ser figurativizado na ilha dos ferreiros, terra de aspecto horrível e de praias inacessíveis, cujos habitantes maldosos jogam massas de fogo para afundar o barco dos monges e impedi-los de prosseguir; pela visão de Judas em seus tormentos e pela comitiva demoníaca que cercava a embarcação. As águas, em especial as do mar, simbolizam uma entropia necessária para o desvelamento dos mistérios; as fontes saciadoras também apontam para a idéia de aprofundamento, de mergulho interior, justamente o objetivo dos monges ao buscar o paraíso perdido.

A ilha, por sua vez, é o espaço telúrico; encontra-se em oposição ao mar no que diz respeito à sua condição de instabilidade. As ilhas são os marcos do *peregrinatio*, um local de encontros e revelações divinas. As ilhas são como etapas da peregrinação, locais no qual o conhecimento, por meio dos diversos simbolismos, é dado aos peregrinos. Nelas situam-se as fontes saciadoras, a comida provisionada e os mensageiros portadores de enunciados divinos. Nas ilhas são celebradas as festas sacras e nelas ocorrem o descanso dos monges e também algumas de suas provações. A narrativa deixa clara a oposição entre as ilhas boas e as más. Nas ilhas boas há vegetação abundante, provisão alimentar, bem como a presença de homens santos que vivem maravilhas divinas (prolongamento da vida, louvor constante a Deus, vida de reclusão), enquanto que nas ilhas más o que se vê é um espaço desprovido de vegetação,

pedregoso e perigoso, habitado por figuras sombrias que desejam impedir a passagem dos peregrinos. Nas ilhas é que o conhecimento do Bem e do Mal é passado aos peregrinos pelo espetáculo da contemplação da revelação divina por meio da Natureza. É a Natureza que revela a orientação divina aos peregrinos, o percurso a ser seguido.

O paraíso só é alcançado por Brandão após quarenta dias de peregrinação rumo a uma praia no oriente. Como nas histórias celtas, após uma nuvem de cerração, os monges alcançam o paraíso e percorrem suas terras por mais quarenta dias, em analogia clara à peregrinação de Israel, depois disso avistando um rio que não puderam transpor. É nesse momento que a grande revelação lhes acontece, por meio da presença de um jovem que lhes diz: “Eis a terra que procurais há muito tempo e a razão por que não conseguistes de imediato descobri-la foi porque Deus vos quis mostrar a diversidade de seus segredos no grande oceano” (NASCIMENTO, 1998, p.115). Portanto, Brandão e os monges não só vislumbraram o paraíso, mas puderam vivenciar as maravilhas ocultas por Deus e descobrem que o percurso em si era mais importante que o alvo a ser alcançado

Os animais no texto também possuem um simbolismo importante para a percepção da configuração espacial da narrativa. Um desses animais carregados de sentido é o monstro marinho, presente em diversas narrativas de viagens marítimas, e que parece corresponder à imagem de um dragão cujo intento é prejudicar a viagem dos monges, mas que é impedido por outro monstro, mandado por Deus, que despedaça o primeiro e salva os peregrinos - posteriormente alimentados pelos restos do monstro do Mal. Vê-se, aqui, a inversão do mal em bem, de modo que sejam evidenciados a providência divina e seu cuidado e domínio sobre toda a criação.

A imagem do Dragão, síntese dos terrores das trevas e das águas, é derrotada por um outro dragão, esse mandado por Deus. Esse outro dragão é o duplo inverso do Mal - logo, o Bem. Outro monstro presente na narrativa é a ilha-baleia Iascônio, terrível aparição dos

mares obscuros: aparentemente ilha, seduz o viajante cansado do mar para depois submergi-lo. A ilha-baleia representa o ambiente das aparências, no qual reina a instabilidade. A aparência de segurança, terra firme que seduz os monges, mostra-se, na realidade, um local de instabilidade e perigos. No entanto, os monges sobrevivem a essa prova. Outro animal de destaque presente na narrativa é o cordeiro, encontrado em uma ilha cheia deles e que serve de alimento aos monges na festa da Páscoa. O cordeiro, símbolo cristão da resignação do Cristo, é uma figura de recorrência constante no imaginário cristão. O cordeiro é símbolo do próprio Cristo.

É interessante verificar que esses animais figuram conjuntamente no que Durand (2002, p.312) qualifica como símbolos lunares, associados ao regime noturno das imagens. Segundo o autor, o monstro, em seu aspecto maravilhoso, possui um triplo simbolismo: “o do renascimento periódico, o da imortalidade e o da doçura resignada do sacrifício”. Pode-se dizer, portanto, que na narrativa de Brandão os monstros marinhos adquirem os significados mencionados e que confluem para o significado global da narrativa – o sacrifício da peregrinação que conduz ao local imortal. O cordeiro, por sua vez, é um animal sacrificial também pertencente ao simbolismo lunar na tipologização de Durand. No entanto, é possível vislumbrar na narrativa uma alusão freqüente às aves, símbolos ascensionais e de transporte, presentes nos momentos em que se expressa o louvor ao criador ou em proximidade ao paraíso, refletindo a luta incansável, ao nível dos símbolos, da busca do tempo eterno figurativizado no paraíso edênico.

Na narrativa da *Navegação de São Brandão*, o paraíso é descrito como um local de delícias e de permanente agradabilidade, cercado por uma cerração e de grande luminosidade. A chegada dos monges a esse local é o ápice de todo o percurso, pois ao chegarem ao paraíso, os monges apresentam-se depurados e aprovados pela instância divina:

... de novo os envolveu uma luz imensa e o navio ancorou na praia. Levantando-se do navio, avistaram uma terra espaçosa e coberta de árvores de fruto, como no tempo do outono. Deram volta àquela terra e não lhes sobreveio qualquer indício de noite. Alimentavam-se apenas de frutos e bebiam das fontes (...) certo dia descobriram um rio grande que deslizava pelo meio da ilha. (NASCIMENTO, 1998, p.115)

Após encontrarem o rio, um jovem lhes aparece e anuncia que encontraram, ali, a terra que procuravam e que o propósito da demora em encontrá-la foi porque “Deus vos quis mostrar a diversidade de seus segredos no grande oceano” (NASCIMENTO, 1998, p.115). Depois disso, o mensageiro ordena aos monges que levem consigo quantas pedras preciosas puderem pegar no local. Ao saírem dali são recebidos na Ilha das Delícias e seguem *em linha recta ao seu lugar*. O paraíso, para Brandão e seus companheiros, é o local da estabilidade do tempo e da incorruptibilidade do homem que se alimenta e vive da mesma forma que o casal edênico, alimentado por água e frutas silvestres. A sensação climática outonal remete ao tempo litúrgico que se segue por toda a narrativa, sendo o outono o tempo da Peregrinação no qual se realiza o grande mistério da reconciliação entre Deus e o homem. A inexistência da noite e a luz constante são representações da presença divina. É nessa atmosfera reconciliatória com as origens humanas que o jovem mensageiro descortina o propósito da viagem de Brandão: a revelação das maravilhas divinas no misterioso oceano, a peregrinação como propósito de revelação dos segredos divinos apreendidos pela decodificação das alegorias do trajeto. Uma vez reveladas as maravilhas divinas, Brandão retorna em linha reta para seu local de origem, ratificado como santo e depurado pelos conhecimentos adquiridos na busca do paraíso.

3.2.2 O Conto do Amaro: um homem santificado

O conto do Amaro é uma narrativa que remonta ao século XIV, por vezes associada à *Navegação de São Brandão* pela estrutura temática básica que ambas apresentam – um viajante em busca do paraíso terrestre. Alguns estudiosos até mencionam que O *Conto do Amaro* poderia ser um desdobramento da *Navegação*, mas tal conclusão não se aplica ao se verificar os elementos que fazem distinção entre as narrativas, como se poderá observar posteriormente. O texto aqui utilizado é uma edição compilada da chamada Collecção Mystica de Frei Hilário da Lourinhã, nos fólhos 111r-123v em Lisboa, BN, Alcobaca 462/CCLXVI, por Elsa Maria Branco da Silva. Essa edição faz-se presente como apêndice do livro *A Navegação de São Brandão nas fontes portuguesas medievais*, de Aires Nascimento, constante na bibliografia final.

A narrativa conta a história de Amaro, um homem bom que tinha em seu coração o desejo de conhecer o paraíso terrestre. Assim, um dia ele pediu a Deus que lhe concedesse essa graça e resolveu sair em um barco, confiando na providência divina que o levaria até a esperada ilha paradisíaca. Amaro vende todos os seus bens e os dá aos pobres em sinal de abnegação do material, seguindo o exemplo de Cristo e o seu mandamento ao jovem rico no evangelho de Lucas (cap.18). Ele compra um barco e leva consigo dezesseis jovens para a busca do paraíso. Essa parte designa o mote da narrativa.

Depois de onze dias de viagem, Amaro chega a uma ilha pequena, onde havia um mosteiro. A ilha era habitada por feras e bestas que costumavam se atacar no dia de São João. Um ermitão da ilha aconselha Amaro a partir daquele lugar e, assim, Amaro e seus homens partem em obediência a esse aviso. Posteriormente, chegam a uma ilha povoada, onde existiam cinco castelos. Amaro recebe orientação divina para deixar aquele lugar pois ali

habitavam homens luxuriosos. Depois de vários dias Amaro e seus homens passam por um mar vermelho, em alusão à passagem bíblica do povo de Deus em caminho à terra prometida. Até aqui, pode-se dizer que as duas narrativas, a de Brandão e a de Amaro, apresentam uma estrutura similar, tendo o mar como ambiente do desconhecido e situações de provas que salientam o valor dos homens que buscam a grata visão do paraíso.

Depois de um tempo, Amaro chega a uma ilha grande, onde havia uma fonte clara. Nessa ilha não se morria de doenças e todos os seus habitantes eram bons. Uma mulher aconselha Amaro a sair daquela ilha se quisesse encontrar o paraíso, pois seus homens poderiam querer ficar ali para sempre, seduzidos pelo bem estar do local. Essa sedução se assemelharia ao apego ao mundo, situação que tornaria o desejo de vislumbrar o paraíso algo menor. Amaro parte dali e, em meio ao oceano, percebe que o mar fica coalhado e que os barcos estão sendo atacados por bestas marinhas que devoram os tripulantes mortos. Nesse momento, Amaro e os outros rogam à Virgem que os salve. Ela aparece em sonhos a Amaro e lhe dá entendimento para sair daquela situação. Pode-se averiguar aí a presença de elementos comuns a esse tipo de literatura, tais como os sonhos proféticos e a intervenção de entes espirituais - no caso, a Virgem. Nesse ponto, é interessante notar que o apelo à Virgem é parte que distingue a narrativa de Brandão da de Amaro, pois a relação deste último com o universo feminino tenderá a se estender até o final da narrativa.

Ao sair da aventura acima citada, com o socorro da Virgem, Amaro encontra uma ilha deserta cheia de bestas e leões. Um abade encontra Amaro e manda que ele rume para o lado contrário ao que nasce o Sol, o ocidente. O viajante parte dali, em obediência ao abade. Após algum tempo, Amaro e seus homens param em uma ilha, a Ilha do mosteiro, e lá conhecem o abade Leonites, que sabia tudo sobre a vida de Amaro sem antes tê-lo visto. Dessa forma tem-se a certeza de que a *peregrinatio* de Amaro era movida por forças divinas e que esse era seu destino. Nessa ilha de Leonites os animais são dóceis e tudo apresenta um aspecto de paz;

é uma espécie de pré-paraíso (como anteriormente referido, a natureza apresenta os elementos importantes que o imaginário postulava ao paraíso, como a abundância vegetal e a paz) . Amaro parte dessa ilha após quarenta dias, em uma indicação de efetivo tempo de peregrinação e, com sua saída, o abade fica tão triste que pede a Deus a morte para si. Deus envia a Leonites uma ermitã chamada Braliides que lhe dá um ramo da árvore da consolação do paraíso. Com o ramo, Leonites se restabelece mas, depois , por já ter seus dias cumpridos, morre. A presença do ramo é um indicativo de que o paraíso está próximo e a busca de Amaro está chegando ao fim.

Ao partir da ilha, Amaro é informado pelos monges que uma mulher chamada Valides sabe onde é a localização do paraíso. Amaro, então, decide despedir sua comitiva e seguir sozinho a partir daí. A despedida dos companheiros de viagem torna essa narrativa bastante diferente da de Brandão, uma vez que a viagem de Amaro torna-se um rito isolado de auto-conhecimento. Viajando sozinho, ele não mais representa uma comunidade (no caso de Brandão, o caminho da própria Igreja ou Cristo e seus apóstolos). Amaro é um indivíduo em busca da concretização de uma missão santificadora.

Já em terra, Amaro visita um mosteiro, o Mosteiro Flor de Donas, que ficava ao pé de um monte. Lá, Amaro encontra Valides e uma comitiva de mulheres que já esperavam por ele próximas a uma fonte. Amaro, agora já um homem santo, abençoa as mulheres do mosteiro e segue com Valides, que o conduzirá dali até o paraíso terrestre. É interessante registrar que a comitiva feminina se faz presente em outras narrativas conhecidas, como as que se referem ao Graal, caso da *Demanda* e de *Parsifal* de Eschembach.

Amaro sobe um alto monte e no alto dele avista um castelo espetacular, mas o porteiro não permite sua entrada ali. A subida também é um motivo comum nas narrativas de busca pelo paraíso. A verticalização da sacralidade reflete a concepção estratificada da mentalidade do homem medieval. A Amaro só é permitido vislumbrar o interior do jardim e ele, ao deixar

o local, leva consigo um pouco de terra do paraíso. Ao descer o monte, Amaro constata que se passaram 267 anos, o que mostra a inexistência do tempo no espaço espiritual. Ao pé do morro, Amaro funda uma nova cidade, Trevilles, erigida a partir da terra trazida do paraíso.

É possível perceber que a chegada de Amaro às proximidades do paraíso é cercada pela presença de mulheres, que aqui representam um poder mediador entre os dois espaços em questão, o espiritual e o terreno. Esse poder mediador do feminino se verifica desde o momento em que Amaro solicita a intervenção da Virgem, bem como nos demais momentos de perigo, como na travessia do mar coalhado. É por meio dessa condição mediadora da mulher que Amaro consegue atingir seu pleno objetivo, que é a chegada ao paraíso terrestre; portanto, pode-se afirmar que a presença feminina auxilia no processo de maturidade de Amaro e apenas por meio dessa maturidade, dessa conscientização de santidade, que leva tempo e depende da superação de provas, é que Amaro adquire o conhecimento de quem ele realmente é. Amaro inicia seu trajeto como homem comum e o termina como homem santo, que experimentou a incorruptibilidade do tempo sacro; ele torna-se o fundador de uma cidade cuja raiz está no paraíso terrestre.

Existem vários elementos que divergem entre as narrativas de Amaro e Brandão. A começar pela circularidade litúrgica presente na diegese da *Navegação*, que permite sua leitura de forma totalmente espiritualizada. Em contrapartida, no *Conto do Amaro* se observa uma simplicidade de repetição de temas, bem como um percurso retilíneo na busca do sagrado. Outro fator que distingue as obras é a natureza do herói. Brandão é um monge, enquanto Amaro é apenas um homem bom, temente a Deus. Essa diferença da marca clerical nos personagens implica uma diferença na forma de compreender os objetivos dos heróis. Brandão, já um ser santificado, parte em busca da contemplação de uma maravilha de Deus que é alcançada pelo seu mérito; Amaro parte movido pelo desejo de ver, pelo desejo de observar e o que encontra é um caminho de santificação.

Um outro elemento narrativo importante nos textos é o tempo da diegese. Em Amaro, há uma indeterminação do tempo de percurso, sendo que, se se observar o tempo de contemplação que Amaro passa no paraíso, pode-se perceber que se passam séculos, de forma que Amaro volta ao mundo natural em outra geração; seus contemporâneos já não mais existem, apenas ele é representante de sua aventura. Já a narrativa da *Navegação de São Brandão* tem seu tempo registrado em sete anos, uma simbologia de perfeição. Outro elemento narrativo importante encontrado no conto do Amaro é a descrição do paraíso. Ao contrário de Brandão, Amaro descreve o paraíso encontrado:

E Amaro vyo dentro tantos prazeres e tantos sabores e tãtos viços, quantos nã poderya contar nenhũu homẽ do mũdo. E quãtas arvores do mũdo avya, todas aly estava e era muy altas sobejamẽte, e todas eram cubertas de folhas e cheas de fruytas; e as hervas era verdes e cõ flores e cheirava tam bem que nom há homem podesse contar nẽ dizer. Aly estava muitos lavatoryos feitos a grande nobreza. E aly nũca era noyte nẽ chuva nẽ frio nẽ quentura, mas aly era muy bõo temperamẽto. E Amaro vyo muitas tendas de panos verdes e vermelhos muy preciosos e doutras muitas cores. E todollos canpos jaziã estrados de flores e de maçaãs e de larãjas e de todallas outras fruytas do mũdo. E as[s]i cantavã as aves tam saborasamẽte que, ainda que hy nã ouvesse outro viço, aquell avondarya muy bem... (NASCIMENTO, 1988, p.278)

E o conto prossegue com a descrição das ordas de coros celestes e das procissões de mulheres e da presença da virgem que cuidava de todos naquele lugar, entoando hinos em louvor a Deus. A rica descrição do paraíso confirma diversas proposições alegóricas dos elementos presentes no Éden encontrado. De acordo com Delumeau (2003), as descrições

do paraíso no imaginário medieval constavam de algumas especificidades, com significados simbólicos, principalmente as imagens arbóreas. É destacada a laranjeira, considerada a árvore do fruto do bem e do mal, mas que nunca perde sua folhagem e floresce várias vezes, sendo ela representativa da ressurreição. A palmeira e a palma são símbolos da vitória de Cristo e, juntamente com o abeto e com o cipreste, representam a eternidade, a condição futura incorruptível dos eleitos. A videira evoca a comunhão; a figueira, a fecundidade do Cristo, capaz de dar inúmeros frutos, e a romã, que na tradição pagã evocava a imortalidade, transfigura-se na simbólica cristã em suas cores: o branco da pureza, o vermelho da paixão de Cristo e o rosa da ressurreição de Cristo e dos eleitos.

Da mesma forma, as flores também fazem parte de uma simbólica. O dente de leão, equivalente às ervas amargas utilizadas na páscoa judia, rememora a paixão de Cristo; as flores em geral representavam a primavera, que simbolizava humildade, sem a qual não se ganha o paraíso; o lírio está associado à castidade, à condição dos eleitos, e a rosa foi associada a Maria e, depois, aos mártires, apóstolos, confessores e virgens. A claridade também é um elemento perene no paraíso. De acordo com as fontes bíblicas e os escritos teológicos, Deus é uma fonte inesgotável de luz. Dessa forma, é fácil compreender que o paraíso se caracterize pela presença constante da luz, em contraste com o reino das trevas, onde só existe a escuridão. Outro elemento elencado no paraíso é o ouro. O ouro associa-se à nobreza e evoca as qualidades de Deus e dos santos reunidos a ele. Não é a toa que a iconografia representa Maria, Jesus e outros santos com adornos de ouro. De acordo com as pesquisas de Delumeau, a cor branca sempre se associou à pureza e, portanto, a vestimenta dos eleitos e de anjos se travestia assim. O vermelho indicava a paixão de Cristo, bem como sua realeza. A partir do século XII, com a descoberta de novos pigmentos de coloração, o azul passou a circular como a nova cor da realeza, pois era um pigmento mais raro. O azul também evocaria a imagem celestial. Os bons odores estavam estritamente relacionados ao bom, à

presença no paraíso. Mais tarde, a difusão da crença na assunção e coroação de Maria fez associar-se à santa a imagem de um jardim.

Amaro personifica um dos mitemas propostos por Durand sobre o fundador vindo de fora. A sua cidade é um refúgio interno, um pedaço do elemento primordial paradisíaco e santo, cultivado em meio ao terreal e corruptível. O próprio Amaro é um ser atemporal, o santo exposto à contemplação mística.

O processo de laicização ocorreu também com vários temas da iconografia medieval, principalmente nos primórdios da Renascença, onde a criança, o coral místico, a música em si adquiriram feições mais próximas ao cotidiano humano e, conseqüentemente, mais distantes das primeiras representações paradisíacas medievais. O paraíso e as representações celestes tendem, no barroco subsequente, a realizar um distanciamento do crente e das imagens paradisíacas através da ornamentação das cúpulas, distantes do olhar do homem comum, e também dos inúmeros detalhes pictóricos e arquitetônicos perdidos entre as representações. A Igreja, templo, manifesta em si mesma uma presença de céu; ela conduz o fiel à expectativa do além. Enquanto Brandão se santifica sob o signo da liturgia, Amaro se santifica pela peregrinação individual, associando elementos mais folclóricos, mais laicos, próprios da cultura intermediária da Idade Média.

É interessante notar que, em *O Conto do Amaro*, a idéia da fuga temporal se apresenta bem mais elaborada que em Brandão, pois Amaro passa pela experiência da atemporalidade ao permanecer no paraíso e deslocar-se temporalmente de toda a sua época natural. É por conta dessa experiência que Amaro pode tornar-se o fundador de um novo tempo de associação do sacro (matéria santa) e do profano (matéria mundana), na fundação de sua cidade, surgida a partir da areia trazida do paraíso. Amaro é o herói que busca não a confirmação da santidade, mas sim, a própria santidade, que se aperfeiçoa na decodificação dos mistérios do percurso e na recompensa de sua busca pessoal.

3.2.3 *A Demanda do Santo Graal: um predestinado peregrino*

A Demanda do Santo Graal é uma composição do século XIII (1230 – 1240) e, embora sua autoria não possa ser determinada, acredita-se que ela tenha sido composta por algum membro de ordem eclesiástica. A versão portuguesa é proveniente de manuscritos franceses que compreendiam a *pos-vulgata*, numa trilogia inicial que englobava os escritos do *José de Arimatéia*, do *Merlim* e *A Demanda do Santo Graal e a Morte de Artur*.

A Demanda do Santo Graal é um texto que narra as aventuras dos cavaleiros da corte arturiana em busca do vaso sagrado, o Graal, que lhes aparece na celebração da festa de Pentecostes no Reino de Logres. Lancelote, no meio das comemorações, é chamado por uma donzela e levado até uma abadia onde, comovido, arma seu filho Galaaz cavaleiro. Mais tarde, Galaaz aparece na Távola Redonda e, por meio de façanhas misteriosas, começa a adquirir a admiração dos cavaleiros. Galaaz é considerado, por todas as evidências ocorridas, como o cavaleiro escolhido por Deus. O fato é confirmado quando ele senta-se no assento proibido, cadeira que estava vazia na Távola Redonda até aquela data (453 depois da morte de Cristo), pois ninguém que se atrevesse a sentar-se nela sobreviveria. Durante as festividades, uma jovem aparece e revela que Galaaz seria o cavaleiro mais honrado do Reino e que a graça do Espírito Santo seria mostrada à corte de Artur. Naquele mesmo dia, aparece a toda a corte uma visão parcial do Santo Graal que, em uma atmosfera mística, proporciona, a todos, êxtase e iguarias de todo o tipo.

Depois do aparecimento do Graal, Galvam, sobrinho do Rei, declara que partirá no dia seguinte e que andará um ano e um dia em busca do Vaso Sagrado, até descobrir seus mistérios. Os demais cavaleiros também se comprometem a buscar o Graal. Uma grande

tristeza toma conta do Reino de Logres e em especial do Rei Artur, que presente naquele instante a desintegração de seu reino.

Após muitas aventuras, mortes, batalhas e episódios misteriosos, Galaaz, Boorz e Percival visualizam o Graal e percorrem destinos santos a partir daí. Lancelote, arrependido de seus pecados adúlteros com Genevra, esposa de Artur, também tem uma visão parcial do Graal. Os demais cavaleiros, por terem se desviado dos propósitos divinos, não alcançam o Graal. Posteriormente, o vaso é arrebatado aos céus. Em seguida, *A Demanda* aborda a desintegração do reino arturiano. Artur é ferido mortalmente e é levado por Morgana e outras mulheres para Avalon, a ilha das maçãs. O rei Marc, da Cornualha, invade Logres e o conquista.

Levando-se em conta os diversos núcleos narrativos da novela e a imbricação das histórias neles contidas, será usada centralmente, aqui, a leitura do percurso do cavaleiro tipologizado como o perfeito, Galaaz. *A Demanda* pode ser dividida em três momentos fundamentais. O primeiro momento é marcado pela presença dos cavaleiros no reino de Logres, especificamente no castelo de Artur, que marca o início da demanda do vaso sagrado e delimita os motes iniciais da narrativa. Marcadamente doutrinária, *A Demanda* tem início no Pentecostes, iniciando o seguimento litúrgico da Peregrinação que se observa no segundo momento, o qual tem como espaço fundamental a floresta, onde se efetivam as provas que marcam a depuração dos bons cavaleiros e a morte dos maus. A floresta também é o espaço do sagrado e do maravilhoso e as provas enfrentadas encerram significados alegóricos que se unem ao sentido total do texto, que é a busca da santidade que permite o acesso ao local sagrado. O terceiro momento marca a exclusão dos maus cavaleiros e aponta para os doze bons cavaleiros que, por mérito, alcançam a cidade santa de Corberic, onde está o Graal.

Note-se que o número de cavaleiros evoca o número de discípulos escolhidos por Cristo (Lancelote vislumbra o Graal, após seu arrependimento – talvez uma possível alusão

ao apóstolo Paulo, o décimo terceiro apóstolo), mas somente Galaaz é o cavaleiro escolhido para entrar no paço do Graal. Ao entrar, Galaaz vê a lança que goteja sangue e a leva ao rei pescador, que é curado de uma terrível ferida. Após a concretização do ato de sua vida, Galaaz e seus amigos Boorz e Percival saem de Corberic até se reencontrarem com o rei pescador, que lhes esclarece os três grandes mistérios da *Demanda*, mistérios estes até então indecifráveis, pelos cavaleiros testemunhados na floresta (os mistérios são a besta ladradora, a fonte da guarnição e a dona da capela). Após as revelações, que concentram a tônica do pensamento cristão, os jovens saem e encontram perto do mar um barco com o Graal; junto com o vaso são levados a Sarraz. Lá, Galaaz é sagrado rei e encontra Josefes, filho de José de Arimatéia. Posteriormente, Galaaz, sendo bom demais para esse mundo, morre, Percival torna-se um ermitão e Boorz retorna a Camelot para ajudar Artur, que é ferido mortalmente e recolhido a Avalon. E, finalmente, Logres é conquistado pelo rei Marc, da Cornualha.

A *Demanda do Santo Graal* tem em seu primeiro momento o mote da narrativa, a preparação para a Demanda, onde se observa uma ênfase especial dada aos cavaleiros puros, castos, que conseguiriam chegar ao fim da busca pelo vaso sagrado. É possível observar na narrativa a tripartição dos acontecimentos em aqueles que acontecem no início, no castelo do reino de Logres, os acontecimentos da floresta na busca pelo Graal, e os acontecimentos que se dão após o encontro do Graal, no castelo de Corberic.

Em trabalho anterior, observou-se que⁸ A *Demanda do Santo Graal* procura resgatar a função do cavaleiro sacro em face ao desgaste e degradação da instituição cavaleiresca de seu tempo - daí o motivo de a narrativa atrelar a atividade cavaleiresca ao sacerdócio e não ao culto à dama e aos pesares do amor. Dessa forma, pode-se perceber que a narrativa procura empreender uma espécie de ensino de boa conduta, pautada nas observações das regras

⁸ TERRA, Sandra Salviato. *O narrador e as representações do feminino em novelas de cavalaria*. Araraquara, 2002. 153p. Dissertação, p. 38.

monacais e dos ermitões que viam na atividade de contemplação um fim único da vida do cristão, sendo que os prazeres do mundo deveriam ser evitados.

A *Demanda* é um tipo de narrativa epistêmica, na nomenclatura de Todorov (1980, p.64), na qual a importância dos acontecimentos não é tão relevante como a percepção que se pode apreender deles; ou seja, não é o acontecimento em si o importante no texto, mas sim o sentido que se pode inferir do acontecimento. Por essa razão é que os episódios se entrelaçam na narrativa e muitas vezes o sentido de uma aventura se completa quando somada ou contrastada com outro momento da narrativa. A interpretação espiritualizada dos episódios que compõem a novela é que marca a engenhosidade do texto na revelação de um tratado espiritual, onde os bons são compensados, os maus punidos, e o mundo espiritual manifestado na natureza.

O texto constitui uma série de histórias imbricadas em uma narrativa principal, apresentando assim uma quantidade grande de episódios que se desenrolam no nível hipodiegético, espaço em que mais aparecem as alusões do narrador. As personagens podem ser divididas em dois grandes tipos – os bons e os maus, ou os eleitos e os não eleitos, previamente predestinados ao encontro com o Graal ou fadados aos infortúnios da floresta.

O espaço na narrativa, de uma maneira geral, pode ser tratado como um grande campo de alegorias. Há uma diluição do espaço concreto no texto na medida em que os cavaleiros avançam na busca do Graal. Ele vai dissolvendo-se do castelo para uma sucessão de maravilhas experimentadas nos limites da floresta, sendo que Corberic, o castelo do Graal, é o elemento menos real da narrativa, pois ele existe apenas para aqueles que são de antemão escolhidos para vê-lo. A ubiqüidade é a propriedade espacial mais importante no texto, pois os elementos se distribuem de forma que possam aparecer aqui ou ali sem que isso fuja à lógica da narrativa. Da mesma forma, o tempo tramita entre presente, passado e futuro na composição de um sentido para os episódios do texto.

No espaço da floresta, o que se divisa é o território do miraculoso, no qual se percebem os acontecimentos interligados pelos seus significados teológicos e alegóricos. Devido às muitas aventuras significativas da trama, selecionaram-se os episódios que concentram maior número de significados, justamente os três grandes mistérios da narrativa anteriormente elencados- a besta ladradora, a fonte da guarnição e a dama da capela - , uma vez que esses exemplificam, com propriedade, os princípios de interpretação do texto. As revelações seguem uma prática interpretativa da narrativa, pautada na reiteração e também na oposição de comportamentos e circunstâncias. É por meio desses procedimentos que se estabelece um padrão moral a ser seguido pelo possível leitor, e esse padrão é normatizado pela conduta cristã e pelas alegorias que, juntamente com o esquema de reiteração do texto, falam à razão do leitor/cristão. Assim:

N'A *Demanda*, observa-se uma freqüente modelagem da obra baseada em uma estruturação dupla ou paralelística. Da mesma forma em que, no texto, as alegorias manifestam-se em um nível paralelo à ação que se desenrola, a estrutura do texto revela-se dupla ou paralelística, na medida em que o entendimento pleno de um episódio depende do desenrolar de outro episódio e de sua significação. Observa-se, também, esse mesmo processo paralelístico, nas relações espaço-temporais (tempo e espaço físico e místico indissolúveis) e conceituais (a idéia de mundo espiritual e de um mundo carnal).

As personagens da narrativa também permanecem nessa mesma configuração de paralelos, tendo suas composições baseadas, primeiramente, em oposições relativas aos conceitos cristãos do bem e do mal, conceitos estes, determinantes para o exercício das ações que

direcionam ideologicamente a obra. Além dessa oposição dual, a composição das personagens também pode ser direcionada pela sua relação com as outras. As personagens, na obra, possuem uma dupla funcionalidade. A primeira, refere-se a sua esfera de ação, ao desenrolar dos eventos que compõem o andamento da narrativa; a segunda, refere-se a alegoria que nelas se manifesta. (TERRA, 2002, p.52)

De acordo com a tipologia de imagens traçada por Durand (2002), pode-se observar que as imagens presentes na *Demanda do Santo Graal* organizam-se predominantemente, no que o pesquisador chama de regime diurno das imagens, que determina uma postura diarética, em uma perspectiva clara de vencer as barreiras do tempo na forma de uma estrutura heróica. Dessa forma, a narrativa espelharia uma estrutura de imagens pautadas pela idealização, pela separação, pela simetria e simetria invertida, buscando rituais de elevação e purificação. No entanto, não se pode deixar de perceber que algumas imagens também se caracterizam por uma inversão eufêmica. Tendo em vista esse jogo de imagens na narrativa, pode-se observar que nesses episódios desvendados pelo rei pescador estão contidos os princípios que norteiam a temática da obra.

O episódio da besta ladradora é um elemento muito interessante na narrativa da *Demanda* pois, já no início da jornada dos cavaleiros em busca do Graal, esse animal misterioso realiza aparições que amedrontam a todos e desperta-lhes a curiosidade sobre sua origem maligna. Como já dito anteriormente, a compreensão desse ser tão singular só se dá efetivamente aos três cavaleiros que completam plenamente a jornada do Graal – Boorz, Percival e Galaaz –, revelação feita pelo rei pescador, cujo conhecimento sobre o místico e o maravilhoso foi outorgado durante sua estada no castelo do Graal. Portanto, essa revelação só

adquire seu sentido quando tomada como uma revelação vinda do plano divino, e que, por sua vez, segue uma lógica especial, a lógica da orientação divina.

De acordo com a narrativa, a besta ladradora era fruto de uma mulher que havia tido relações com o demônio e que, amaldiçoada por seu irmão, concebeu o monstro. A mulher em questão era uma bela jovem, filha de um antigo rei de Logres chamado Hipômenes. Ela era uma jovem inteligente e alegre, muito formosa, conhecedora de todas as ciências de seu tempo. A jovem tinha um irmão muito belo e sensato, chamado Galaaz, que já havia se decidido por uma vida casta de serviço a Deus. Aconteceu que a jovem apaixonou-se pelo próprio irmão, e não contendo esse amor, revelou a ele seus sentimentos. O jovem expulsou a irmã de sua presença e ela passou a nutrir a tristeza a ponto de decidir se matar:

Que vos direi? Tanto o amou que se nom pôde sofrer que nom lho dissesse.

E aquele que era virgem e que o queria seer em todolos dias de as vida e que se deitava a servir Nosso Senhor de todo o seu poder, houve gram pesar e disse a irmãã por espantá-la.

-Vai, cousa mal aventurada, já mais nom mo digas ca te farei queimar.

E ela houve gram pavor e vergonha de as ameaça e calou-se de toda tolheita sandia. Mas pero seu irmão a meaçou, nom no amava ela menos que ante, mas muito mais. Que vos direi? Ela provou totalas maravilhas que pôde assi per clerizia como per al, se o poderia haver, mas nom pôde. E disse entom:

- Mais val que me mate ca viver enesta coita. (NUNES, 1995, p.446)

Decidida a se matar, a jovem vai a um local deserto com um cutelo, na ânsia de sair de sua angústia e de sua vergonha. Na hora em que ia fincar o punhal, o demônio, em aparência de um homem muito bonito, aparece e impede que ela se suicide. O homem

começa a conversar com a jovem e revela que sabe do amor dela pelo irmão. Espantada, a jovem procura saber como esse homem sabe dessas coisas ocultas e ele apenas lhe diz que poderia realizar o desejo dela, cobrando-lhe o preço de possuí-la:

- Ora vos peço que me dedes vosso amor em galardom de havedes o que tanto desejades.

-Ai, disse a donzela, como faria eu esto? Já vós bem sabedes que amo meu irmão tanto que moiro por el.

- Nom pode al seer, disse o demom; ou vós faredes o que vos eu digo ou ja mais nom no havedes.

E aquela que era chea de pecado e de mala ventura acordou-se i pero mui de envidos; e ajudava i muito porque lhi parecia o demo mui bem

Assi outorgou seu amor ao demo e ele jouve com ela assi como o padre de Merlim jouve com sa madre. E quando jouve com ela houve ela tam gram sabor que lhi escaeceu o amor de seu irmão tam mortalmente que nom poderia mais. (NUNES, 1995, p.447)

O homem belo, agora já sabido ser o demônio, continuou a encontrar-se com a jovem, que passou a nutrir pelo irmão um grande ódio. Como ela sabia-se grávida do demônio, arquitetou com ele um plano de vingança contra o irmão. A jovem marcou um encontro com o irmão e quando este compareceu, ela começou a rasgar suas vestes e a gritar que fora violentada. Vendo tamanha afronta e posteriormente sabendo da gravidez da filha, o rei decide punir o filho, que por mais que tentasse se defender, não conseguia convencer a ninguém de sua inocência. A jovem, cheia de ódio, pede ao pai que seu irmão seja morto

comido por cães famintos, e assim acontece. Na hora de sua sentença, o jovem proclama sua inocência e amaldiçoa a irmã, profetizando o futuro:

– Irmãã, tu sabes que me fazes morrer a torto e que eu nom mereço esta morte de que me fazes morrer. E nom me pesa tanto póla coita como póla vergonhosa morte que me fazes haver. Tu me fazes sofrer vergonha sem merecimento mas aquele me vingará que prende as grandes vinganças das grandes deslealdades do mundo. E aa nascença do que tu trages parecerá que nom foi de mim, ca nunca de homem nem de molher saíu tam maravilhosa cousa como de ti sairá; que diaboo o fez e diaboo trages e diaboo sairá em semelhãça da besta mais desassemelhada que nunca homem viu. E porque a cães me fazes dar haverá em aquela besta dentro em si cães que sempre ladrarom em renembrancha e referimento dos cães a que me tu fazes dar. E aquela besta fará muito dano em homens bõos e ja mais nom quedará de fazer mal até que o bõo cavaleiro que haverá nome Galaaz como eu, seerá em essa caça. Per aquel e per as viinda morrerá o doloroso fruto que de ti sairá. (NUNES, 1995, p.449)

E assim, quando se deu o parto da jovem, as mulheres que acompanhavam o nascimento morreram literalmente de susto ao se depararem com a mais descomunal besta, que, nascida, correu para o pátio do castelo e fugiu para a floresta. Sabendo disso, o rei compreendeu que seu filho Galaaz falava a verdade e mandou matar a filha, da mesma forma como o jovem Galaaz foi morto.

A besta ladradora é um animal híbrido, representante concreto do pecado e do mal. Aliás, da soma de muitos pecados, dentre eles a luxúria, o ódio e o próprio pacto maligno que se estabelece na venda da pureza e castidade da jovem por um propósito maléfico. No

entanto, o que mais chama a atenção no episódio da besta ladradora é seu espelhamento com a narrativa bíblica da mulher montada na besta, do livro de Apocalipse de São João (cap.17, vs.3 e 4). No texto bíblico, a mulher representa a grande Babilônia, cidade que representa as abominações e prostituições da Terra. Na visão de João:

...e vi uma mulher montada em uma besta escarlate, que estava cheia de nomes de blasfêmias, e que tinha sete cabeças e dez chifres. A mulher estava vestida de púrpura e de escarlate, e adornada com ouro e pedras preciosas e pérolas (...) Vi que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue das testemunhas de Jesus.

Em seguida, na narrativa bíblica, um anjo mostra a João a interpretação de que a mulher simboliza um reino do anticristo, que terá o apoio de muitos outros reinos mas sucumbirá. A mulher sentada na besta é a representação do Mal temporário que rege a terra e que será destronado na vitória final do Cristo e de seus eleitos. Assim como a mulher do Apocalipse, a jovem da narrativa da *Demanda* também ostenta a estirpe real, mostrada pela filiação, no caso da *Demanda*, e pelas vestes reais e riqueza na narrativa bíblica. Ambas estão atreladas à besta, que representa a soma dos pecados e de tudo que há de mais sórdido na humanidade. Mais ainda, o que se percebe em termos de significação das imagens empregadas em ambos os textos relaciona-se às representações teriomórficas que catalizam a angústia da morte.

Nesse sentido e levando em conta a terminologia de Durand (2002), já anteriormente detalhada, pode-se perceber que o texto da *Demanda* trabalha as imagens apresentadas de forma a concretizar uma estrutura heróica baseada no geometrismo, caracterizado pela

simetria ou simetria invertida na representação e no comportamento. A mulher e a besta, em seu poder maléfico, são formas espelhadas da mulher e da besta do livro bíblico do Apocalipse, e por conseguinte, o herói da narrativa da besta, Galaaz, é um duplo do herói da narrativa da Demanda, cujo nome é o mesmo e, também, um redobro da figura máxima de Cristo, o herói que, definitivamente, vence a besta.

Essa escrita espelhada da *Demanda*, pautada na alegoria, identifica no herói Galaaz (seja o jovem do episódio da besta ladradora, seja o cavaleiro perfeito do Graal) as peculiaridades necessárias para a representação do Cristo em seu martírio e triunfo. O Galaaz do episódio da besta ladradora sucumbe à morte infame e às acusações falsas realizadas pela mulher pecadora, assim como o Cristo sucumbiu na cruz, acusado de forma injusta por aqueles que lhe eram mais próximos. Ambos, sem pecado em suas mortes, anunciam a vitória final sobre o Mal. Galaaz, cavaleiro do Graal, representa a atitude vitoriosa do Cristo, que vence a besta (representante do mal) e se assenta no local de honra para contemplar as maravilhas da verdade divina - no texto, representadas pelo encontro com o Graal. O Graal, o objeto em si, é a representação mais concreta do tempo do Espírito Santo, a visão do Paracleto que vem a substituir o Cristo na Terra até a sua vinda final de triunfo, que indicará o fim dos tempos da humanidade e a final separação entre os fiéis e os infiéis.

O episódio da besta ladradora vem marcar textualmente a presença do mal entre os homens e a segurança de que esse mal será vencido pelo bem que triunfará no final. Demonstra a força degenerativa do pecado e a promessa da salvação divina.

A fonte da guarnição é a segunda maravilha de Logres. Segundo o texto, todo aquele que se banhasse nela teria suas feridas curadas. O rei pescador conta a Galaaz e aos seus amigos que, em tempos idos, na época em que José de Arimatéia veio para a terra do rei Mordrain e de seu cunhado Naciam, um rei pagão, o rei Camalis, decidiu atacar o reino de Mordrain, homem temente a Deus. O fato é que Camalis batalhou e finalmente encerrou

Mordrain e Naciam de modo que a luta já estava perdida. Camalis, para não matar tão bons cavaleiros de uma só vez, sugeriu que Naciam lutasse com um de seus homens e o perdedor deveria com seu exército servir ao vencedor. Naciam concorda, mas estava muito ferido, de modo que certamente perderia a batalha. Em um ato de fé, declara:

- Certas, disse el, a batalha filhar nom me outorgo eu, mais ma el demanda; meterei-me ende no poder e na mercee de Jesu Cristo por este poboo salvar.

Entom disse ao homem:

- Ora podedes dizer a vosso Senhor que amanhã, hora de prima, me achará guisado de batalha ante esta torre per tal preito qual me vós dissestes.

(NUNES, 1995, p.450)

Depois disso, Naciam ficou pensando em como ganharia aquela batalha e uma voz lhe disse:

–Non te espantes, Naciam, ca Nosso Senhor te acorrerá e eu te ensinarei como seerás guarido de tas chagas. Finca aa manhã ta lança em terra ali u quiseses que seja a batalha; e, ao sacar da lança, nacerá ua fonte e aquela fonte seerá de tam gram virtude que todo o homem que for chagado e dela beber logo seerá são; e por aquela virtude haverá nom Fonte de Guarniçom. (NUNES, 1995, p.450)

E assim Naciam conseguiu derrotar o inimigo, pois se curou de todas as suas chagas. O elemento que mais chama a atenção nesse episódio de Naciam é a propriedade curativa da

fonte, surgida de forma milagrosa em uma ocasião providencial. Naciam é uma espécie de salvador do povo, uma figura de Moisés que conduziu o povo hebreu no deserto. Nesse episódio da *Demanda*, as águas maravilhosas aparecem para a cura do herói que, assim, liberta seu povo. No episódio bíblico, Moisés, com seu cajado, detém o poder transmutador e miraculoso de Deus e tira a água da rocha em Meribá (livro de Números, cap.10), livrando o povo rebelde da sede no deserto e, assim, dando salvação àqueles que pela lógica estariam condenados. A lança de Naciam é o instrumento miraculoso por onde advém a salvação de Deus ao povo, pois é por meio dela que se obtém a água e, posteriormente, se obtém a vitória na luta contra os inimigos dos cristãos.

Como se percebe, o cavaleiro representa o próprio sacerdote, instrumento de Deus para o livramento e para a propagação da fé. O próprio Cristo se intitula a fonte de vida, em que todas as coisas antigas se passam, e tudo se faz novo. Na Nova Jerusalém do céu cristão haverá o rio da vida, fonte de vida eterna. A literatura medieval reporta constantemente a essas fontes como simbologia de providência e eternidade, como pode ser averiguado com maior destaque em textos como *A Navegação de São Brandão* e em *O Conto do Amaro*. Além disso, Naciam é o cavaleiro que se prontifica para a batalha no desejo de poupar a muitos. Demonstra a atitude heróico-salvadora e a providência divina.

A terceira maravilha de Logres é a narrativa da dama da capela. O episódio da dama da capela tem sua primeira citação no início da jornada dos cavaleiros pelo Graal. Três cavaleiros, Elaim, Galvam e Estor, estavam cansados e feridos pelas batalhas do dia e avistaram, ao cair da noite, uma capela, em cujo centro havia uma tumba e lá pernoitaram:

E quando foi o primeiro sono, aveeo que toda a capela começou a tremer tam feramente como se houvesse de ir em aviso. E então aveeo ã gram sôo, como se fosse de torvam, assi que Elaim, que nom dormia, ficou ende

esmorecido; e depôs esto, a cabo de ã pouco, entrou ã lume tam grande na ousia como se cem candeas acesas i estevessem; e com o lume veerom muitas vozes, que todas diziam: “Ledice e honra e louvor seja ao rei dos Céus”(…) E depôs que as vozes cantarom gram peça tam saborosamente que Elaim era ende maravilhado, entam parecerom quatro homẽs em semelhança de ângeos, tam fremosos que Elaim foi tam maravilhado da sua beldade. E vierom aa campaa e filharom-a aos IV cantos e ergerom-na em alto bem ãa lança e alá a tenerom. Depois que esto fezerom desceu sobrelo altar ã homem em semelhança de bispo e siia em sua cadeira mui rica; depois que deceu sobrelo altar, disse, em guisa que Elaim o pôde bem entender:

- Vem adiante, santa mulher, e verás teu pam de cada dia.

E ele tiinha, sem falha, entre as mãos ãa hóstia. Depois que esto disse, saiu do muimento onde ergueram a campaa ãa molher toda nãa mui velha e nom cobria rem fora seus cabelos que eram tam longos que lhe diciam ataa terra, tam brancos como ãa neve; e foi ficar de geolhos ante aquele que estava sobre o altar e disse(...)

- Senhor, dá-me o em que vivo, se te aprouver.

E ele se abaixou logo e dei-lhe a hóstia que tinha e disse-lhe:

- Vês aqui o teu Salvador.(NUNES, 1995, pp.117-118)

Após esses primeiros acontecimentos, outros cavaleiros presenciaram a cena tão maravilhosa, até que Galaaz, Boorz e Percival conseguiram entender seu significado, revelado pelo rei pescador no final da busca pelo Graal. De acordo com o rei pescador, o nome da dama da capela era Genevra, como o da rainha de Artur. E ela era rainha de um antigo reino. Genevra era uma mulher bondosa e temente a Deus.

Aconteceu que a filha da rainha se apaixonou por um jovem de estirpe inferior e o rei, pai da moça, não consentiu com o relacionamento. Tomado de desespero, o jovem rejeitado entendeu que somente com a morte do rei ele poderia ficar com sua amada e, durante a noite, invadiu a câmara do rei e o matou com um cutelo. A morte do rei foi tão rápida que ele nem emitiu barulho. Assustado, o jovem deixou a arma sobre a rainha Genevra, que continuava adormecida. Pela manhã, os filhos entraram na câmara real e viram o pai morto e a mãe adormecida e concluíram que ela havia matado o esposo e a castigaram, enterrando-a viva.

O episódio da dama da capela inicialmente chama a atenção para aquilo que já foi dito anteriormente sobre o redobro das personagens como forma de sancionar ou sentenciar a conduta de outros do texto. No caso do Galaaz do episódio da besta ladradora, tem-se uma sanção, uma aprovação de conduta que o relaciona, em suas virtudes, ao Galaaz, perfeito cavaleiro do Graal. No episódio da dama da capela, ocorre o contrário. A Genevra dama da capela encontra-se em pleno contraste com a Genevra rainha de Artur. Enquanto a primeira é uma mulher boa, injustiçada na vida, mas recompensada pela bondade divina no plano sobrenatural, a Genevra de Artur é a pecadora que não se arrepende, que morre tragicamente em seu pecado. Em artigo anterior a esse trabalho, observou-se que:

Num plano alegórico, o paralelo entre as Genevras também se manifesta fortemente. A visão delas como alegorias espirituais dá-se em referência a organização do pensamento cristão relativo ao juízo de Deus para os pecadores e ao plano da salvação da humanidade (morte e a ressurreição de Cristo). A Genevra de Artur pode ser vista como o próprio mundo, que se perde em sua própria lascívia e paixões, e que, por isso, abandona os princípios de Deus, sendo condenado à morte eterna. Genevra é, aqui, aqueles que enganam e são enganados, que não almejam o arrependimento e

a pureza do coração, essenciais para a solidificação do relacionamento com Deus. O mundo, representado por Genevra, busca apenas a satisfação do corpo, renegando a satisfação do espírito. A outra Genevra pode ser tomada como a alegoria da Igreja de Cristo, ou seja, aqueles que sofrendo as injustiças deste mundo, são recompensados por Deus com a vida eterna, num corpo incorruptível. Para esses, assim como foi para o Cristo, a injustiça promovida pelos mais próximos não implica na morte absoluta; a vida não termina nesse mundo físico, mas tem sua seqüência glorificada no mundo espiritual. (TERRA, 2003, p.742)

O episódio da dama da capela vem a fortificar a esperança da recompensa do mundo vindouro e o sustento eterno na presença de Deus, que é a tônica da cristandade. Na perspectiva dos estudos de Durand, a angústia da morte, que perfaz todo o caminho da criação imagética, pode encontrar-se representada em símbolos nictomórficos, que remetem às trevas e à escuridão. O episódio da dama da capela configura-se como uma representação nictomórfica, revelando o significado profundo da morte no contexto cristão. Aí se vê a morte como algo que pode ser driblado pela presença de uma alma imortal. A dama da capela não sofre a morte física, embora não pertença mais ao plano material onde a morte atua. A dama da capela dribla a morte pelo evento miraculoso do sustento em Cristo e pela justificação que lhe é outorgada, figurando, assim, a grande esperança cristã de que a verdadeira vida, a que se apresenta revelada e transparente, só ocorre na presença real do Salvador depois de rompidas as barreiras do físico e da atuação do tempo como definidor dos limites do corpo.

Na leitura desses três episódios da narrativa (a besta ladradora, a fonte da guarnição e a dama da capela), pode-se verificar uma estrutura de organização temática do texto que remete para os princípios básicos e fundamentais do cristianismo, como em um movimento

reacionário de esforços doutrinários que preenchem as lacunas existentes entre o maravilhoso e as aventuras cavaleirescas desse tipo de narrativa. Portanto, para cada aventura e para cada maravilha, há um correspondente doutrinário que modela e justifica as ações no texto. Sob as nuances figurativas, o episódio da besta ladradora aponta a força degenerativa do pecado e a promessa de eficaz salvação; o episódio da fonte da guarnição apresenta a atitude heróico-salvadora e a providência divina; e a narrativa da dama da capela aponta a recompensa no mundo vindouro e o sustento eterno na presença de Deus. Todos esses elementos configuram-se como a esperança cristã, uma espécie de nostalgia de futuro, como apregoeou o teórico Delumeau. Nessa nostalgia de futuro encontram-se as bases do mito da busca, que se figura na esperança de redenção e futuro feliz. Essas aventuras configuram-se como ilhas de significado, pontos de apoio ao texto que reforçam e apontam caminhos de compreensão.

A Demanda do Santo Graal registra também um componente alegórico no destino que reserva aos três principais cavaleiros da narrativa. Os cavaleiros são levados a Sarraz em uma embarcação maravilhosa que continha em seu interior o Graal e que lhes aparece com a missão de levá-los ao que seria um destino final. Assim como nas narrativas de Brandão e Amaro, na *Demanda* o barco também significa o local de refúgio, escolhido como instrumento de transporte para o mundo do maravilhoso e do desconhecido. Chegando a Sarraz, Galaaz é confirmado como cavaleiro eleito realizando um milagre e sua natureza passa a modificar-se de homem para santo. Ele é feito rei de Sarraz e lá encontra Josefes, filho de José de Arimatéia, homem que, segundo a lenda, transpôs a barreira temporal, vivendo por séculos pelo sustento retirado do Graal.

Tendo finalizado seu propósito de vida, Galaaz pede a Deus que o leve e ele morre. Assim, Galaaz, como um ser santificado, rompe a barreira do corruptível por meio da morte, tendo no castelo do Graal o desdobramento da tópica do paraíso perdido. Persival sai de Sarraz e torna-se um ermitão, posteriormente falecendo. Boorz, o único cavaleiro dentre os

três que conheceu o pecado carnal, deixando-se enredar por uma mulher feiticeira na juventude, retorna à Camelot para servir ao rei. Vê-se que os três cavaleiros representam os destinos possíveis ao homem: tornar-se um santo por meio da predestinação divina e da irrepreensibilidade, como Galaaz; tornar-se um ermitão pela força de vontade e fé, como Persival, ou ser bom e valoroso em meio à comunidade dos homens, como Boorz. Todos os destinos, no entanto, são formas de conceber a realização humana no plano divino, elementos de doutrinação e espelhamento.

3.3 A busca e o encontro: reflexões sobre a jornada

As três narrativas estudadas nesse capítulo, *A Navegação de São Brandão*, *O Conto do Amaro* e *A Demanda do Santo Graal*, mostram que a presença temática do pensamento cristão modela e serve de base para a construção figurativa e ideológica dos textos. O Cristianismo pode ser definido como um grande catalizador mítico do período de produção desses textos e, por isso, em seu conteúdo de crenças e motivos, encontram-se diversos mitos que norteiam a mentalidade medieval. Esses mitos, deslocados para a leitura atual, permitem não só o conhecimento do imaginário medieval, mas também a compreensão e transposição desses mitos para aqueles que, de forma subsequente, marcaram outros períodos e apontam como, contemporaneamente, permanecem arraigados no inconsciente coletivo. Dessa forma, o Cristianismo, por meio de sua simbologia, de sua forma de compreender e explicar o mundo, concebeu uma camada profunda de temas e de significados escoados para a literatura, que, na definição de Frye, já anteriormente mencionada, *é toda uma mitologia deslocada*.

O Cristianismo teve em seus dois primeiros séculos de existência um grande movimento de expansão pela Europa, comparável somente ao seu segundo grande movimento expensor no século XVI, com a conquista do continente americano. Essa força missionária, de potencial transformador, era movida pelas comunidades cristãs que tinham como elementos de integração características próprias que demarcavam o grupo, como o culto e os sacramentos. Já no século III observou-se um início de formação de grupos diversos dentro do Cristianismo, principalmente no que diz respeito ao cristão inserido na sociedade. Muitos fiéis, procurando formas mais autênticas de vivenciar os ensinamentos de Cristo, optavam pelo isolamento, tornando-se eremitas. No século IV, o Cristianismo é oficialmente aceito pelo Império Romano, tornando-se sua religião oficial. Em consequência disso, sua organização interna torna-se complexa, criando diversos elementos burocráticos na prática do culto e na hierarquização da liderança.

A burocratização do culto e a hierarquização do clero promoveram episódios mais frequentes de corrupção na Igreja, extremamente ligada ao poder temporal e, portanto, sujeita às intempéries políticas. Os monastérios tornaram-se opções de afastamento para os clérigos que buscavam uma vida mais simples. No século VI, os mosteiros eram uma forma de negação à burocracia e complicações eclesiásticas; diversos deles foram fundados e deles saíram diversas formas renovadoras do pensamento cristão. Com o passar dos séculos e com os avanços científicos, sociais e políticos, dentre eles a criação de centros urbanos e universidades no século X, observou-se o início de um cristianismo filosófico, entremeado pelo racionalismo da Escolástica. Nos séculos posteriores, o cristianismo medieval seria afrontado por diversas dissidências e sua ruptura iminente se efetivaria na Reforma Protestante e na Contra-Reforma, que marcariam um renascimento da religião, com novos ditames e doutrinas, separadas em duas grandes vertentes: o protestantismo iconoclasta e o

catolicismo, os quais, através das eras seguintes, tiveram seus próprios desgastes e incrementos de ordem do imaginário.

O Cristianismo em si postula a filosofia do herói combatente, figurativizado em sua plenitude pelo Cristo e, em segundo plano, pelo próprio fiel que se vê como um soldado em batalha. A ânsia pelo devir e a nostalgia de futuro representado na possibilidade de alcançar-se o paraíso (seja o êdênico, seja a Jerusalém celeste) conduzem o fiel à tentativa de uma vivência regrada, bem como solidificam uma culpabilização coletiva, no que diz respeito às contravenções das regras postuladas. Em uma espécie de verticalização da sacralidade, a vida passou a ser medida pelas instâncias e reflexos do celeste, do mundo intangível. O sacrifício que conduz ao *locus amoenus*, ao vencimento da barreira do tempo, é figurativizado, dentre outras coisas, em peregrinações e deslocamentos temporais e físicos que se sucediam mediante a permissão do aspecto maravilhoso típico do imaginário medieval. As mudanças sociais modificaram com o tempo os aspectos míticos básicos do cristianismo, possibilitando a incorporação de novos e velhos mitos.

As obras estudadas nesse capítulo inserem-se em um momento em que se percebe um desgaste ou saturação do mito cristão tal como foi formulado e aceito nos séculos que antecederam esse novo processo histórico. Talvez, uma redução teológica, vinculada ao raciocínio alegórico teria levado, no plano religioso, a uma cristalização do próprio mito. A extrema forma de racionalização do elemento religioso e a importância do rito em detrimento do mito em si, tornaram-se fontes da própria rachadura da força coesiva do Cristianismo. No entanto, os elementos de ruptura citados geraram uma força contrária em favor do imaginário cristão ortodoxo em outra esfera que não a social - no caso, na esfera artístico-literária, que se permitiu atuar como um mostruário de teor reacionário ao movimento de dissolução da força dos mitos que cercam o Cristianismo. Dessa forma, torna-se possível compreender que o que motiva as obras estudadas é um desejo de conservação do mito fundamental, ao mesmo tempo

em que a narrativa apresenta imagens que podem ser interpretadas como reflexos latentes de mudanças na concepção das estruturas (como as imagens de recolhimento, de feminilidade, que inicialmente entram em choque com a postura heróica das estruturas fundamentais do cristianismo, mas que se apresentam como uma manifestação eufêmica).

No que diz respeito aos elementos espaciais e temporais, as obras deslocam-se nos séculos precedentes, mas carregam a ideologia vigente em tempos anteriores, em uma espécie de tentativa de resgate daquilo que, talvez intuitivamente, já se refletia em decadência. Carpeaux (1959) definiu os séculos XI e XII como a era literária do Espírito Santo, uma vez que nesses séculos surgiu uma profusão de textos que se enquadravam nessa temática e reacendiam a saga de mártires, ermitães, cavaleiros e reis de ideais sólidos, recompensados e punidos pela entidade divina. O interesse pelo Paracleto ou Espírito Santo acirrou-se nas fontes teológicas mas também conseguiu reduto na ânsia folclórica, no desejo latente de revitalização das forças irracionais.

A Igreja em si, como instituição, não perdeu seu prestígio junto às camadas elevadas da sociedade, mas em nome da manutenção dessa aliança permitiu pouco a pouco a presença de elementos laicos na literatura, nas artes e, em consequência disso, no modo de sentir o mundo. Esse tipo de literatura que cultuava a virtude dos santos parece ter tido mais êxito nos países ibéricos, em especial Portugal, onde a Igreja exerceu forte influência tardia por conta, também, da religiosidade pessoal de seus monarcas. Dessa forma, obras como as que compõem o núcleo medieval dessa pesquisa teriam como finalidade ideológica restabelecer e difundir a fé cristã, que de modelo de pensamento e de sociedade estaria tornando-se um sistema religioso divergente do estado laico. As imagens nostálgicas de paraíso perdido e do cavaleiro transfiguram-se em ideais de Pátria, noções de pertencer a uma terra fonte, em monarcas santos e movimentos melancólicos que revivem o passado e que projetam no futuro um estado de renovo, de idade do ouro.

Sob o aspecto literário é importante considerar que a derivação ou o desgaste de um mito conduz à alegoria. Enquanto o mito fala ao sentimento, a alegoria fala ao pensamento. Dessa forma, o que se percebe nos textos em estudo é uma projeção do mito, um aumento de seu alcance, que, por meio do sentido figurado, da alegoria como forma de expressão, define a estrutura do texto. O mito é captado até pelo símbolo, mas ao se desgastar, perde gradativamente seu sentido. De acordo com Frye, a analogia e a identidade são princípios conceituais do mito. A analogia é a forma estrutural do pensamento medieval e da construção literária dos textos em questão, da mesma forma que o princípio da identidade, que é a forma conceitual de processar-se o mito, é o elemento objetivo da análise do herói nas narrativas. O próprio desgaste do mito (ou mitos) que constituem o cristianismo (e também os mitos por ele assimilados) leva às opções de linguagem empreendidas nos textos e a alegoria é a forma didática de difundir o conhecimento estabelecido. Portanto, apesar dos inúmeros elementos simbólicos dos textos e da real importância da observação desses símbolos nas narrativas, pode-se afirmar que é por meio da alegoria, fundamentalmente racional, que se pode trilhar o processo de leitura dos textos desse núcleo.

A leitura comparativa dos textos estudados permite depreender algumas conclusões que estabelecem um fechamento das idéias desenvolvidas nesse capítulo.

Acerca do tema central desenvolvido nas narrativas, pode-se afirmar que todas se concentram na busca pelo *locus amoenus*, que se figurativiza como paraíso edênico em *A Navegação de São Brandão* e no *Conto do Amaro*, e como o Graal e sua corte, na *Demanda*. De qualquer maneira, a corte do Graal é uma transposição da temática do paraíso, uma vez que o objeto de real desejo para os cavaleiros é o encontro com a presença divina que se estabelece no contato com o Graal, da mesma forma que essa presença se estabelece na posição anterior à saída do homem do paraíso. Em termos mais amplos, a busca dos heróis é a busca da vencibilidade do corruptível, a busca da concretização da validade do espiritual que

rompe a barreira da matéria e possibilita o vencimento simbólico da morte e da inexistência. Os heróis da narrativa concentram-se em alcançar, de forma maravilhosa, a contraparte física de algo que só se efetiva, de fato, em um plano notadamente espiritual.

Os protagonistas assumem figurativamente funções diferentes no texto. Brandão é monge e aplica-se na atividade de contemplação. A busca dele concentra-se na atividade de peregrinação contemplativa. Brandão não precisa fazer nada, a não ser entregar-se à vontade divina em seu percurso e dar ouvidos às indicações divinas sobre o que fazer e o que não fazer; Brandão já começa sua peregrinação como homem santificado e o encontro com o paraíso lhe vale menos que a experiência de contemplação realizada no percurso. Isso se afirma textualmente na narrativa, uma vez que a Brandão não é dado o privilégio de conhecer o paraíso por inteiro, e por meio do mensageiro divino, o monge e sua comitiva ficam cientes de que o percurso efetivado foi uma lição da manifestação das maravilhas divinas.

Amaro, por sua vez, não é um monge, é um homem comum, mas que se destaca pela piedade. A decisão dele de partir em busca do paraíso mostra-se como um rito de iniciação, um rito de passagem, pelo qual o homem comum se iniciará nos mistérios da espiritualidade da vida religiosa. Por conta disso, em certa altura da narrativa, Amaro desvincula-se de sua comitiva e parte sozinho, em busca de um conhecimento pessoal que fará dele um santo. A peregrinação o santifica, ao contrário de Brandão que, por ser santo, peregrina. Essa santificação gradual de Amaro enfatiza o processo como fonte de conhecimento e ao peregrino é dado conhecer não só o paraíso mas a incorruptibilidade do tempo e a possibilidade de ser o fundador de uma nova ordem, que se inicia na cidade por ele fundada com terra do paraíso. Ao contrário de Brandão, que carrega do paraíso pedras preciosas, a fim de mostrar aos outros a vertente luminosa e real da habitação eterna, Amaro leva consigo terra, em um aspecto missionário de conceber uma nova geração de indivíduos.

Por sua vez, Galaaz é o protótipo do cavaleiro perfeito, o exemplo da cavalaria de Cristo no seu formato inicial e modelar (mais tarde deslocado para o cavaleiro romantizado). A peregrinação de Galaaz também lhe serve como percurso de ensinamentos, no qual cada maravilha fornece um degrau a mais de conhecimento em rumo ao alvo pretendido. Assim como Brandão, Galaaz já sai em sua *peregrinatio* sendo predestinado, sendo santo. Ele não melhora durante o percurso pois já atingiu o ápice de sua possibilidade de santificação, que culmina com o encontro com o Graal e sua sagração como rei de Sarraz. As personagens nos textos não fazem mão de uma caracterização individual, pois se classificam como modelos de conduta. Por conta disso, o espaço incumbe-se de projetar as referências intrínsecas de caráter, suplantando qualquer desenvolvimento psicológico nas narrativas.

É o espaço, e a sua organização, a categoria narrativa que encerra as imagens de associação do tema. Uma vez que se deslocar é necessário para o processo de santificação ou para a afirmação dessa santificação, é no percurso que se fala em santidade e que se passa por provas, como é comum aos santos. Em Brandão, o mar e as ilhas são os espaços elementares. O mar é arquetipicamente a representação do acolhimento e do retorno às fontes originais da felicidade, embora também represente a face desconhecida do tempo, o próprio devir. Portanto, o mar em Brandão tem um dual aspecto, o do acolhimento que se manifesta na entrega dos monges ao seu destino e o da incerteza no percurso, que retoma a temática da fé no orientador absoluto da viagem, o próprio Espírito Santo. As ilhas são o espaço do desvelamento das maravilhas, da racionalização dos esforços da busca, onde o homem pode esperar, compreender e optar pela continuidade de seu percurso.

Em Amaro, as mesmas figuras estão presentes, com os mesmos sentidos que em Brandão. Ilhas e Mar possuem a mesma simbologia, sendo acrescentado nessa narrativa um outro elemento, que é a percepção do paraíso em terra firme e a fundação de uma cidade

como elementos de estabilidade. O paraíso, que se encontra no alto de um monte, indica a concepção de verticalização do sagrado, que por si já impõe um sacrifício para o alcance.

Na *Demanda*, os espaços fundamentais são a floresta e os abrigos ou castelos. As florestas correspondem ao mar nas narrativas anteriores, sendo o local da manifestação do maravilhoso indecifrável. Já os castelos e abrigos são os locais de racionalização, de segurança e de explicações e conclusões. Além desses motivos, destaca-se a enorme provisão, nos textos, da presença das fontes sagradas que alimentam e curam, bem como a presença dos monstros que são combatidos pelos heróis ou mandados por instâncias divinas para prová-los.

Na *Navegação de São Brandão* e em *O Conto do Amaro*, a manifestação da providência divina se dá na indicação e condução do percurso e também nas múltiplas reiteraões do texto sobre o sustento alimentar dos peregrinos. A importância dada a esse tema do sustento se dá como contraparte do sustento espiritual que é buscado em primeira instância pelos personagens das narrativas, ou seja, a comida necessária para o corpo é símbolo da providência espiritual prometida aos santificados. Na *Demanda do Santo Graal* a comida é vista como um símbolo de plenitude, de fartura e gozo espiritual. O aparecimento do Graal traz consigo a presença dos mais finos manjares e a saciedade gastronômica é um espelhamento da saciedade espiritual a ser deslumbrada pelos eleitos do Graal.

Em todos os textos, o agente real, o ente que faz acontecer os eventos textuais é o Espírito Santo, que atua como um personagem da narrativa, um ser cujo poder é o de decidir o destino dos peregrinos e ensiná-los mediante as provas surgidas no percurso. Suas aparições se dão por meio de vozes e visões ou mesmo por meio de mensageiros ou monges que esclarecem os eventos miraculosos e maravilhosos dos textos.

As narrativas em questão são regidas e estruturam-se tendo por base os princípios da analogia e da identidade. Esses princípios geram outros fortes movimentos nos textos e

permitem a atuação de outros princípios, como os da exclusão e da contradição. Na *Navegação de São Brandão* e no *Conto do Amaro*, o princípio da analogia perdura por todo o texto, configurando-se na busca pelo paraíso por meio dos elementos analógicos que conduzem ao conhecimento necessário para a contemplação máxima do milagre desvelado, que é o estar no paraíso. Já na *Demanda do Santo Graal*, o princípio de regência do texto é o da identidade. Os cavaleiros primam por uma busca de equiparação de valores morais e espirituais e é essa semelhança com o perfeito que lhes possibilita encontrar o objetivo da demanda, o encontro com o Graal. Dessa forma, partindo do princípio da identidade, atua-se de forma a excluir e aumentar as diferenças por meio de contradições que se efetivam nos pares opostos e nos pares de semelhança entre personagens e situações na narrativa.

Os três textos estudados abordam a busca por um objetivo comum, que é o encontro com um bem supremo capaz de preencher as esperanças do espírito, na perspectiva de uma fuga do tempo material. A projeção da felicidade em um plano espiritual confirma a idéia do encontro do paraíso ou do Graal como uma forma de compensação pelos esforços empreendidos na parte mais importante da busca, o percurso em si, que funciona como um espaço de revelações e experiências que habilita os iniciados ao encontro do sagrado. Encontrar o objeto sagrado nada mais é que superar as provas estabelecidas no percurso; é no caminho que os heróis da narrativa se tornam capazes de compreender a plenitude da visão alcançada e é por isso que, ao fim das peripécias, os heróis não precisam ficar no paraíso ou ficar com o Graal, pois o ganho adquirido não pode ser físico – é espiritual e moral.

Essa compensação espiritual, uma sensação de tarefa cumprida, é um dos ingredientes que faz perdurar o gosto pela leitura dessas narrativas que encontram solo fértil no imaginário ibérico, bastante assessorado pela religião e pelos rituais cristãos. Mas, mais que o cristianismo que fundamentava o imaginário português, percebem o gosto profundo pela temática da busca, inerente a todos os povos, mas que no português tem gosto nostálgico (de

passado e de futuro) pelo seu próprio constituir histórico. O ir, o pôr-se em busca de, é que fomenta a arte das peripécias marítimas e terrestres. A transformação do homem comum em herói possibilita a composição do arquetípico; o herói, arquétipo de sua terra, de seu local, de sua pátria, consolida as venturas e desventuras dos sonhos e das concretizações do imaginário coletivo. Esse herói se transformará gradualmente, com as mudanças sociais e culturais, em um símbolo dos tempos, um agente histórico motivado pelos ideais de novas épocas.

IV. O NÚCLEO ROMÂNTICO

A nação preenche o vazio deixado pelo desenraizamento de comunidades e parentescos, transformando esta perda na linguagem da metáfora

Homi Bhabha, *O local da cultura*

Esse capítulo constitui uma leitura de *Viagens na minha terra*, de Almeida Garrett, texto que compõe a análise do período romântico aqui realizada. A especificidade de *Viagens* reside no fato de seu herói realizar um percurso e extrair dele, por meio da observação espacial, referências para a reflexão sobre os elementos da coletividade, que configuram um conhecimento sobre a nação portuguesa e sua identidade no contexto social do período e, posteriormente, a reflexão sobre a arte e o apelo ao auto-conhecimento. Nesse tema, observa-se, com maior propriedade, a configuração metafórica dos monumentos portugueses e suas relações com a História da nação e como essas relações se tornam estritas na medida em que a narrativa, como um todo, é tomada como metáfora histórica, da mesma forma em que o espaço é a imagem metafórica do tempo.

O narrador-personagem constrói um caminho de crônicas de viagem, acentuando o valor do espaço e dando a ele a condição de “história de pedra”. Assim como nos textos do núcleo medieval, é por meio do deslocamento que se depreendem os sentidos da narrativa, que, progressivamente, aumentam até chegarem ao seu ponto máximo, que é a apropriação de um conhecimento. No núcleo medieval, a apropriação desse conhecimento traduzia-se em santidade, um aspecto de elevação da alma e do *status* humano. Em *Viagens*, a apropriação do conhecimento traduz-se em outro aspecto de elevação, a do demiurgo, que expõe seu conhecimento através da criação ficcional. A primeira parte do texto, que é, como já foi

explicitado, uma crônica de viagem, apresenta-se como a junção do tempo e do sentido do percurso e aponta a degradação natural e a eufemização que a memória permite ao passado, seja ele pessoal ou histórico. A segunda parte, a da história de Carlos e Joaninha, é uma novela da vida, uma ficção que ilustra o mesmo processo de degradação que o tempo e as circunstâncias permitem ocorrer na sociedade, fazendo com que os sonhos de amor e de identidade tornem-se meras ilusões ou sombras de uma nostalgia de passado que se projeta em um futuro incerto.

4.1 Romantismo: percepções sobre o tema

A Idade Média dilui-se pouco a pouco nos séculos que seguem as transformações políticas, econômicas e sociais que apontam novas soluções para a vida humana, soluções estas que desagregam a união orgânica da forma de viver medieval. Nas palavras de Durand (1996), um novo mito diretor começa a surgir no escoamento do mito precedente. O olhar religioso, que concebia uma visão sacra do mundo e das obras de arte, passa a ser um olhar estético, de modo que a função simbólica que a arte exercia na Idade Média é suplantada por novas formas de interpretação do mundo que centralizam a humanidade, e passam a enfocar, até mesmo na religião, a humanidade de Deus, uma vez que se acentua a figura do Deus encarnado, Cristo homem.

O nascimento de uma nova classe social, a burguesa, levanta consigo novas preocupações e valores, dentre eles, a soberania do dinheiro e as especulações financeiras que trazem consigo um efeito que se tornou a marca da nova ordem estabelecida: a contabilização da vida. A religião, que mantinha o domínio das imagens por meio do sagrado, vê-se suplantada pela migração destas para o domínio laico, que busca compreender a vida e seu

movimento por meio da expressão dita racionalista, nascida no seio da Igreja com a Escolástica e que, no século XVI, torna-se a palavra de ordem que possibilitou novos pontos de vista sobre o social e o estético. No entanto, por mais diversas que sejam as expressões humanas, a busca pelo *locus amoenus* como forma de compensação e retorno a um estado de felicidade, que na Idade Média figura-se como o paraíso edênico ou celestial, que impulsionava viagens ao desconhecido exótico, não desaparece: pelo contrário, transmuta-se em diversos outros sentimentos e expressões.

Na Literatura, ocorre um grande deslocamento do tema da salvação e santificação para a criação de espaços utópicos onde a vida social manifestava-se perfeita, gerando o estado de felicidade reservado, antes, para o paraíso. Com o tempo, as noções de pátria, de nação e de povo substituem, aos poucos, a figura do sagrado e o conceito de felicidade funde-se ao conceito de progresso; a reflexão sobre as novas ordens sociais e o destino dos povos começa a deixar fluir, principalmente nas artes ditas não oficiais, os anseios por uma nova forma de reação aos excessos racionalistas.

O movimento romântico, que fundamenta as idéias presentes na narrativa objeto dessa parte de análise, caracterizou-se por ser um movimento social, cultural e artístico de oposição ao Classicismo e às bases da Ilustração do século XVIII, que foram marcados por uma expressão acentuadamente racionalista, uma visão de mundo, das artes e da História pautada na racionalidade e no conhecimento empírico. A Revolução Francesa foi um forte expoente dos anseios de mudança que pouco a pouco foram penetrando na sociedade e dando força às transformações sociais, políticas e artísticas que ocorreram. A partir dessa onda revolucionária que se sentiu na Europa e em suas colônias, bem como da força de pensamentos oriundos de Rousseau e de outros pensadores que lutavam contra o “obscurantismo” e pregavam os desejos de uma sociedade emergente, sedenta por uma visão racionalista, surgem os primeiros lampejos de uma nova estética, a Romântica, baseada não na visão generalista

racional do mundo e sim em uma percepção particularizada da criação intelectual e no sentimento coletivo de identidade.

A gênese do movimento romântico deu-se no século XVIII, tendo maior evidência na França, Inglaterra e Alemanha, formulando-se sob uma ótica pejorativa para designar um tipo de relato ficcional em contraponto com o padrão clássico, pois se expressava de uma forma absurda, heróica ou fantástica, com jogos de amor e aventura. O romance surge com ares folhetinescos e mescla o picaresco e popular ao sentimental e lendário. De acordo com Carpeaux (In: GUINSBURG, 1993, p.158), o pré-romantismo é a literatura de *underground* do século XVIII classicista. A literatura classicista era uma arte de corte e salão, enquanto a poesia pré-romântica era dândi e acentuava-se pela melancolia noturna e pela “auto-piedade”. Assim, de acordo com Carpeaux, o sentimentalismo e o misticismo acompanharam o pré-romantismo e adentraram o movimento romântico em sua essência. O sentimentalismo do qual se fala nos românticos é traduzido por uma essência chorosa, mas bem humorada, permeada pela ironia que tão bem se inscreve nos textos desse movimento. Sua temática adentra a literatura de amores, um “gênero de protesto do sentimento contra as convenções e tabus da sociedade do *Ancien Regime*” (In: GUINSBURG, 1993, p.160).

No sentimento, o Romantismo expressou, literariamente, os anseios da classe média ascendente. A mística romântica foi um afloramento mais elitista e derivou das insatisfações dos meios aristocráticos em relação à Igreja e suas Reformas, transfigurando-se, para a literatura, com a forma de uma visão auto-reflexiva.

O Pré-romantismo e o Romantismo surgem das projeções de um mesmo movimento histórico, coincidindo, em seu início, em diversos locais e grupos, na ânsia pela modificação e rompimento com um passado ordenado. Os dois acontecimentos sócio-políticos que deflagraram o movimento foram a Revolução Francesa (1787-1789) e a Revolução Industrial (1750 -), agitadas por diversas outras manifestações importantes como a Revolução

Americana (1770-1783), as revoltas nos Países Baixos (1787-1790), a libertação da Polônia (1788-1794). Com o desenvolvimento do comércio iniciou-se um processo progressivo de estímulo à indústria. Somado a isso, o comércio também contribuiu para que as transações monetárias se tornassem mais complexas e permitissem a criação de bancos que, por sua vez, também estimularam o crescimento da indústria.

A indústria passou a substituir progressivamente as oficinas de artesãos. Nesse mesmo momento histórico há um surpreendente crescimento demográfico e uma queda nos índices de mortalidade que geraram um aumento no número da população urbana e, conseqüentemente, mão de obra barata para a indústria florescente. Surge, por conta dos avanços tecnológicos, um surto de novos inventos que tornaram mais fácil e produtiva a vida industrial e urbana. No entanto, a vida social em si produziu o esquecimento da maioria, que se tornou miserável, em oposição aos burgueses, a nova classe rica, gerando desconfortos e revoltas. As revoluções trouxeram consigo questões novas como o debate sobre a nacionalidade e a língua (que nos ambientes artísticos foi tomada como uma “dádiva histórica” por ser um reservatório cultural de um povo, pois acumula em si as tradições e criações de séculos de história).

Além das insatisfações sociais, pôde-se perceber a transformação nos gostos da população dos séculos XVII e XVIII, a qual permitiu, aos poucos, que a presença de temas antes vistos como menores ganhassem uma maior aceitação. Dessa forma, iniciou-se um processo de valorização do bucólico e do sentimental, elementos vindos, provavelmente, de um sentimentalismo burguês que, já nos primórdios do século XVIII, formulava-se como pré-romantismo, em especial na Alemanha e na Inglaterra.

Somando-se a isso, pode-se considerar que no mesmo período houve uma movimentação pietista, que se expressou por meio de uma religiosidade exarcebada, contrária ao racionalismo protestante, principalmente na Alemanha. O misticismo e a experiência individual fervorosa conduziram a uma sensação de emoção e sentimentalismo que se desloca

do indivíduo que busca uma iluminação, um mergulho em si mesmo, para um ritual de auto-reflexão, que anteriormente só existia na prática religiosa.

O pessimismo em relação à sociedade e à civilização burguesa de Rousseau inspirou os românticos, que gostavam de crer na inocência original do homem e na sua corrupção advinda do meio; esse interesse pelo original despertou o conceito de bom selvagem, que, por sua vez, levou ao interesse pelo exótico e pelo indianismo. A criança e o jovem também foram coroados pelos românticos, pois foram considerados, na concepção de Rousseau, mais próximos do primitivo bom. Assim, a criança foi tida como o símbolo de uma inocência perdida, uma metáfora da consciência independente e criativa que não deve ser padronizada, ao contrário, deve ser livre e caprichosa. Dessa mesma vertente ocupou-se a busca pela “alma dos povos” e enfatizaram-se os interesses pelos estudos folclóricos. Somada a essa sensação nostálgica de anseio pelo primitivo criativo e livre, surgiu o culto ao gênio individual. O artista, para os românticos, é um gênio único que cria com base em inspiração e criatividade que lhe são inatas. O artista nasce gênio e sua criação é totalmente espontânea. A obra, ao contrário da tradição classicista, expressa a subjetividade do autor e ambos se confundem em um subjetivismo radical.

Para esse estudo é importante detalhar o conceito de História, que, para os românticos, contrastou com o entendimento anterior que se tinha a respeito desse assunto, uma vez que a História era vista partindo-se de uma visão teocêntrica e teológica que compreendia o movimento temporal como um ciclo de revelações divinas, partindo-se de um princípio (Gênese) e chegando-se a um final apocalíptico no qual a Igreja cristã reinaria após o juízo final. A partir de pensamentos como os de Montesquieu e Rousseau, os elementos constituintes dessa visão da História foram questionados. O homem classicista julgava as instituições como decorrentes de uma vontade superior. Tal conceito foi questionado com os

novos pensamentos políticos que consideravam as instituições frutos de normas e costumes produzidos pelo meio.

Outra noção importante surgida com a nova conceituação de História, apregoadá pelos românticos, foi o conceito de progresso. Anteriormente, a história era contada tendo por marcos os fatos e vidas de pessoas ilustres. Com o Romantismo, instaurou-se uma percepção progressista da humanidade, que supõe melhoramento, aperfeiçoamento de instituições e do próprio homem. O progresso substituiu a figura de Deus nas intenções de futuro melhor do homem romântico, que atribuiu a si mesmo a capacidade de tornar-se melhor e, por consequência, melhorar a sociedade em que vive. Assim foram criadas noções antes inexistentes, como as idéias de nação, povo, opinião pública e demais terminologias que pressupõem coletividade e atuação histórica. Para os classicistas, o discurso histórico era concebido em sua essência exemplar e didática, elemento da razão natural. Ele atuaria no bom senso, na verdade lógica, no pensamento de harmonia universal e das leis naturais sem a intervenção de um Deus, que, no entanto, existia em sua função motriz. Para os românticos, o discurso histórico não é fruto da razão do homem isolado e sim do indivíduo livre e imaginativo, sensível, o gênio indutivo que propulsiona a História. Com o Romantismo, a trajetória dos povos parece imbuída por uma finalidade específica a ser alcançada. Os deuses foram substituídos por semi-deuses e heróis autóctones na criação de uma nova mitopoética, que nos termos de Guinsburg (1993, p.16) é

... rica pela variedade e colorido nacionais de suas epopéias coletivas e de seus heróis culturais, mas carregada de elementos semi-lendários, emblemas patrióticos ou paroquiais e idealizações acríticas, acientíficas, não obstante intuições certeiras e descobertas fecundas...

Os românticos compreendiam a História como um domínio de sucessões individualizadas e não a viam como uma universalidade de fatos. O Romantismo procurou configurar o homem em seu ambiente, individualizando-o. A essência do movimento está em sua contradição, pois o indivíduo singular adquire a consciência de que a sociedade o padroniza e limita seu ideal criativo e libertário. Dessa forma, instaurou-se um grande sentimento de insatisfação com a sociedade e com a problemática da alienação que deu bases a Marx e Engels. O homem romântico, em sua própria visão, é um ser fragmentado e desajustado, incapaz de enquadrar-se no contexto social em que está. A superação desse sentimento de inadequação e fragmentação estabeleceu o rumo para o encontro com a criança edênica perdida. Nessa busca, o homem tende a encontrar elementos de uma visão cósmica, na chamada tríade romântica: noite-amor-morte.

A obra de arte romântica configurou-se aberta ou inacabada, uma vez que a genialidade não pode concentrar-se em formulações tradicionais. A expressão de elementos como a saudade ou a nostalgia de passado e futuro marcou a temática do Romantismo. A busca foi por uma inocência sábia, não a perdida no Éden, mas a reencontrada pelo percurso no mundo e purificada pelo regresso ao local original. Nessa tentativa de escape do presente, exaltou-se a imaginação, a consciência da fragmentação da arte e a possibilidade de criações simbólicas dessa partição.

Duas noções são de fundamental importância para a compreensão do movimento romântico, pois delas derivam a gênese e a fragmentação do impulso sócio-artístico que fomentou o Romantismo. Essas noções são as de progresso e felicidade.

De acordo com Delumeau (2003), a noção de felicidade esteve inicialmente atrelada ao conceito de *locus amoenus*, transfigurado em percepções do paraíso como um lugar de delícias. A partir da Renascença, essa noção de paraíso desloca-se para um não lugar e

transmuta-se, em parte, nas freqüentes narrativas de utopias, como a de Thomas More. Assim descreve Delumeau (2003, pp.507-508):

Houve um tempo em que a imagem religiosa era da ordem da relação com o sagrado. Depois, a partir da Renascença, ela entrou no campo da arte. Ao mesmo tempo, a laicização crescente insinuava-se em todos os domínios. A partir da revolução científica do século XVII, uma constatação progressivamente se impôs: o céu e a terra pertencem ao mesmo universo e estão sujeitos as mesmas leis. O céu não é o lugar de Deus, o que verificou ingenuamente Gagárin (...)Daí em diante, o paraíso só pode ser lido como uma utopia (não lugar).

Ainda de acordo com o teórico, Winstanley, um digger quilialista⁹ do século XVII, começou a pregar uma visão divergente acerca de alguns dos principais postulados religiosos. Winstanley cria que céu e inferno estão interiorizados no ser humano, perfazendo um discurso aos moldes panteístas que estabeleciam uma ruptura com o modelo tradicional cristão. Ele também acentuou o valor da razão humana como chama da esperança divina, antevendo, em parte, a leitura de Hegel sobre as Escrituras. O que se observa é um crescente debate sobre o progresso humano, que seguiria rumo à felicidade. Houve um deslocamento dos ideais das utopias do século XVI e XVII, descritas em um instante atemporal, para a concretização de um futuro feliz pautado na idéia do progresso humano.

⁹ A referência diz respeito a um grupo de radicais religiosos e políticos que almejam, diante de profecias escatológicas, um chamado quinto império, um período de paz alcançado por meio de uma revolução e pela presença de um imperador ou rei santo.

As utopias são um gênero de narrativa típico dos séculos XVI e XVII que descreviam, basicamente, um mundo modelar, diferente do mundo que seus autores vivenciavam. Mais do que uma simples nostalgia de “idade do ouro”, havia nessas obras uma reflexão sobre os problemas da sociedade contemporânea e um desejo manifesto de construir-se uma felicidade com base em novas organizações sociais. Entretanto, a utopia não necessariamente significa uma crença no progresso.

Por volta da segunda metade do século XVIII eclodiu uma nova visão sobre as relações entre a decifração da natureza e a possibilidade de encontrar-se a felicidade, tendo por base as indicações que a natureza poderia apresentar ao homem. Pensamentos como os de Deschamps (1716-74) foram importantes para a concretização desse novo tipo de pensar. Deschamps foi um beneditino que se tornou ateu. Ele concebia a história dividida em três períodos que lembram em muito a tripartição de Joaquim de Fiore já apresentada anteriormente. Para Deschamps, houve um primeiro estado selvagem, em que os homens viveram como animais, em uma união indistinta; um segundo estado, o estado das leis, que reinaria até a data de sua percepção, caracterizado pela desigualdade e pelo domínio dos fortes, dos hábeis e, finalmente, ele concebia um futuro estado de costumes, ou um estado social racional de igualdade e união, que se faria pela supressão da propriedade privada e a construção de um paraíso nesse mundo.

Deschamps correspondeu-se com Rousseau, Voltaire, D’Alembert, e muitos ecos de sua fala podem ser percebidos nos discursos desses pensadores. Percebe-se que da utopia passa-se a ucronia, de modo que a literatura passou a exhibir temas de distinção temporal em que seus heróis despertavam em um futuro belo e igualitário. Os utopistas clássicos excluía de suas visões a possibilidade de desvios e novidades. Para eles, a igualdade traria a felicidade, de modo que não se observava a possibilidade de interrupções e deslizos. Do lugar nenhum, a literatura começou a creditar ao futuro a esperança da felicidade, principalmente a

felicidade coletiva no futuro, de modo que os projetos de igualdade fundiram-se à persistente esperança milenarista.

Por meio das utopias, instala-se na mentalidade ocidental uma esperança de felicidade coletiva para a humanidade futura. Daí começa a estruturar-se a noção de progresso da humanidade, na forma de um avanço para melhor, da representação de um tempo criador e de uma temporalidade não cíclica.

Para essa compreensão de progresso é necessário reconhecer que o conceito fundamental do cristianismo é o da marcha da humanidade para a salvação eterna. Dessa forma, a conceituação da história, para os cristãos, não é cíclica e sim vetorial, progressiva para um final. Daí as grandes reflexões dos doutores da Igreja sobre o tempo, em especial Santo Agostinho. Apesar desse pensamento vetorial sobre a História, foi somente com muitas dificuldades que a noção de progresso começou a permear o imaginário ocidental. Havia uma percepção, já no século XIII, fomentada por alguns pensadores dos séculos predecessores, de que a humanidade fazia-se em marcha à racionalidade e saber. Esses pensamentos somavam-se às concepções filosóficas como a de Leibniz, que via o progresso unido à bondade divina, que permitiria o aperfeiçoamento rumo à felicidade humana. Progresso e Felicidade caminharam juntos até meados do século XVIII e foram tema de discussões políticas sociais e filosóficas com Hume, Turgot, Adam Smith, Kant e, posteriormente, Lênin, Marx e outros.

A idéia de progresso e sua subjacente noção de felicidade é um primeiro alvo a ser alcançado pelos românticos, que logo percebem que a corrupção humana é o fator fundamental da demora dessa conquista. A tão esperada conquista da felicidade e a compreensão de que o progresso tecnológico não traz consigo o progresso moral e intelectual da humanidade culminam na sensação de fragmentação do eu social e moral que, na arte, traduziu-se ora por um pessimismo, ora por uma fuga da realidade em composições fantásticas, pelas sutilezas irônicas e pela crítica nacional.

4.2. Viagens em *Viagens*: o percurso como um fim

Viagens na minha terra foi tema de inúmeros trabalhos e é uma narrativa que ainda propõe-se a muitos debates. Sua classificação quanto a gênero literário é conceitualmente difícil, senão impossível, pois a narrativa é um misto de relato de viagens, ensaio, romance e poesia. Diversos pesquisadores já se embrenharam nas diversas facetas do texto, mas é unânime que esse misto de gêneros contidos no livro faz com que se realize uma engenhosa leitura, que leva o leitor a percorrer muitos caminhos em busca de um objetivo proposto pelo narrador: o de viajar. A viagem, aqui, compreende diversos sentidos, desde o seu mais manifesto, que pressupõe o deslocamento, até o seu sentido mais figurado, que é o deixar-se levar mentalmente a novos caminhos. Qualquer que seja o sentido adotado pelo leitor, fica claro que a intenção do narrador é fazer refletir, permitir a observação de um espaço figurado e assim devanear, às custas de muita ironia e sagacidade, sobre assuntos do seu cotidiano português e sobre temas mais profundos, de âmbito universal – a pátria, o progresso, a literatura, o valor histórico. Todos esses são conceitos que se articulam ao longo da narrativa.

São muitos os aspectos inovadores e instigantes do livro: o narrador, que se intitula A., oferece a ambigüidade de ser o próprio autor ficcionalizado e também personagem do texto; as figurações metonímicas do espaço, a crítica social e literária, as intervenções do leitor implícito e explícito para cada momento da narrativa, a história romântica enovelada no enredo das crônicas de viagem, o aspecto prosaico do texto, a ironia e o humor acidulantes, que fazem crítica ao próprio romantismo enquanto o constroem de fórmula pronta na história da menina dos rouxinóis.

Em *Viagens*, figurativizar metaforicamente a Literatura é desnudar o espaço ficcional que se traduz como meio de reflexão e autocrítica, desde a arte de contar histórias, que é a

literatura em sua mais simples definição, até o ato de reflexão crítica, que, por meio da ironia e do jogo ficcional, estabelece uma leitura multidirecional e, muitas vezes, ambígua do próprio texto.

Diante de todas as possibilidades oferecidas pelo livro de Garrett, serão observadas, nessa leitura, as relações entre o espaço e seu aspecto metafórico, bem como as proposições sobre o espaço social realizadas pelo narrador e por seus duplos no texto, proposições que levam a uma discussão sobre a memória social e a identidade, frutos do olhar do indivíduo sobre seu meio, na ânsia de encontrar, por meio da alteridade, o conhecimento de si. De acordo com Ricouer (2000, p.58) “a relação entre o sentido literal e o sentido figurativo numa metáfora é como uma versão abreviada dentro de uma frase singular da complexa interação de significações, que caracterizam a obra literária como um todo”. Dessa forma, o teórico postula que a metáfora, em seu sentido interpretativo, não está simplesmente ao nível das palavras, como aborda a retórica clássica, mas está ao nível do enunciado. Logo, há uma relação entre o sentido literal e o figurativo de uma metáfora, de forma a atestar que há uma relação interna à significação global desta. Para tanto, Ricouer (2000, p.59) pressupõe que: “a Literatura é o uso do discurso em que várias coisas se especificam ao mesmo tempo e onde o leitor não é intimado a escolher. É o uso positivo e produtivo da ambigüidade”.

Ao tomar a metáfora como algo que vai além do ornamento e do preenchimento lacunar das idéias, tendo em vista a persuasão, Ricouer atesta que a metáfora “tem a ver com a semântica da frase, antes de dizer respeito à semântica da palavra” (RICOUER, 2000, p.61). Assim, por essa visão, a metáfora é tomada como um fenômeno de predicação. A metáfora, portanto é fruto de uma interpretação, resultado da “tensão entre dois termos em uma enunciação metafórica” (RICOUER, 2000, p.61).

As observações de Ricouer permitem que se possa observar a metáfora em *Viagens* como um recurso forjado em uma narrativa que faz expediente constante de uma enunciação

metafórica. Assim, o uso das metáforas extrapola a simples relação de semelhança e projeta-se em um ambiente de decifração, de enigma. Todo o texto, portanto, torna-se uma cadeia de metáforas que unidas ou em partes articulam uma relação interpretativa com o discurso primeiro que centra os questionamentos de A., o protagonista.

A narrativa de *Viagens na minha terra* tem início quando A., que é um narrador personagem, bem como uma imagem ficcional do autor, sai na intenção de realizar uma viagem por Portugal, deslocando-se do Tejo a Santarém. Dali, ele se desloca por diversas comunidades e vilarejos, realizando sempre uma leitura crítica do lugar e fazendo reflexões sobre os monumentos encontrados, a história do espaço visitado, os habitantes, bem como divagações de ordem política, social e literária. Ao chegar ao Vale de Santarém, A. começa a ouvir de um companheiro de viagem a história de Carlos e Joanhinha, um romance romântico que toma corpo na narrativa e intercala-se aos movimentos de viagem do narrador.

O romance interno narra a história de Carlos, um jovem que saiu da casa da avó onde vivia, com a prima Joanhinha, sob a proteção de um frei chamado Dinis. O jovem abandona o lar motivado por suspeitas sobre o assassinato de seu pai, suspeitas essas que recaíam sobre Frei Dinis e sobre sua própria avó. Carlos entra no exército liberal português e, tempos depois, motivado por batalhas, retorna ao Vale de Santarém e descobre-se apaixonado por sua prima Joanhinha, que lhe corresponde o amor. No entanto, ferido em batalha, Carlos é socorrido por Georgina, um amor anterior, e durante sua recuperação fica sabendo sobre o mistério de seu passado, quando Frei Dinis revela-se como seu pai. Carlos foge e deixa todos atordoados. Nesse ponto, a narrativa se interrompe e A. continua sua viagem por Portugal, até que A. entra em sua própria história narrada e encontra-se com Frei Dinis, que lhe permite ler uma carta deixada por Carlos e que traz o epílogo da história da menina dos rouxinóis. A carta era endereçada a Joanhinha e pretendia justificar o caráter volúvel de Carlos ao explicitar seus amores e inconstâncias que, para ele, eram justificativas de seu cruel ato de abandonar a prima

apaixonada. Joanhina enlouquece com a ausência de Carlos e morre; a avó torna-se decrépita e moribunda, enquanto Frei Dinis aguarda a morte na mesma casa do vale em Santarém. Carlos, alheio aos outros que feriu, por sua vez, torna-se barão. A. sai do vale e retoma sua viagem de volta para casa.

Para , de fato, tentar trazer luz à narrativa de *Viagens* é necessário ater-se a alguns pontos importantes, dentre eles o propósito do livro. Esse propósito vem delimitado pelo próprio narrador-personagem denominado A., que inicia seu livro alertando seus leitores de que é necessário “sair do quarto” para poder ver com os próprios olhos a sua história, o seu tempo. Ironicamente remetendo ao bom clima da península, A. adverte que, ao menos, se deve “ir até o quintal”. Sair, conhecer e reconhecer são as proposições iniciais dessa narrativa. No entanto, o texto considera-se um código a ser desvendado, e caso os leitores não se apercebam disso, o próprio narrador deixa-o claro:

Primeiro que tudo, a minha obra é um símbolo...é um mito, palavra grega, e de moda germânica, que se mete hoje em tudo e com que se explica tudo...quando se não sabe explicar.

É um mito porque- ...Já agora rasgo o véu, e declaro abertamente ao benévolo leitor a profunda idéia que está oculta debaixo desta ligeira aparência de uma viagenszita, que parece feita a brincar, e no fim de contas é uma coisa séria, grave, pensada como um livro novo da feira de Leipzig, não das tais brochurinhas dos boulevards de Paris.

(...)

Ora, nesta minha viagem Tejo arriba, está simbolizada a marcha do nosso progresso social: espero que o leitor entendesse agora. Tomarei cuidado de lho lembrar de vez em quando, porque receio muito que se esqueça.

(GARRETT, 1999, pp.24 -25)

Em seguida, A. começa a discorrer sobre um antigo filósofo que havia escrito sobre a marcha da civilização, que, no entender do narrador, designa o intelecto, o Progresso em si. Daí decorre que essa marcha, ou o progresso, se define por dois princípios. O primeiro princípio é o Espiritualista, que não atende ao material da vida, pautando-se nas teorias e nas compreensões. O outro princípio é o Materialista, que, por sua vez, não crê nas abstrações e teorias caras ao Espiritualismo. Esses dois princípios seriam avessos, mas andariam sempre juntos, revezando-se e gerando o que se define por Progresso. Ou seja, A. entende que o Progresso é o fruto da alternância entre esses dois princípios, mas essa alternância vem da sobreposição de um ou outro na sequência do que A. chama de “marcha do nosso progresso social” - expressão que concentra muitos significados importantes. A marcha pressupõe um ritmo contínuo; “nosso” denota, ao mesmo tempo, uma visão universalista desse marcha, mas também intimiza esse processo à comunidade local, ou seja, uma marcha que está presente em sentido micro e macrocósmico; o “progresso social”, implica, como A. já descreveu, a alternância do material e espiritual - portanto, uma sociedade regida por alternâncias contrárias que se revezam e que possibilitam a progressão da História da humanidade.

Essa filosofia do progresso em marcha poderia fazer supor aos otimistas a melhoria das condições da civilização como um todo, o que de fato se previa historicamente no período, florescente de filosofias abraçadas por desejos de mudança e modernidade, inspirados pelos ideais de liberdade e igualdade que pululavam nos centros culturais da Europa.

No entanto, mais à frente no texto de *Viagens*, percebe-se com maior exatidão, nas palavras de Frei Dinis, personagem que pode ser considerada um duplo de A., o narrador, que o Progresso não implica melhorias, de nenhum âmbito: “Erramos e sem remédio. A sociedade já não é o que foi, não pode tornar a ser o que era:-mas muito menos ainda pode ser o que é” (GARRETT, 1999, p.276). Logo, a obra de Garrett se fixa como uma “pausa para pensar”,

uma reflexão sobre a tal marcha, inevitável e contínua da civilização, que ia aos poucos compreendendo que o tempo modifica o espaço físico e social, sem que a prerrogativa seja a melhoria de todo um sistema. Disso se concebe a decepção dos intelectuais da época com o seu tempo, decepção que se mostra sob a forma de ironia velada ou aberta nas páginas de muitas obras, como ocorre em *Viagens*.

Na mesma vertente da tomada histórica do Progresso, pode-se perceber uma sequência de pensamentos formulados por A. O narrador reflete sobre a literatura e a sociedade, identificando a primeira como uma expressão espiritualista do homem, enquanto a segunda reflete sua expressão materialista. Assim, A. reforça sua tese de que ambas as vertentes (espiritualista e materialista) estão presentes no homem e se expressam de acordo com o momento, de modo que se alternem entre si e assim provoquem a tal marcha que induz ao progresso.

Para ilustrar seus pensamentos, A. recorre sempre à metáfora e encontra seu perfeito exemplo nas imagens de D. Quixote e Sancho Pança. D. Quixote é a imagem do espiritualismo, da teoria, da esperança, enquanto Sancho Pança é a imagem da realidade material, emergente e pragmática. É da Literatura que A. consegue extrair a essência do pensamento que formula para o seu livro-mito.

O narrador recorre a outras duas imagens para reforçar sua concepção dos tempos: o frade e o barão. O frade concentra em si um propósito espiritualista, uma essência que deveria ser mais nobre, mais límpida por ser sacra, enquanto o barão representa o propósito materialista, rígido e pragmático. O primeiro revela-se no espiritual, no etéreo, o segundo revela-se no ouro reluzente. No entanto, nessa imagem dual feita por A., observa-se o entrelaçamento dos dois elementos: frade e barão transformam-se no mesmo personagem histórico, na medida em que a marcha do progresso se dá. Portanto, o frade torna-se a imagem em desuso da velha sociedade, a profanação e a corrupção do tempo, que se esvai na

emergência de um novo contexto, o contexto dos barões. Como modelo desse efeito degradante, vê-se a figura fantasmagórica de Frei Dinis, um rico que virou frade, e um frade que virou um “nada”, apenas uma imagem grotesca daquilo que já teria sido.

Tendo em vista todos os elementos discutidos, fica a questão do livro ser tomado pelo narrador como um símbolo ou um mito. Essa questão se esclarece quando se observa o procedimento de escrita adotado, a maneira como A. transcreve seu tratado sobre o Progresso, e ele mesmo ocupa-se de dizê-lo ao leitor:

Mas quando pinto, quando vou riscando e colorindo as minhas figuras, sou como aqueles pintores da Idade Média que entrelaçavam os seus painéis dísticos de sentenças, fitas lavradas de moralidades e conceitos...talvez porque não sabiam dar aos gestos e atitudes expressão bastante para dizer por eles o que assim escreviam, e servia a pena de suplemento e ilustração ao pincel... Talvez: e talvez pelo mesmo motivo caio eu no mesmo defeito... (GARRETT, 1999, p.128)

De início, a primeira informação que se tem é a equiparação que A. faz de si com um pintor. A. não se considera apenas um escritor, mas um pintor que procura descrever a natureza que observa. É assim que a narrativa de *Viagens* se constitui, uma pintura da sociedade, muitas vezes enovelada. A. é um retratista: a descrição das locações, dos monumentos, das estradas, mares e campos compõe o painel do pintor/escritor e nesse painel são colocados os elementos que falam, por si só, sobre o progresso da sociedade pintada, a sociedade portuguesa. No entanto, A. reconhece que, além de pintar, também coloca na tela pinceladas de escrita, para reforço da idéia já apontada na pintura. Assim como era comum

aos pintores medievais colocar o resumo escrito da moralidade pretendida em seus quadros e afrescos, como reforço e direcionamento de interpretação, A. propõe-se a divagar entre suas descrições e reforçar, em forma de conceitos, as idéias pintadas que propõe aos leitores.

Nessa concepção, pode-se considerar a história de Carlos e Joaninha o suplemento narrativo do pincel artístico descritivo que realiza a pintura de Portugal. Portugal é a imagem, a descrição, enquanto a narrativa de Carlos e Joaninha é a imagem posta em discurso, o mito, contado de forma ainda ilustrada, metafórica, para que o quadro em seu total não perca sua temática. Uma forma caleidoscópica de contar, na qual uma imagem precede a escrita referencial, que por sua vez é outra imagem, e usa-se uma nova imagem para explicar uma outra, e assim por diante. Um experimento simbólico, uma poesia em tempo de prosa, uma vez que A. considera-se poeta. É um poeta cercado por um tempo de execuções pragmáticas e defeituosas às quais ele necessita se adequar – e faz isso pela prosa.

O poeta em anos de prosa força-se ao pragmatismo que cerceia a inspiração lírica. A prosa define-se como o Sancho Pança, a realidade que consome os sonhos ou a beleza de um Quixote, de um futuro feliz, enterrado sob as forças de outras novas divindades de um tempo moderno: “a espada, a paciência e o dinheiro” (GARRETT, 1999, p.63), todos filhos de um deus maior, o Progresso. Para A., perdeu-se a poeticidade dos tempos na visão materialista de sua sociedade, que, como se vê na narrativa, despreza sua memória, sua identidade, entregando-se ao imediatismo. Em anos de prosa, a pintura deve ser autoreferencializada, a metáfora explicada, a literatura comentada – esse é o projeto de *Viagens*, divagar sobre um espaço ao percorrê-lo, descortinando suas imagens na medida em que elas se traduzem em expressões metafóricas de uma sociedade.

4.3 Aspectos do tema: memória e identidade

Viagens é um livro do qual se podem extrair diversas temáticas de estudo; no entanto, diante dessa múltipla diversidade, é possível destacar algumas bases de reflexão que se fazem notórias na narrativa. A primeira, e até a mais óbvia, é o tema da viagem, que, na narrativa, é realizada por A., o narrador/personagem que, em sua categoria de agente em seu próprio livro, elabora um plano de ação para a narrativa, um percurso que se fará do Tejo a Santarém, na intenção de observar a marcha do progresso social, evidente nas imagens construídas pelo tempo e pela civilização e que, na narrativa, são descritas como monumentos, estradas, cidades e vilas, relatos históricos e populares - em sua somatória, elementos componentes do arsenal cultural de um povo, sua memória histórica. O narrador propõe a “saída do quarto”, em alusão irônica ao romance de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, citada em nota pelo autor, indicando aos seus leitores que para conhecer e perceber as nuances da identidade de um povo, identidade essa formada por convenções e parâmetros de uma memória coletiva, é necessário dar um passo a mais e sair do “ensimesmamento”; para tanto, o contato com as imagens produzidas através do olhar social e histórico promovido pelo tempo no espaço pode ser realizado através da viagem pelo espaço marcado por essas instâncias sociais.

Como que a realizar intencionalmente um novo épico lusitano, à luz do eleito “mito camoniano”, A. inicia sua viagem pelo espaço aquático, em um barco no qual se processa uma discussão entre os tripulantes acerca da força do homem. A pergunta levantada foi: Quem é o mais forte? O homem que doma o touro ou o homem que doma o mar? A resposta obtida é a do homem que doma o mar em sua inconstância e pelo tempo que se processa nessa luta em que forças díspares são provadas. Nessa pequena discussão, é possível verificar que

há um sentimento nostálgico relacionado ao desejo de reavivar a glória portuguesa em seus tempos idos de expansão, das grandes navegações em que, no domínio do mar, se objetiva o domínio do mundo. Além do mais, a dualidade do aspecto telúrico do animal indomado, da terra como princípio racional e masculino, confronta-se com o elemento aquático feminilizado, inconstante e misterioso.

Nessa dualidade presente no aspecto telúrico e no aquático desdobra-se a base do pensamento sobre o materialismo e o espiritualismo, o Sancho e o Quixote, elementos dialéticos explorados por toda a narrativa. O mar, miticamente dado ao povo português, é sempre um apelo ao retorno espiritualista que marca a presença de um saudosismo, a uma nostalgia de tempos mais felizes e de um futuro concebido como destino místico. No entanto, a emergência de um futuro materialista parece romper com a idealização de um passado concebido miticamente. Diante dessa assertiva, o caminho encontrado para o ajuste é o refazer-se, o projetar-se não mais para um destino mítico, mas para um destino construído pela busca de uma identidade.

Como ponto de referência da narrativa, observa-se o Progresso, tomado como fim ou objetivo de um povo. Essa imagem que se constrói do Progresso é fruto de uma substituição progressiva e lenta da figura de Deus como agente propulsor da História e da vontade humana. Essa substituição de Deus pelo Progresso constitui a dialética que vem de um discurso único teocêntrico do passado e a presença de um materialismo sempre presente no interior de uma sociedade altamente espiritualizada. Essa dialética proporcionou, ao longo do tempo, a desreferencialização do divino, como dito, substituído pela instância do progresso. No entanto, a narrativa deixa claro que o progresso como deus é um deus falido, pois é incapaz de promover a esperada felicidade que sempre se supôs ser alcançada com os avanços da sociedade; a nostalgia da idade de ouro, de um paraíso em terra se esvaeceu em uma cortina de sucessões de poderes que, de longe, não remetiam ao ideal sonhado. Nesse

descompasso entre o sonho e a realidade, toma corpo , novamente, a imagem de Quixote e Sancho Pança, o sonho e a realidade seguidos pela materialização dos conflitos na imagem social dos frades e dos barões.

Nessa mistura entre uma esperança sonhada e uma realidade vivida evoca-se o tema da identidade e da memória, explorados de diversas maneiras por toda a narrativa. Como anteriormente já foi descrito, a memória se processa na narrativa pela descrição dos elementos históricos que compõem o mostruário das realizações sociais, políticas e culturais do povo português. É por essa razão que a forma como A. descreve os monumentos e histórias explicita sua forma de conceber a memória de seu povo e, através dela , descrever sua identidade. De acordo com Le Goff (1982, p.9.), a memória é descrita como a “ ... capacidade de conservar certas informações [que] recorre, em primeiro lugar, a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele representa como passadas”.

Algumas palavras prendem a atenção na definição de Le Goff sobre a memória. Na verdade, são três verbos associados: conservar, atualizar e representar. A memória tem por base, em sua significação, a idéia de conservar, de manter vivas informações colhidas pela percepção para, posteriormente, atualizar essas percepções em um dado momento presente. Essa atualização retoma outras nuances que culminarão na representação que se faz das informações recolhidas. Isso se dá por meio de uma representação, que não necessariamente irá condizer com o real, uma vez que a memória é, de acordo com Durand (2002), essencialmente eufêmica. Logo, o ato metonímico traz à tona, na imaginação, elementos em forma de idealizações, proposições que, atualizadas, acentuam traços de maior relevo e que podem subtrair outros traços, que só se revelam pela nova observação. A memória articula as imagens mentais intervindo na ordenação de percursos e na forma de interpretá-los; ela é fundamental no comportamento narrativo.

A memória é também um atributo coletivo, na medida em que encerra em si a história e os mitos de um dado grupo de pessoas. Por essa razão, ela pode transformar-se em um forte instrumento de poder, ao ser manipulada de acordo com interesses vigentes, legitimando ou expurgando direitos e instituições. A memória coletiva é, em povos sem escrita, essencialmente mítica, sendo a escrita um elemento crucial para a criação de documentos que cerceiam as dilatações da fantasia, de modo que as sociedades modernas possuem uma pré-memória constituída pelos documentos escritos. Esses documentos somam-se aos monumentos, que constituem, em uma instância macro, a memória de um povo. Os monumentos constituem uma herança do tempo, enquanto os documentos constituem uma escolha da sociedade. Ainda aqui, soma-se todo o elemento folclórico subjacente, expresso em manifestações típicas e que representam um respaldo ainda mítico da memória coletiva.

Em *Viagens na minha terra*, a memória desdobra-se como um tema central, atualizada por documentos e monumentos da pátria do narrador, de modo que este elabora, ao longo da narrativa, um tratado de memória. No capítulo XXVI, A. descreve a sua chegada a Santarém ao observar as construções de pedra:

Fora da vila é um vasto largo, irregular e caprichoso como um poema romântico; ao primeiro aspecto, àquela hora tardia e de pouca luz, é de um efeito admirável e sublime. Palácios, conventos, igrejas ocupam gravemente e tristemente seus antigos lugares, enfileirados sem ordem aos lados daquela imensa praça, em que a vista dos olhos não acha simetria alguma; mas sente-se na alma. É como o ritmo e a medição dos grandes versos bíblicos que se não cadenciam por pés nem por sílabas, mas caem certos no espírito e na audição interior com uma regularidade admirável.

É tudo deserto, tudo silencioso, mudo, morto! Cuida-se entrar na grande metrópole de um povo extinto, de uma nação que foi poderosa e celebrada, mas que desapareceu da face da terra e só deixou o monumento de suas construções gigantescas. (GARRETT, 1999, p.168)

Na primeira observação de A. sobre a vila de Santarém, vê-se um olhar contemplativo e crítico acerca dos monumentos da cidade. Esse olhar não é o de um estrangeiro, mas também não é um olhar acostumado ao local. Sua primeira impressão, concretizada pela vista de longe, é a de observar o sentido dos monumentos na alma, como “um poema romântico”; a beleza não se concretiza nas formas perfeitas, mas nas irregularidades e no tom solene das construções que dão testemunho do tempo passado, em forma de celebração a antigos triunfos e, por isso mesmo, por traduzir um passado, adquirem um tom “cemiterial”, mórbido e parado no tempo: apenas sombras de algo que de fato existiu anteriormente.

Continuando suas observações em Santarém, A. adentra a vila e o que observa, o colégio dos Jesuítas, não lhe agrada os sentidos:

Não há alma, não há gênio, não há espírito naquelas massas pesadas, sem elegância, nem simplicidade; mas há uma certa grandeza que impõe, uma solidez travada, uma simetria de cálculo, umas proporções frias, mas bem assentadas e esquadriadas com o método que revelam o pensamento do século e do instituto que tanto o caracterizou.

Não são as fortes crenças da Meia Idade que se elevam no arco da ogiva; não é a relaxação florida do século quinze e dezesseis que já vacila entre o bizantino e o clássico, entre o místico ideal do cristianismo que arrefece e os símbolos materiais do paganismo que acorda; não, aqui a renascença triunfou, e depois de triunfar, degenerou. É a Inquisição, são os jesuítas, são

os Filipes, é a reação católica edificando templos para que se creia e se ore, e não porque se crê e se ora.

Até aqui o mosteiro e a catedral, a ermida e o convento eram a expressão da idéia popular, agora são a fórmula do pensamento governativo.

Ali estão – olhe para eles -, defronte uns dos outros, os monumentos das duas religiões, o qual mais expressivo e loquaz, dizendo mais claro que os livros, que os escritos, que as tradições, o pensamento das idades que os ergueram, e que ali os deixaram gravados sem saber o que faziam.
(GARRETT, 1999, p.169)

Nas observações de A. vê-se que seu olhar sobre a arquitetura de Santarém é motivo de divagações sobre a história e sobre os períodos que subsistem conjuntamente nas construções da cidade. Para o narrador, a pedra fala por si só sobre a história. A. verifica a presença de dois passados: um medieval, que ele ancora como de expressão popular, e um renascentista, vinculado à razão e a certas formas retilíneas do pensar. Apesar desse contraste, o que mais chama a atenção do narrador é a degeneração dos usos da arquitetura, não mais expressão de um tempo, mas forma de condicionar uma expressão em favor de um pensamento - no caso, o governativo. A construção em questão não é uma construção qualquer: é um colégio de jesuítas, elementos importantes na história de Portugal pelo seu caráter religioso sempre agregado às formas monárquicas de poder que, como se sabe, se degradaram diante das transformações do tempo e da política, até tornarem-se, eles também, dispensáveis.

O que se percebe nas descrições de A. é o reconhecimento do conflito que se manifesta arquitetonicamente entre a opulência de formas rebuscadas presentes nas construções do lugar e seu contraste com o Colégio dos Jesuítas, de maneira que se observa o

triunfo degenerativo da Renascença sobre o cristianismo medieval e o posterior triunfo dos jesuítas sobre a Renascença. A. revela que, em sua percepção, Santarém é um livro de pedra “em que a mais interessante parte das nossas crônicas está escrita” (GARRETT, 1999, p.177). No entanto o narrador a percebe degenerada, adulterada pelo descaso com a memória ou patrimônio coletivo e, por conta disso, atribui aos portugueses os mesmos formatos negativos que vislumbra na arquitetura dos monumentos. Inicialmente o que se revela é a possibilidade do anacrônico, a existência de realidades diversas convivendo em um mesmo tempo e espaço. Essa anacronia é fruto do tempo, do triunfo de um imaginário sobre o outro.

O triunfo da renascença assimilou e transformou o cristianismo medieval, enquanto que os jesuítas, fruto do catolicismo medieval, mas de ambições governativas, triunfaram sobre a beleza do pensamento clássico. A. percebe na arquitetura a sua marcha do progresso, a sucessão de um momento de maior espiritualidade por um momento mais cético e traduz isso na identidade de seu próprio povo. Uma nação na qual também havia um predomínio de anacronismos na percepção de um tempo de glórias e projeções no cenário mundial seguido por um tempo de obscurantismo e ensimesmamento, que era o de então, recheado de conflitos civis que, na prática, não alterariam o estado inerte das coisas.

Assim como a pedra é um elemento metonímico da memória, representativo daquilo que se conserva, e que faz referência direta ao passado de um povo, a palavra também serve para ilustrar um traço a mais dessa memória, mas por outro aspecto. O testemunho oral, por si só, possui algo de fluido em relação à pedra e pressupõe sobre si o repouso de novas formulações que o tempo lhe acrescenta. É um testemunho folclórico, muitas vezes místico. Na narrativa, a divagação que o narrador realiza sobre a história de Santa Iria, santa padroeira e que empresta seu nome à cidade de Santarém, e sobre suas versões popular e institucional, toca nesse aspecto do testemunho, que, como na maioria das narrativas míticas dos povos, evoca mitos de origem.

No capítulo XXIX de *Viagens*, A. põe em choque as duas versões existentes sobre a lenda de Santa Iria, uma popular e uma oficial. A versão popular humaniza a santa e a aproxima mais de um evento circunstancial em que o desejo carnal de um homem o levou a cometer um crime contra uma donzela que lhe resistiu e que, depois de anos, passou a ser cultuada como santa. Mas tão humana é a Santa Iria popular que, mesmo santa e morta, não perdoa o agressor, que anos depois, arrependido, lhe pede perdão. Em contraste, no capítulo XXX, na versão eclesiástica, Iria é uma jovem fiel, ludibriada por poções mágicas e vítima de desejos libidinosos de frades e homens comuns. Assassinada por ciúmes, tem seu corpo lançado ao mar e, milagrosamente, o corpo morto veio repousar nas praias da vila que passou a levar seu nome. Das duas versões retira-se a grande questão levantada por A. : “Seria o povo que se esqueceu de suas tradições ou os frades que aumentaram nas suas escrituras? Pois a legenda monástica é realmente bela e cheia de poesia e romance, coisas que o povo não costuma desprezar”. (GARRETT, 1999, p.184).

O que o narrador percebe nessa acareação das versões é a possibilidade da coexistência de testemunhos de origem e que as fontes ditas oficiais dos testemunhos nem sempre o são pela autoridade do tempo, mas pela autoridade do poder instituído e pela creditação que se confere a elas. Dessa forma, a simplicidade da poesia popular perde para a complexidade da beleza da versão oficial, mas não deixa de existir, pois simplesmente não pode ser banida da memória do povo. Se a santa foi santa mesmo, se seu corpo foi trazido ao local miraculosamente, se o mito de origem tem fundamento, isso não é importante. O importante é que a narrativa se tornou mítica, pois explica uma gênese desconhecida que, ao ser explicada em forma de mito, resgata seu sentido no mundo. A. põe em questão não a validade dos testemunhos, mas a coexistência desses, e valoriza, como memória, o fruto da mente do povo, o folclore que lhe parece muito mais antigo, de apelo popular - e portanto, mais carregado de história porque, para A., o povo é guardião das tradições.

Um certo sabor crítico resulta dessas observações de cunho quase filológico, pois nesse caso da oralidade, o maquiamento da versão popular pode traduzir-se em manipulação religiosa. No entanto, a palavra, na forma de histórias e mitos, oficiais e populares, dá testemunho, no formato da própria língua, de um monumento mutante, agremiador das nuances dos tempos, um fenômeno cultural de um povo. Essa mesma palavra é que permite, em forma de metáfora, a narrativa literária, também testemunha, em suas particularidades, da História dos povos. A própria história da menina dos rouxinóis pode ser interpretada metaforicamente como o uso da palavra, da narrativa, como instrumento de testemunho dos tempos.

Outro elemento que constitui a imagem da memória em *Viagens* são os túmulos, tão visualizados por A. De tudo o que se pode ver, os túmulos são representantes maiores da memória de um povo, pois neles repousam não só os corpos, mas histórias de vidas. Portanto, os túmulos de ilustres são testemunhos naturais de um passado e traduzem a relação desse passado com o presente. Não é à toa que a cultuação aos mortos, por várias vezes na história humana, e isso em diversas culturas, atingiu um importante sentido religioso e histórico, pois cultuar o morto restabelece o sentido das práticas religiosas escatológicas nas sociedades judaico-cristãs e promove a veneração do passado como fonte propulsora de futuro. No entanto, o narrador possui uma relação de espanto com os túmulos que visita, e seu espanto reside no fato de os túmulos de ilustres estarem violados, depredados ou mal conservados:

(sobre o sepulcro da infanta D. Maria, filha de D. João VI) (...) O cadáver mal embalsamado e com más drogas, foi metido num caixão de folha de flandres. Em pouco tempo a corrupção estragou e rompeu a folha, e uma infecção terrível apestava a Igreja (...) Até que afinal, declarando o prior que, se não mandavam tomar conta daqueles tristes restos da pobre princesa, ele se via obrigado a metê-los em terra. (...) E aí jaz em sepultura rasa, sem mais

distinção e epitáfio, a muito alta e poderosa princesa D. Maria, filha do muito alto e poderoso príncipe D. João, o VI, Rei de Portugal, Imperador do Brasil, e da conquista e navegação, etc. (GARRETT, 1999, p.143)

(sobre o túmulo de D. Fernando) O que se sabe, porque se vê, é que quiseram abrir e arrombar o túmulo (...) Oh! E quem sabe? Esta profanação, este abandono, este desacato ao túmulo de um rei, ali na sua terra predileta ... (GARRETT, 1999, pp.242-243)

Os túmulos retratam não só a degradação do tempo, mas a degradação social de um povo que não percebe que só é um povo se der crédito a sua história. De fato, o problema não reside na veneração de um passado bom ou ruim, mas na manutenção da memória desse passado, como fonte de história. Assim, A. incomoda-se com o descaso, mesmo que sua consciência identifique que, em suma, sejam ricos, ilustres, reis ou povo, todos caminham para o esquecimento, prova de que são “ossos, terra, cinza, nada!” (GARRETT, 1999, p.243). A constatação de A. possui uma orientação notoriamente decadentista, na acepção que se tem do termo, não em oposição direta ao Progresso, como se observava no Iluminismo. De acordo com Le Goff (1982b, p.195), a decadência situa-se em uma leitura verticalizada da história, enquanto o Progresso faz-se por uma leitura horizontal e orientada para a frente. Nessa leitura verticalizada, o mundo parece envelhecer a medida em que o tempo passa, e as conceituações morais e éticas diluem-se na medida em que escoia o tempo, de modo que o sacro vai sendo diluído no profano. Assim, o túmulo e o que ele significa vão perdendo seu sentido mítico ou sacro e caindo na vulgaridade cotidiana.

O túmulo, que é um resumo do monumento em pedra e do testemunho da palavra histórica, ao ser desprezado e desgastado, violado em sua sacralidade, representa o ponto

máximo do desgaste da memória histórica, o pico do momento de crise, de decadência ou ruína do sistema antigo, que, por sua vez, representa também a marcha das civilizações no olhar de A., em que as substituições de valores não representam a ordem de um progresso horizontal, em que à frente se vê o melhor; pelo contrário, a verticalização do olhar histórico possibilita a construção sobre ruínas, que, no futuro, por si só serão novas ruínas e assim por diante, uma Pompéia cultural. Assim, por meio da observação do espaço, A. procura repensar a memória social de seu povo, encontrando na pedra, na palavra e no túmulo imagens que expressam sua percepção do progresso e das relações de sua pátria com a História.

A questão da identidade também é um tema bastante recorrente no texto de Garrett; aliás, não só no texto dele, mas nas produções românticas do século XIX. A busca por uma identidade social, pela sensação de pertencer a um determinado grupo de indivíduos que compartilham as mesmas raízes culturais e históricas induz à idéia de que os povos possuem não só um passado em comum, mas um destino previamente idealizado. A idealização é, portanto, uma marca subjetiva da criação de uma identidade, formada, em parte, por uma memória histórica pautada em sinédoques, na qual alguns expoentes são tomados como expressão de um todo que, na realidade, é multidiferenciado. Assim, alguns desses representantes tomam corpo e estatuto de representação determinante de uma certa virtude, de um certo traço singular de um todo, no caminho da criação de estereótipos.

A Revolução Francesa plantou a semente da concepção política de nação, centrada na idéia de uma identidade nacional. Contemporaneamente, sabe-se que o conceito de nação é construído socialmente, mas no século XIX essa idéia era imbuída por um forte sentimento de primazia no tempo, ou seja, a nação construía-se por meio de uma predestinação, de um determinado fim histórico. De acordo com Santos (2002, pp.13-34), a nação pode ser considerada um artefato cultural:

(...) podemos considerá-la como um artefato cultural profundamente vinculado à história do próprio conhecimento histórico desde o século XIX. Construído pela via do imaginário, este artefato precisou da história para se legitimar e para fazer crer que a identidade dos países estava assentada num passado freqüentemente anterior à própria existência do estado.

Observa-se que a concepção de identidade, vinculada à idéia de nação, percorre o trajeto do imaginário para legitimar-se, de modo que a memória social e a imaginação sejam partes do processo de criação e concepção da identidade de um povo. Em *Viagens*, o processo de construção imaginária da identidade se processa em diversos momentos, percorrendo duas imagens interessantes que são as da imaginação e da fé. Isso pode ser ilustrado na chegada de A. em Azambuja:

Este é que é o Pinhal de Azambuja?

Não pode ser.

Esta, aquela antiga selva, temida quase religiosamente como um bosque druídico! E eu que, em pequeno, nunca ouvia contar história de Pedro Malasartes que logo, em imaginação, lhe não pusesse a cena aqui perto!... Eu que esperava topar a cada passo com a cova do capitão Roldão e da dama Leonarda!...Oh! que ainda me faltava perder a ilusão... (GARRETT, 1999, p.38)

A decepção de A. com o pinhal de Azambuja se manifesta de forma exagerada, até dramática. O narrador faz-se chocado pelo fato de verificar que suas prospecções da infância e sua imagem mental do lugar de que tanto ouvia falar não correspondem à imagem real, rala e cheia de espaços vazios. O espaço das experiências imaginativas, o espaço da ação dos romances de aventura lidos, o ambiente das ações das histórias contadas não correspondiam em grandeza ao objeto presenciado, um campo de mata rala e espaçada, em oposição ao sonho temeroso de uma mata fechada e perigosa.

O Pinhal de Azambuja corresponde ao mesmo estado de espírito que A. demonstrará em toda a narrativa ao contemplar a degeneração da memória histórica evidenciada pelos registros dessas no espaço. A surpresa de A. está na decepção gerada pela diferença existente entre a imaginação e a realidade aparente, entre a eufêmica representação ideal e a realidade encontrada. A viagem de A. também tem o propósito de encontrar os elementos que fundamentam seu desejo íntimo de olhar e reconhecer sua pátria, sua nação. Essa imagem chocada que se constrói do contraste entre o esperado e o efetivo realiza, aos poucos, o registro da identidade buscada por A. É por meio da imaginação que serão geradas as imagens de Portugal passadas ao leitor, a imaginação é o filtro e ao mesmo tempo o evento criador dos estereótipos de Portugal apontados pelo narrador.

A fé, por sua vez, manifesta-se como outro elemento construtor da memória social de A. e é um desdobramento dos elementos que compõem, em primeira instância, o imaginário pessoal do narrador e, em segunda instância, o imaginário coletivo do qual A. partilha. No capítulo IV, o narrador alude à necessidade de se ter fé, fé para realizar um grande feito. Somente os dotados dessa fé conseguiram realizar as ambições desejadas, pois essa fé os movia. Para A., ter fé é realmente acreditar em algo e ele cita, referindo-se a Dante, Goethe e Camões, respectivamente: “O italiano tinha fé em Deus, o alemão no cepticismo, o português na sua pátria” (GARRETT, 1999, p.44). A. faz menção a esses escritores que

marcaram épocas e construíram seus épicos, tornando-se mitos nacionais e, mais que isso, sustentaram o espírito de identidade de toda uma época. Dante figurou a Idade Média, Camões, o Renascimento português e Goethe, o Romantismo.

A. também cita uma velha chamada Brízida em sua lista; Brízida contava histórias da carochinha, mas cria verdadeiramente nas bruxas e daí derivava o sucesso de suas histórias, o impacto delas sobre as crianças. Embora o vulto de Brízida seja menor, sua equiparação aos primeiros equivale a dizer que a grandeza de todos está na atitude que mantinham. E seja na cultura erudita, ou na popular, a crença real no objeto é que o faz perpetuar-se.

A. revela sua crença, ele crê em Camões: “Eu, apesar dos críticos, ainda creio no nosso Camões, na beleza de sua construção poética que uniu as crenças de seu país e as tradições de sua poesia clássica” (GARRETT, 1999, p.44); está aí o Camões criticado e, estando no mesmo embate em que Camões esteve, ele, A., se vê na batalha de propor em texto uma união das crenças no país, observada pela ótica da tradição de seu tempo; para tanto, nenhuma fórmula é mais eficaz do que aquela que junta a fé aos mitos, a crença às imagens concebidas sobre si: “ Nada! Viva o nosso Camões e o seu maravilhoso mistifório; é a mais cômoda invenção deste mundo: vou-me com ela, e ralhe a crítica quanto quiser” (GARRETT, 1999, p.47). Vê-se que o reduto da fé de A. não é a fé no sentido religioso do termo, mas uma fé que resume apenas a força propulsora de uma ação; daí seu reduto de fé ser a Literatura, pois nela se pode agremiar o que o narrador ainda considera de genuíno. E então, por que não contar com um relato sobre as crenças pessoais e as tradições de sua época, um relato que é um conteúdo de idéias expressos em uma “fôrma” romântica, uma história de amor, com fórmula romântica e substrato idealista? E assim se constrói um mistifório garrettiano na narrativa da menina dos rouxinóis.

4.4 A história da menina dos rouxinóis: um “mistifório” garrettiano

A frase de A., já citada anteriormente, define o projeto estético que o autor, na voz do narrador, tem para a sua história: “Viva o nosso Camões e o seu maravilhoso mistifório; é a mais cômoda invenção deste mundo: vou-me com ela, e ralhe a crítica quanto quiser.” (GARRETT, 1999, p.47). Com sua afirmação, A. não só confirma sua aprovação a Camões, independentemente da crítica externa a ele referenciada, mas também dá pistas sobre a forma como concebe o fazer literário que melhor lhe convém - em suas próprias palavras, a forma mais cômoda de provocar efeito no leitor: unir a história aos mitos. É esse “mistifório garrettiano” que se pode apreender em uma leitura da narrativa da menina dos rouxinóis. A Literatura propõe-se a reconduzir o leitor para um novo estado de percepção das coisas, um recolocar as coisas de uma outra maneira. Para tanto, ao dar início à narrativa da menina dos rouxinóis, o narrador inicia uma seqüência lírica de descrições, a começar pelo Vale de Santarém, que caracteriza como um lugar edênico:

O vale de Santarém é um desses lugares privilegiados pela natureza, sítios amenos e deleitosos em que as plantas, o ar, a situação, tudo está em uma harmonia suavíssima e perfeita: não há ali nada grandioso nem sublime, mas há uma simetria de cores, de tons, de disposição em tudo quanto se vê e sente, que não parece senão que a paz, a saúde, o sossego do espírito e o repouso do coração devem viver ali, reinar ali um reinado de amor e benevolência. As paixões más, os pensamentos mesquinhos, os pesares e as vilezas da vida não podem senão fugir para longe. Imagina-se por aqui o

Éden que o primeiro homem habitou com sua inocência e com a virgindade de seu coração. (GARRETT, 1999, p. 67)

Assim, pinta-se o quadro inicial da narrativa de Joaninha, com caracterizações fantasmagóricas, como algo extraído de uma tela antiga cuja moldura é a janela da casa do vale; a cena se completa com a aparição vaporosa de uma bela mulher e o canto melódico de rouxinóis. Percebe-se uma preocupação do narrador em enfatizar os elementos que transmitem paz e pureza ao local, a beleza e a suavidade que parecem deslocar-se do tempo comum, como a comparação feita com o jardim do Éden. Esse espaço deslocado pode ser considerado como um espaço mítico, um cenário que por si só evoca significados que remetem ao conceito de *locus amoenus*. Os elementos sensoriais também são explorados no texto, de modo que a descrição do vale torne-se, também, repleta de poeticidade. Como no Éden original, se verá nesse cenário pacífico e puro a intervenção de um mal posterior, um pecado de família que trará a desordem e a falência da beleza inicial. A guerra que ali se desenrola vem como um elemento punitivo, uma materialização do mal já latente. O próprio espaço será alterado em espaço de guerra e a beleza inicial apenas será uma sombra da tristeza e da morte que tomará conta do local no desfecho da narrativa.

As personagens que protagonizam a história podem ser consideradas tipos de origem, como metáforas do projeto maior do texto, projeto este que o próprio narrador faz questão de mencionar ao leitor para que este não se esqueça: o texto é sobre a marcha da civilização, do progresso. As personagens da história da menina dos rouxinóis caracterizam-se pela realização, em uma espécie de microcosmo, das relações sociais e dos destinos dos indivíduos no instante histórico fixado pelo narrador.

A começar por dona Francisca, que em seu tipo abraça as figuras de Penélope e Tirésias: a primeira figura representando sua automação e eterna espera pelo retorno de

Carlos, em um desejo de voltar a um passado anterior de felicidade, e a segunda figura, como no mito grego, retoma a cegueira como castigo. Vestida de túnica roxa, como cai bem aos mortos, estado que lhe caracteriza em termos de existência pessoal, D. Francisca guarda o segredo sobre a paternidade de Carlos que a liga ao outro personagem, Frei Dinis, este também, frade franciscano, morto para vida no hábito religioso, mas um homem rigoroso, austero e opressor que domina a vida no vale de Santarém. Frei Dinis, antigo corregedor, convertido à religião como forma de punir seus pecados, principalmente o relacionado à mãe de Carlos e à família dela, é o representante dos antigos valores sociais e políticos.

Joaninha, por sua vez, é a metáfora da criança primordial, figura cara aos românticos, reduto da inocência ainda imaculada, uma soma de tudo o que é bom, cuja decepção do amor não correspondido lhe reserva a loucura e a morte. Incapaz de viver em um local degradado e com um amor degradante, Joaninha é extirpada do mundo. Carlos, por sua vez, é o adão social, o homem bom transformado progressivamente em pior pela sociedade em que vive; desajustado e volúvel, Carlos se perde entre os bons instintos primitivos recebidos na infância no vale e suas más inclinações, principalmente as que se manifestam no amor pelas três irmãs inglesas (como harpias que preconizam o desejo e a morte), efeitos da sociedade a que pertence, até que esse conflito se resolva na total entrega aos vícios do progresso, quando Carlos abandona a todos, o que equivale ao apagamento de seu passado, e torna-se barão.

A história da menina dos rouxinóis é uma forma de reafirmar, por meio das metáforas de personagens e de espaços, aquilo que A. afirma o tempo todo na narrativa de suas viagens: o conceito de sucessão dos tempos, das pessoas, dos sistemas, que caracterizam a marcha da civilização.

4.5 A busca e o desencontro: caminhos difíceis...

Viagens na minha terra é um texto extremamente rico, que descortina inúmeras possibilidades de leitura que se entrelaçam. No entanto, não se pode ignorar que o desejo do narrador é que seu leitor esteja atento ao foco do texto, ao projeto declarado que é a tentativa de compreender como se processa a marcha da civilização, o Progresso. Para tanto, o narrador vale-se das imagens de seu próprio lugar, de seu país, para pensar sua história passada e as projeções de futuro. Ao viajar pela sua terra, ao escolher seu percurso, A. não projeta mudanças, mas interioriza, sob a forma de imagens, aquilo que significa o progresso para ele: uma sucessão de poderes e idéias que se manifestam de forma intercalada entre o materialismo e o espiritualismo. Essa visão dialética do mundo reflete-se no próprio narrador, que se vê como um poeta em anos de prosa, um indivíduo de expressão lírica em um mundo que se transforma, gradualmente, em pura expressão materialista. Para não cair nessa constante, A. reflete sobre o espaço que o cerca e passa a ler as imagens de sua terra, bem como cria uma narrativa auto-referenciada por metáforas do seu tempo histórico.

Por meio do resgate da memória histórica, A. vê nos monumentos e na arquitetura o retrato de pedra dos valores de tempos passados; nos túmulos, a genealogia da realeza, das marcas de conquista, ambas degradadas pelo tempo. O tempo tudo degrada, mas o mais degradante para A. é o desconhecimento da memória social que se traduz no descaso que impulsiona o esfacelamento do espaço histórico e permite um pragmatismo seco, um viver desprovido do lirismo que ainda se tenta conservar na palavra por meio das narrativas, do folclore, dos mitos. Nessa forma de resgate da memória é que se pode encontrar uma identidade, repensar-se em um contexto histórico, utilizar imaginação e fé como formas de ordenar a história.

A criação literária vem unir os mitos e a história na narrativa da menina dos rouxinóis, ambos separados pelo pragmatismo da civilização, na qual o espaço edênico cai novamente em maldição pela mácula do conhecimento do bem e do mal. Todo o bem sucumbe na figura de Joanhinha, e o que sobra são os vestígios do mal e dos vícios nas imagens fantasmagóricas de Frei Dinis e D. Francisca, bem como na imagem de Carlos, desprovida de moral e compaixão. Se a luta é entre conservadores e liberais ou se é entre materialismo e espiritualismo, Quixote e Sancho ou frades e barões, o importante é que o embate dialético em questão é a sucessão dos termos na constante histórica.

O Progresso que substituiu a figura de Deus na proposição de um futuro feliz criou uma imagem profana de anseios antes sacralizados. Dessa forma, o progresso que traria consigo a felicidade deveria ser obtido pela inovação das construções sociais em uma temporalidade. O século XIX testemunhou que o progresso não era o messias esperado e a saída para o embate deu-se na criação dos semi-deuses, concebidos nas imagens dos heróis nacionais, veiculados pela literatura, pela história de monarcas e, em certa medida, até na mitologização de autores, como Camões, que em Portugal, e principalmente pelas mãos de Garrett, tornou-se uma espécie de refundador da pátria. No entanto, os heróis correspondem aos seus criadores e o gênio criador romântico se sabia em desajuste com o seu tempo. Dessa forma, em *Viagens*, o herói problemático Carlos torna-se a imagem do descaso que A. reitera em seu texto, um descaso que não é sarcástico e nem intencional, e por isso é pior, pois é um descaso natural, fruto da falta da memória histórica e da reflexão. Em Carlos repousa um *alter ego* de A. e, também, um duplo do próprio autor Garrett, em sua imagem ficcionalizada. De fato, o que se percebe é um medo do esquecimento e da apatia que chega a parecer agouro ou estranheza do futuro: “Parti para Lisboa cheio de agouros, de enguiços e de tristes pensamentos” (GARRETT, 1999, p.277) .

O mito prometeico do progresso começa a diluir-se em sua manifestação punitiva, a flagelação que se sucede do mais íntimo, da entranha comida, para o mais externo. As entranhas comidas de Portugal sinalizam o momento da auto-reflexão e da prospecção da necessidade de se voltar para si mesmo em busca de uma identidade não só pautada nas mitologias messiânicas internas, que impulsionaram a exploração da fronteira marítima e a conquista de novos espaços, mas uma identidade pautada na alteridade que se projeta por meio do conhecimento do outro mais próximo - no caso, quase toda a Europa.

Como a crítica já faz saber há tempos, a matéria romântica em Portugal diferiu-se em muito do romantismo gerado nas nações européias que passaram pelas revoluções sociais e políticas que permitiram o surgimento do movimento romântico como expressão direta dos anseios culturais emergentes. Em Portugal, por variados motivos, que vão desde a expressão religiosa expoente da nação até o contexto de sua formação política, o Romantismo alcançou sua expressão como elemento de comunicação com o externo, abrindo possibilidades de visão e penetração de outras influências literárias e permitindo o diálogo entre a literatura portuguesa e as literaturas estrangeiras. Além disso, o Romantismo português colocou como ordem do dia uma leitura de auto-reflexão e conseguiu posicionar a cultura portuguesa em um momento histórico em que a possível diluição dessa cultura na massa dos novos tempos parecia o caminho histórico mais provável¹⁰.

Por conta desses novos anseios de novos tempos, um escritor como Garrett concebe, em uma obra como *Viagens na minha terra*, um tratado de advertência contra o esquecimento, projetando o surgimento de um novo Portugal que, fundamentado pela sua história, poderia

¹⁰ A referência a uma tensão acerca de uma possível diluição da cultura portuguesa projeta-se no texto porque o século XIX foi marcado por diversas tentativas de invasão política em Portugal, que poderiam determinar uma divisão ideológica e cultural capaz de alterar a identidade do país. A invasão francesa, feita em convivência com os espanhóis, provocou a fuga da família imperial para o Brasil em 1808 e gerou um conseqüente período de instabilidade no país, ameaçando sua unidade política, bem como, mais adiante em 1820, a Revolução Liberal trouxe à tona um novo contexto que, no entanto, gerou poucas mudanças no plano político, mas inaugurou uma nova era marcada pela contextualização de Portugal na Europa. Nessa fase de mudanças sociais e históricas, os românticos – muitos deles exilados – começaram a desenhar em seus textos a nova modelagem assumida por Portugal e a repensar a história e a memória de seu país.

continuar caminhando em estradas de pedras sólidas, como A., o narrador de *Viagens*, gostaria: “ Que tenha o governo juízo, que as faça de pedra, que pode, e viajaremos com muito prazer e com muita utilidade e proveito na nossa boa terra” (GARRETT, 1999, p. 278).

Como já dito anteriormente, o mito prometeico é um catalisador que impulsiona a criação das imagens na obra. O Progresso, como mito, também é o centro da discussão da narrativa e a sua avaliação por parte do narrador permite perceber que o mito prometeico está, na terminologia de Durand, passando de seu escoamento e permitindo a entrada de novas nuances que surgem a partir do próprio questionamento do mito progressista. Por conta disto e pela variação do mito é que se pode falar em muitos romantismos, mas que tematizam, em suma, a liberdade e a reflexão interiorizada, seja de uma mística coletiva ou, em termos sociais, de uma cultura e identidade.

O herói romântico é a imagem cansada da tentativa de tornar-se melhor, de ascender moralmente. O Romantismo faz emergir a figura de um herói solitário, problemático, que em uma atitude de tentar progredir, acaba fugindo, mas voltando ao ponto de origem. Ele é um herói humano demais, piorado em seus defeitos, com excesso ou falta de paixão, ora obcecado, ora relapso. O desejo de adequação a um lugar o faz buscar por um *locus amoenus* que é sempre um lugar degradado, reflexo de sua própria imagem. A pátria e a casa paterna são imagens desse reflexo degradado da busca de uma interiorização que conduz à identidade, mas uma identidade esfacelada, ou negada. O escoamento do mito prometeico, que impera numa luta pelo progresso, dá margem a um mito decadente, em uma espécie de contemplação da morbidez que pode se traduzir em diversas imagens eufêmicas; dentre elas, as de mulheres moribundas ou a imagem de uma pátria-mãe agonizante. Em *Viagens*, o redobro da figura feminina que agoniza dá-se nas personagens maternas que sucumbem pela dor: a mãe de Carlos, D. Francisca, Joanhinha e, em última instância, a pátria Portugal, que desfalece à mercê dos filhos ingratos que a esquecem.

Ao contrário dos heróis medievais, que lutavam por vencer o tempo, em busca da imortalidade, o herói romântico constata e interioriza essa fugacidade da vida, passionalizando esse sentimento na frustração dos sonhos. Daí, a idéia de uma marcha que caminha para o pragmatismo que minimiza o metafísico, deixado às especulações de ordem menor.

O herói itinerante é um duplo, que trava uma luta antagônica. Em *Viagens*, A., o narrador-personagem, é um homem imperfeito em busca de conhecimento e de imagens de si na observação de suas origens culturais; por sua vez, Carlos é o homem imperfeito em busca também de conhecimento e de imagens de si, mas de forma oposta, pois seu desejo é de afastamento das origens e não de encontro: A quer encontrar-se, Carlos quer esquecer-se. No entanto, ambos saem dessa viagem diferentes e com uma espécie de assombro: A. sai de sua viagem com certo temor e “inconcluso”, Carlos sai pior do que entrou.

Na tentativa de não se perder de si mesmo, o narrador faz da memória sua aliada, pois ela resgata a idealização de uma identidade. Na pedra, vêem-se as marcas da civilização, na palavra, marcas da cultura e nos túmulos, a marca própria da humanidade, que por mais que tente ser grandiosa, encontra no tempo a sua barreira final.

V. NÚCLEO CONTEMPORÂNEO

...o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.

Ítalo Calvino, *Seis propostas para o próximo milênio*

5.1 Caminhos contemporâneos: dessacralização e remitologização de temas

Esse capítulo da pesquisa pretende realizar uma leitura das narrativas *A Jangada de Pedra*, de José Saramago e *Breviário das más inclinações* de José Riço Direitinho, ressaltando aspectos próprios dos textos contemporâneos, aspectos estes problematizados a partir do tema do deslocamento dos heróis e do espaço como figuras importantes na apreensão de sentido das obras. Inicialmente, propõe-se uma breve conceituação de elementos considerados de relevância na abordagem que se faz das narrativas. Também se objetiva, nessa etapa, criar relações com o contexto cultural de produção das obras para que se possa, a partir disso, pontuar os aspectos eleitos para análise nesse trabalho .

A Jangada de Pedra, de José Saramago e *Breviário das más inclinações*, de José Riço Direitinho são obras inseridas em um contexto cultural, social e histórico específico que permite um olhar crítico acerca de algumas características presentes na literatura contemporânea, bem como o diálogo dessas características com as narrativas dos outros núcleos de textos estudados. Esse diálogo mantém-se nas continuidades de temas e artifícios narrativos e problematiza-se nas rupturas empreendidas por essas narrativas, rupturas estas

que posicionam um novo olhar sobre a arte como procedimento técnico e sobre a matéria humana como base de reflexões sociais, culturais e históricas.

De um modo bastante geral, uma vez que não é foco desse trabalho divagar acerca das pluralidades da arte em tempos, literalmente, pós-modernos (e, assim, abarcar todos os debates que o termo suscita), esta parte da pesquisa centra-se na percepção de dois pontos importantes observados nas narrativas e que dão suporte à leitura dos textos. O primeiro ponto é o da revisão do paradigma tradicional do moderno na arte e o segundo ponto é o olhar remodelado sobre a perspectiva mítica de apreensão do mundo, presente na matéria literária. Os protagonistas das narrativas analisadas e o espaço narrativo são modelados pela visão mítica do mundo e pela quebra de paradigmas relacionados ao discurso teleológico da História. Assim, o percurso dos heróis, nessa forma contemporânea de expressão, ganha diferentes significados, em específico, significados míticos, na medida em agrega sentido justamente pelo resgate e subversão do passado, manifesto na expressão da ironia relativa ao destino histórico, como em *A Jangada*, ou na dessacralização das crenças e união do sacro e profano, como em *Breviário*.

Ao observar-se a questão do paradigma do moderno na arte percebe-se que existe uma associação do conceito de moderno ao conceito de novo. A História Moderna caracteriza-se pelo percurso teleológico que a determina como desfecho. Assim, deixa-se de lado os paradoxos eventuais e opta-se pela leitura de mundo pautada nas dialéticas de ruptura e tradição, de imitação e inovação, de modo que exista um fortalecimento da idéia de que o novo é imbuído de um valor superior ao elemento (“antigo”) que lhe precede. Dessa forma, pode-se constatar que classificar algo como novo ou moderno é, em termos gerais, classificar os elementos de acordo com uma visão progressista da História, tendenciosa à valorização do elemento inovador em depreciação ao elemento predecessor. O movimento modernista, ou melhor, os movimentos de vanguarda denominados modernos, iniciados no final do século

XIX e princípio do século XX, tinham por base geral a idéia de ruptura e, conseqüentemente, de instalação do novo. Essas idéias, no entanto, como se sabe, tem suas origens na própria configuração da sociedade moderna, esboçada e fundamentada na concepção do homem como indivíduo e das nações como pretensso modelo de unidade cultural.

Concomitantemente à noção de moderno foram dogmatizados conceitos estéticos sobre os quais repousam o “olhar modernista” do mundo. A visão de coerência, equilíbrio e pureza sustentaram a idéia do novo como forma de ruptura. Tais conceitos balizaram não só a estética artística, mas as noções sobre a sociedade e a política. A valorização desses ideais foi, gradativamente, diluindo-se (sem, no entanto, deixar de existir) na medida em que se constatou a fabilidade deles.

De acordo com Compagnon (1996, p. 109), os elementos contemporaneamente classificados como pós-modernos, de uma forma geral, manifestam-se contrários aos dogmas de coerência, equilíbrio e pureza que determinavam a visão moderna de mundo, dessa forma, a perspectiva contemporânea apropria-se da capacidade de reavaliar as coisas, possibilitando a presença marcante da ambigüidade e da coexistência. Nos textos literários analisados nessa parte do trabalho observa-se, com propriedade, essa marca de reavaliação de dogmas modernos e constata-se a presença marcante da ambigüidade, que se dá, principalmente, pela inserção irônica nos fatos e nos temas. Da mesma forma, é possível observar o exercício da coexistência, em especial, do sacro e do profano, bastante abordada nas duas obras analisadas. Desses dois elementos, a ambigüidade e a coexistência advém o procedimento da citação que tem por função equilibrar a memória histórica e o mito da novidade. Por meio da citação, explícita ou mais velada, resgata-se a História, recriando-a ou modelando-a ao sabor das diversas possibilidades de apreensão dos fatos.

Partindo para um outro aspecto importante, atrelado à ruptura dos conceitos relacionados ao novo, observa-se que a visão mítica do mundo é uma fonte de coesão dos

temas propostos nas narrativas. A visão mítica do mundo é algo arraigado e presente na imaginação dos povos e dos indivíduos e isso independe da presença filtrante da racionalidade, ou seja, por mais racional que se possa ser, sempre haverá, por meio função imaginativa, a presença do mito. Como a presença mítica é constante, o que se modifica com o tempo é a forma de manifestação dos mitos. As realidades de uma época possibilitam formas diferentes de apresentação do mito. A grande fôrma mítica moderna forjou-se na condição de um absoluto conhecimento e no exercício do controle da natureza e da sociedade. Esse grande discurso do controle e do conhecimento absoluto estruturou o olhar moderno capaz de reelaborar imagens anteriores ou construir novas imagens que propusessem uma visão revolucionária da existência.

A visão moderna, no entanto, não se sustentou revolucionária por muito tempo, uma vez que tanto no aspecto cultural, quanto no social, não foi possível resguardar os ideais de controle e de conhecimento absolutos. A modernidade sustentou o mito da ciência como resposta a tudo e o mito da revolução como formas de transformação radical da sociedade, mas ambos os mitos perderam-se nas transformações inesperadas de seus desfechos, gerando uma nova sociedade, herdeira da sensação frustrante da falta de controle, uma sociedade de mitos instáveis ou vazios, pautados, na maioria das vezes, em um niilismo profundo. As ondas provocadas pelo choque das incertezas, em contraste com um paradigma anterior de certezas absolutas, fazem-se sentir, em especial, na arte, que absorve o niilismo contemporâneo e ao mesmo tempo resgata o potencial dos mitos, inclusive os mitos de fundação e origem, e os reorganiza a luz de um novo olhar. Sob esse aspecto, o percurso dos heróis nos textos analisados transforma-se a uma imagem de cosmogonia “alternativa”. Em *A jangada*, uma cosmogonia pautada na reorganização histórica em um macro-espço e em *Breviário*, uma cosmogonia com base na revisão do olhar sacro, em um micro-espço, que chega a ser até, um espço, humanamente, interior.

Os textos analisados servem-se das díspares sensações desse niilismo contemporâneo e propõem uma forma paralela de resgate, uma forma que situa nos mitos uma possibilidade de realizar a leitura da vida e processar o conhecimento da História, em especial, dos elementos que constituem a identidade do ser. A identidade do ser, em questão, é estabelecida pela visão que se tem da identidade cultural ou identidades culturais. Refletindo sobre esse tema, Boaventura Souza Santos (2001) levanta a hipótese da existência de paradigmas em sociedades que ele chama de “comunidades de fronteira”, na qual insere Portugal.

Para Santos (2001), a identidade cultural não é algo rígido ou estático, ao contrário, é um resultado transitório de um processo de identificação, logo, uma identidade é uma identificação em curso. A identidade é construída por meio de uma reinterpretação que realiza o rearranjo de uma questão de sentido deficitário a uma resposta que se excede de sentido; isso se dá, por meio de uma dialética que combina idéias paradoxais. Dessa forma, só se compreende o que se é tendo por contraste o outro. A descoberta da identidade proporciona o conhecimento e presentificação do outro e de sua posição de poder. Para Santos, a cultura portuguesa possui uma forma fronteira que lhe possibilita não se diferenciar por completo das outras culturas que a tocam. Isso se processa, entre vários fatores, pelo papel histórico desempenhado pelo Estado, que não se propôs a homogeneizar internamente essa cultura, como se processou, em maior escala, nos demais países europeus. Essa idéia de identidade em curso é um pensamento bastante dominante na leitura crítica de Portugal, e ele pode ser percebido, também, nos textos do *corpus*, nas alegorias de *A Jangada de Pedra* e nas proposições metonímicas de *Breviário das más inclinações*. Nos tempos contemporâneos, as identidades sofrem a ação das instabilidades e são mutáveis pelas próprias incertezas permanentes. Essas instabilidades do ser são antagônicas ao projeto moderno de uma identidade pautada na realização dos indivíduos, na expressão de um projeto de vida.

Outro ponto importante na visão contemporânea é a destemporalização do espaço social. O homem contemporâneo representa seu espaço social de forma desestruturada, de modo a não projetar um fim ou um percurso teleológico, uma vez que vive em uma sociedade de valores e desejos instáveis. Ao contrário do homem moderno, que projetava a idéia de avançar ou recuar no tempo, o homem contemporâneo não concebe essa sensação de recuo ou progresso. Ele tem tempo e espaço desestruturados, não há peregrinação para um fim, pois os valores são mutáveis. Nesse período pós-moderno (que herda e desestrutura a visão moderna da vida e da história), vê-se um mundo de identidades adotadas, no qual o que conta não é o ir para frente ou para trás, mas a habilidade de manter-se em movimento e assimilar as experiências do percurso. Portanto, as narrativas analisadas nessa etapa abordam a questão do espaço social e do espaço físico (que é projeção figurativa do espaço social) de uma forma desestruturada ou desestabilizada. A instabilidade suscita o questionamento e, por consequência, a reflexão.

Nesse espaço de instabilidades, no qual opera o elemento insólito, percebe-se uma preocupação mais velada que gira em torno das questões anteriormente comentadas. Essa preocupação é a modelação da pureza como referente identitário. Essa luta contra a sujeira, contra o estranho, apresenta-se retratada nos textos de forma irônica e suscita a reflexão sobre as questões referentes ao pertencimento. Dessa vontade, ora expressa ora velada, de se acabar com a sujeira deriva o conceito de estranho, de não pertencimento ou de desordem. A sujeira, de acordo com Bauman (1998) é uma visão das coisas colocadas em lugares diferentes dos que elas ocupariam se não fossem levadas a se mudarem para outro local, impulsionadas, arrastadas ou incitadas a uma visão de ordem, isto é, de uma situação em que uma coisa se acha em seu lugar justo e nenhum outro lugar. Ao inserir essa temática nos textos, observa-se que a idéia de pertencimento reflete uma tendência paradoxal do momento contemporâneo,

uma tendência de construção de comunidades globais e, ao mesmo tempo, de inúmeras comunidades fragmentadas em pequenas noções de semelhança.

Tendo por ponto de partida as reflexões apresentadas, serão desenvolvidas as análises particularizadas das obras e uma posterior leitura comparativa de ambas.

5.2 Aspectos narrativos: perambulações da *Jangada*

A Jangada de Pedra, romance de José Saramago, publicado em 1986, é uma narrativa que cria um universo ficcional no qual a metáfora ou enunciação metafórica - nos termos de Ricouer (2000, p.61) - e, em específico, a alegoria (em sua atualização contemporânea associada à ironia) são procedimentos narrativos importantes para abordar, entre outras questões, as relações culturais e identitárias da Península Ibérica. A obra tem por ponto de partida um misterioso e inexplicável acontecimento – a separação da Península Ibérica da Europa, fato este seguido por outros que fogem à lógica convencional e cotidiana: acontecimentos que afetam a vida dos habitantes da Península, em especial, cinco deles, Pedro Orce, José Anaíço, Joaquim Sassa, Joana Carda e Maria Guavaira, personagens sobre os quais se debruça o narrador e que experimentam situações mágicas e inexplicáveis no curso da narrativa.

O ponto central do texto, como já dito, é o desprendimento da Península do continente europeu, fato que gera uma desordem social e, em meio ao caos, permite o afloramento de vários tipos de sentimentos na comunidade global. Esses sentimentos demonstram desejos latentes, porém, socialmente inaceitáveis ou politicamente incorretos, pois se manifestam em situações que percorrem a curiosidade científica pragmática, o sentimento patriótico e solidário, o esquivamento de culpas e até mesquinhas apostas para ver quem descobre onde a

Península chegará ao fim de sua jornada. As situações despertadas pela movimentação inesperada de parte do continente europeu leva à conclusão de que o sentimento suscitado pelo incidente nos ibéricos e nos vizinhos é o da relação de pertencimento ou não pertencimento na então nova “questão ibérica”. Essa visão de pertencimento acentua a leitura sobre o olhar do outro, um olhar que se determina estável (se o ponto de vista for do resto do mundo) sobre o elemento instável (a Península).

Sem a proposição reducionista de limitar-se aos ibéricos, mas fazendo uso deles na figuração literária, *A Jangada* traz à luz, de forma lúdica e irônica, a possibilidade de efetuar-se, no campo literário, uma revisão histórica, ou seja, uma desestabilização dos elementos que a tradição elegeu como fatos, provocando o pensamento do leitor e estimulando a reflexão sobre outras possíveis variantes históricas. Ao instaurar a presença do tão perturbador “e se...” - que movimenta tantos pensamentos e cursos no processo de escolhas no tempo - *A Jangada* atualiza a questão das possibilidades históricas e permite uma re-visão (no sentido literal do termo), uma visão nova ou reavaliada dessas possibilidades, mesmo que essas sejam, propositalmente, absurdas.

Como ficção, a narrativa não propõe um direcionamento de leitura para uma visão política iberista, como muitas vezes a obra foi rotulada. Ao contrário, tendo por armas a ironia, a ambigüidade e a dessacralização própria do uso da alegoria, *A Jangada* reflete um universo de questões complexas e de difícil debate, questões que arrolam os problemas contemporâneos sobre a identidade em um mundo que, contraditoriamente, globaliza-se ao mesmo tempo em que se pulverizam novas e fechadas “aldeias”. É evidente que o posicionamento político-social do autor manifesta-se na narrativa, por sua conhecida visão crítica da sociedade, ainda mais quando o próprio Saramago afirma em entrevista: “pode-se dizer que estou pessoalmente envolvido naquilo que escrevo” (ARIAS, 2003, p.29) - e mais, o

autor prossegue dizendo que não se propõe a estabelecer filtros ou espaços entre o que seus narradores propõem e o que ele, como autor, pretende passar aos leitores.

Independentemente da visão política e manifestação de desacordo do autor com os descaminhos europeus, o fato relevante é que Saramago, posiciona suas obras como forma de reflexão e deixa clara a sua intenção com a arte. Para o autor, a obra literária é uma forma de contestação, um modo de não glosar simplesmente aquilo que se vê no mundo e sim, a possibilidade de manter-se consciente:

A obra literária, tal como a concebo, a obra artística em geral, tem de trazer em si, ainda que de forma implícita, uma contestação, pois, do contrário, viveríamos a glosar infinitamente, até nos transformarmos numa espécie de mecanismo inconsciente com o qual se consegue dizer sempre sim a tudo (ARIAS, 2003, p.43).

Em acordo com a visão de Saramago sobre a Literatura é que se pode considerar *A Jangada* como uma forma de dizer-se um *não* a um direcionamento histórico fatalista, um meio de apresentar, de forma figurativa, uma possibilidade de mudança de rumo, de desvio e contestação, até mesmo uma irônica rebeldia - (situação bastante visível nas movimentações “caprichosas” da Península) - própria de quem não costuma aceitar nada como destino absoluto.

A Jangada de Pedra cria, portanto, a possibilidade lúdica de uma reescrita da história, reescrita que se processa na ficção, e permite um questionamento histórico plausível, por meio de um pacto entre um narrador e o leitor. Esse pacto narrativo é que torna possível, também, a aceitação do inverossímil bem como, o não questionamento das relações de causa e efeito

que se processam no texto. Não há espaços para os porquês, mas guia-se o leitor para outra questão mais pertinente, que se relaciona à idéia de para que, ou para qual propósito os acontecimentos absurdos remetem. Desse pacto de não questionamento das motivações desprende-se a ironia narrativa, que consiste na inversão da lógica dos acontecimentos, no efeito lúdico manifesto no texto e que se opera pela subversão e crítica das coisas, inclusive do próprio discurso narrativo.

O capítulo inicial do texto é central para o desenrolar das ações que determinam a seqüência da narrativa. No capítulo inicial apresenta-se o verdadeiro mote do enredo - o início da ruptura da Península, que se processa nos Pirineus, em fronteira com a França - e este acontecimento traz consigo uma série de fatos alógicos e de conexões, também, alógicas, como se o primeiro fosse determinante para os outros, ou, então, como se todos os acontecimentos estivessem ligados a uma causa superior, uma motivação não explicitada na narrativa. O fato é que, no momento em que a personagem Joana Carda risca o chão com uma vara de negrilho, ironicamente lembrada como vara de condão pelo narrador, os cães mudos da região dos Pirineus começaram a ladrar, provocando a primeira onda de espanto e assombro na população daquela região (SARAMAGO, 1996, p.7).

Realizando o processo de inversão do ato criacionista (tendo por base a idéia de inversão na visão religiosa ocidental, de domínio cristão e cultura de raízes helenísticas e latinas), o narrador retoma, pelo veio apocalíptico, o ladrar dos cães como sinal de que aquele lugar, como prezava a mitologia antiga, era o local das regiões infernais, adormecido, de fato, mas presente na alma, como a própria mitologia clássica; a região seria um local agora desperto por um fenômeno banal que reservou um sentido mágico e oculto. O cão Cérbero, que “guardava terrivelmente a entrada do inferno, para que dele não ousassem sair as almas” (SARAMAGO, 1996, p.7), volta a ladrar na voz dos cães mudos de Cèrbere e anunciam que o

inferno reaqueceu - em sentido figurado - e que as almas, desse reaquecido inferno, embarcariam em uma jornada de remitologização.

A proposta de criação de um novo mito, de uma remitologização, verifica-se no movimento de esvaziamento do mito clássico e na apropriação de suas figuras, bem como na forma pela qual são criadas as relações referencias no texto. O inferno, de espaço concreto mitológico, passa a ser apenas referência de situação, de modo que a Península - fadada mitologicamente a uma constante situação de estar à beira do inferno (e vê-se, aqui, a ironia narrativa) - retome sua incursão no mundo contemporâneo seguindo o paradigma do inferno mitológico – ou seja, seguindo o paradigma da exclusão, o de ser posta à parte.

A Península, fadada à separação ou exclusão, tomará o mesmo rumo das almas da mitologia: será, por forças superiores, mantida à distância. Se se vê, aí, uma forma de orientação política, ela se pauta no critério da seleção entre o pertencimento ou não pertencimento a uma realidade de grupo que forceja a predominância de uma identidade comum – no caso, a Europa. N'A *Jangada*, os excluídos ibéricos (por vontade própria ou por forças acima da compreensão lógica), não são como os antigos degredados ou como se supunha às almas dos mortos - lançados fora. Os ibéricos são indivíduos tomados como eleitos para uma “liberdade compulsória” (um termo que evoca a contradição da situação proposta na narrativa). Como mortos especiais, em um inferno especial, os ibéricos têm, ao mesmo tempo, a possibilidade de existência paralela e intransponível, mas também, por um lado bem positivo, eles possuem o acesso a um novo estado do ser.

Como o inferno na narrativa é uma alusão figurativa de estado, a Península, como um todo, parte em processo de descoberta de um “pertencimento”. Daí, seu percurso de reconhecimento, de negação e finalmente fixação no local, onde, por fatores que a própria história social aponta, sinta-se, ao menos, “confortável”. É um critério de adequação contemporânea que se desenvolve no texto, uma adequação sustentada por uma certa tentativa

velada de organização ou limpeza relativa ao inadequado ou ao não adaptado. A reorganização do mapa é uma forma de adequação, um mito de ordenação refigurativizado, que remonta a propriedade humana de sempre atualizar o *Caos* e o *Cosmos*. É interessante notar que essa reorganização pode ser vista sob dois pontos de vista, pelo menos – daí a forte ambigüidade e ironia narrativa – pois é possível, ao mesmo tempo, pensar a exclusão como reorganização positiva e negativa e, assim, a Península, face ao acontecido, é um espaço que pode ter sido punido por sua falta de coesão à Europa ou, por outro lado, premiado por sua originalidade.

Há, n'A *Jangada*, a forte perspectiva de uma narrativa de inversão, de uma cosmogonia que começa pelo que se convencionou chamar de o fim da história, na perspectiva cristã já mencionada, motivada pela evocação das regiões infernais e não do paraíso como ponto de partida para a formação de um novo paradigma de identidade. Na sucessão dos fatos, observa-se que o novo começo tem origem na forma de apresentação dos protagonistas e dos acontecimentos maravilhosos que lhes sucedem.

A primeira a ser descrita é a portuguesa Joana Carda, que, com a vara, provoca o ladrar dos cães mudos, bem como torna seu ato concomitante à ruptura da Península, como se seu risco fosse o marco de uma separação imaginária concretizada em âmbito mundial; em seguida descreve-se o também português Joaquim Sassa, que, ao lançar uma pedra ao mar, viu-se diante de um espetáculo descomunal de força ao arremessá-la tão longe; o próximo é o espanhol Pedro Orce que, subitamente, passa a sentir sob os pés um tremor constante da terra, seguido pelo professor José Anaiço que começa a ser acompanhado por um bando de estorninhos e, por fim, a camponesa Maria Guavaira, que encontra um pé de meia, que, ao ser desfiado, nunca se acaba.

As cinco personagens, cada qual envolta em seu respectivo estranho acontecimento, unem-se, como que movidas por uma instância mágica que as remete ao mesmo tempo à

culpa pela separação da Península e à indicação de uma marca predestinada de recomeço. Eles, unidos, serão a metáfora da reinvenção da Península, metáfora de um reinício que se processa em ritmo contrário, pois se dá das ruínas de uma história gasta e repetida à exaustão para a reconstrução de novas possibilidades.

O que se chama, aqui, de história gasta ou repetida à exaustão é o que envolve a marca de predestinação que se deu aos ibéricos, selo relativo a uma idéia de vocação para as descobertas marítimas e fundação de novos povos e reinos. De tanto se repetir, a idéia dessa vocação mantém sobre si um aspecto decadentista, uma aura de passado glorioso que não se sustenta no mundo contemporâneo. Sobre esse tema, Boaventura Souza Santos (2001, pp.53-74), em análise da sociedade portuguesa, postula que os excessos míticos consomem a capacidade de visão social e política pragmática no âmbito da realidade das coisas. A afirmação do teórico afina-se aos principais debates sobre a identidade ibérica, em especial a portuguesa, uma vez que tais paradigmas podem abstrair a leitura social de seu pragmatismo.

N'A *Jangada*, observa-se que esse “excesso mítico”, criticado por Santos, está presente na formulação do enredo; no entanto, sua abordagem é feita como discurso reflexivo, na medida em que se impregna de ironia e ambigüidade. No texto, o discurso mítico-social é virtualmente atualizado, uma vez que a Península novamente ganha os mares e um destino maior em relação ao resto do mundo. A ironia instala-se na narrativa por meio da perplexidade dos novos descobridores que, compulsoriamente, tornam-se viajantes e, ao contrário dos primeiros, estão desprovidos de um glorioso destino ou quaisquer sombras de heroísmos. Saramago realiza um deslocamento do mito que, ao invés de reforçar o discurso decadente, o subverte. De acordo com Lourenço (1999, p.144), o mito não é “anti-história, mas tempo que confere à vida a pouca ou inesgotável eternidade que comporta”. Nessa visão de tempo suspenso é que Saramago atualiza, ironicamente, o destino Ibérico, deixando

manifesta a brincadeira séria das possibilidades absurdas do futuro e trazendo à tona as feridas abertas de questões como identidade e cultura.

Portanto, é possível afirmar que a forma alegórica de representação de Saramago em *A Jangada de Pedra* pode ser observada como o meio mais coerente de atualização e desestabilização de mitos. De acordo com Kothe (1996, p.66), a alegoria, mais que o conceito de ruína histórica estabelecido por Walter Benjamin (1994), é um campo de projeções do passado, do presente e do futuro, especialmente de suas virtualidades. A alegoria, portanto, é um mecanismo de operação da linguagem tanto no sentido estético quanto no processo de leitura, sendo que, como metalinguagem, possibilita o olhar crítico sobre a imagem gerada. Dessa forma, ela constitui um componente ideológico de legitimação de poder - no caso, a visão crítica de um destino, que no plano real pode ser escolhido para Portugal e Espanha.

Os protagonistas da narrativa podem ser considerados alegorias de personagens fundadoras. Inversamente ao apelo que essa alusão aos fundadores remete, as personagens não transmitem o perfil heróico típico dos que conduzam novos inícios; ao contrário, elas se concretizam como seres influenciáveis, que sucumbem a uma estranha força, estrategicamente maior e que as orienta. As personagens de *A Jangada*, segundo Gisela M. Penha observa em sua tese, “são seres em busca de “entendimento” do universo, em busca de auto compreensão” (PENHA, 2002, p.45). Ao mesmo tempo em que diferem dos outros por atentarem a uma percepção mágica do mundo, não possuem o conhecimento decifrador desse mundo e perambulam em busca dessa compreensão que, mesmo ao final da narrativa, não lhes é concedida.

Ao contrário do propósito de um *locus amoenus*, de um desejo de retorno a um estado primeiro ou encontro de um estado paradisíaco onde se possa reestruturar a história da Península e assim, mantê-la em equilíbrio ou felicidade, o que se vê é um cenário de *locus horrendus*, de instabilidade e espanto em que se transforma o próprio espaço territorial da

Península. Em conclusão, descobre-se o espaço escolhido pelo destino: as regiões tropicais, que em séculos passados representavam os paraísos míticos e, contemporaneamente, figurativizam os “infernos sociais”.

As personagens, uma vez reunidas, processam o início de uma jornada, uma viagem pessoal que acompanha os movimentos da Península ou mesmo o contrário, a Península acompanha as decisões itinerárias das personagens, em uma forma alegórica de selar as escolhas pessoais ao destino, até que se encontre, no final da narrativa, a metáfora representativa do renascimento, ou seja a metáfora dos nascimentos em massa, como que figurativizando um novo ponto de partida, uma segunda possibilidade histórica marcada pelo recomeço de uma nova geração nascida sob um contexto histórico reformulado, e que se projeta no novo contexto espacial, sem as heranças que as prendam a um passado e a uma tradição.

O percurso das personagens em *A Jangada de Pedra* constitui uma fonte de significados para o texto. Estabeleceu-se, aqui, a leitura de alguns desses significados a partir da observação de aspectos desses deslocamentos e como estes, em conjunto, possibilitam o resgate de um significado mais complexo na narrativa. Pela seqüência do texto, observa-se a presença de uma particular forma de deslocamento, que o próprio narrador chama de “êxodo”. O êxodo ou êxodos no texto, compulsórios ou não, dão-se como meio de evasão da Península.

A obra coloca ao leitor um interessante processo de debandada da população que ocorre na Península após o início de seu desprendimento da Europa. O primeiro desses êxodos é apresentado pelo texto como o dos turistas, que, em visita ao país, optam por se retirar, visto que não participam, em efetivo, das decisões ou dos rumos de uma terra que lhes é estranha. A simples presença ocasional não os força a conviver com o problema surgido, de modo que na avaliação geral é melhor, literalmente, abandonar o barco antes que ele afunde.

Fazendo eco aos turistas, soma-se a população dos países vizinhos, que, ao se deparar com a impossibilidade física de continuar a manter os elos da cordialidade entre nações, estabelecem o fim das relações continentais com a Península (SARAMAGO, 1996, p.151). Em ambos os casos, entre os turistas e os vizinhos há pessoas que se identificam com a causa ibérica, sendo que, entre os primeiros, existem aqueles que sucumbem à força do destino (e da vontade) e entregam-se a uma aventura na nova terra (SARAMAGO, 1996, p.40); entre os vizinhos, vê-se uma força jovem que deseja manter os laços ibéricos, como fontes de uma visão diferente, entretanto, sufocada por forças maiores e interesses primeiros (SARAMAGO, 1996, p.153). No entanto, o desejo de pertencer à Península é um fato menor se comparado ao desejo de, assim que possível, retirar-se dela. Logo, a primeira força de saída é a dos que não se identificam com o espaço que percorrem, daqueles que não possuem raízes ou identidade em curso com o espaço desestabilizado em questão.

O segundo êxodo aponta para a saída dos ricos e poderosos, que, abalados pela instabilidade do espaço, se esquivam dos compromissos e dos riscos da permanência (SARAMAGO, 1996, p.91). Desse ato deriva um segundo, como que um efeito de rebote social: a invasão dos pobres e dos desprovidos no espaço deixado de lado pelos ricos; estes adentram os hotéis e clubes de luxo, fazendo-os de simples moradias em uma ação que, subversivamente, descoroa os locais de suas auras elitistas.

O terceiro êxodo se dá na movimentação da população para o interior. Esse êxodo motiva-se pelo medo do choque entre a Península e os Açores. Movidos pelo medo da morte súbita e da catástrofe anunciada, a população que sobrou desloca-se para o interior do território, na tentativa de burlar um destino trágico.

Para uma reflexão sobre estes êxodos, evoca-se o que Bauman (1998, p.113) explicita acerca de alguns sentimentos típicos da contemporaneidade e que servem para avaliar as figuras dessa debandada da população apontadas na narrativa, figuras que permitem uma

reflexão sobre o que o teórico chama de “choque do presente”. De acordo com Bauman, o homem moderno, que precede o homem contemporâneo e do qual ainda possuímos uma visão de mundo, existia nas condições de um universo estruturado, no qual residia a possibilidade de realização de projetos de vida, pautados na perspectiva de um tempo-espaço sólidos e de exatas referências ou estruturas que permitiam o controle sobre uma vontade volátil, própria do ser humano. Assim, “nesse mundo estruturado, uma pessoa podia perder-se, mas também podia achar seu caminho e chegar exatamente onde pretendia estar.” (BAUMAN, 1998, p.110). Assim, conquistar um objetivo ou meta dependeria, acima de tudo, de conhecimento e determinação por parte do indivíduo, pois as estruturas sociais fixas possibilitavam a observação e realização de planos em longo prazo.

No mundo contemporâneo, em contraste com o moderno, há uma inexistência das estruturas que possibilitam que, por meio do conhecimento e da determinação, se alcancem objetivos. Dessa forma, o homem contemporâneo vê-se sob a perspectiva de um choque do presente, ao observar, cotidianamente, que não caminha por um local de estruturas sólidas e fixas. De acordo com Bauman (1998, pp.111, 112) :

E o que sabemos que não temos é a facilidade de retirar a estrutura do mundo da ação dos seres humanos; a solidez firme, de pedra, do mundo exterior à flexibilidade da vontade humana. Não que o mundo se tenha tornado subitamente submisso e obediente a vontade humana; assim como, em vez disso, com demasiada freqüência, ele não dá importância à intenção e esforços humanos (...) A experiência de viver em um tal mundo (ou é, antes, a experiência de viver esse mundo?) é a experiência de um jogador, e na experiência de um jogador não há meio de se falar da necessidade de acidente, determinação da contingência: não há senão movimentos dos

jogadores, a arte de jogar bem com as cartas que se tem e a habilidade de fazer o máximo com elas

Ainda de acordo com o teórico, o resultado dessa nova configuração de mundo, em que todos jogam na perspectiva de enquadrar-se ao instante, é o fato de que há a necessidade de se manter o “jogo curto”, ou seja, é preconizada a necessidade de tomar-se cuidado com os compromissos de longo prazo, uma vez que as regras tendem a mudar continuamente. Daí, a perspectiva da adoção de uma identidade em curso, ou da não fixação de uma identidade. A idéia de movimento do tempo e das estruturas orienta a atividade do homem que se propõe à adequação, ao encaixe contínuo a uma nova situação.

Para Bauman, a sociedade contemporânea pode ser metaforizada em duas imagens que centralizam as idéias expostas e as reações dos homens frente às necessidades de um mundo de vontades voláteis. Para ele a sociedade se divide entre duas figuras: a dos turistas e a dos vagabundos. Os turistas são aqueles que, por vontade própria, se impelem à viagem, não se prendendo a nenhuma forma de compromisso durável, realizando apenas contatos epidérmicos com os outros; eles têm o mundo por horizonte e acima de tudo, têm a consciência da escolha de ser um turista, podendo movimentar-se ao sabor de suas próprias decisões, com as perdas e os ganhos que isso lhes imputa. Os vagabundos, na nomenclatura de Bauman, seriam aqueles que sobram ao se excetuar os turistas, aqueles que optam pelo ficar, mas são compelidos a sair pelo movimento bruto de serem indesejados; estão em movimento, mas não porque escolheram, e sim porque são impelidos a isso.

O que separa essas duas figuras é a liberdade de escolher sua situação. No entanto, um mesmo ser pode confluir em si, em momentos distintos, ambas as imagens propostas. Para o teórico, na sociedade atual, o critério da liberdade de escolha é o essencial elemento de estratificação social, é ele que de fato define os limites e o status social.

Seguindo as observações do teórico, e realizando uma leitura dos êxodos em *Jangada de Pedra*, pode-se trazer um pouco de luz à imagem do movimento de evasão dos ricos e dos efetivamente turistas da Península. A estes é dado o privilégio da opção, da escolha e, portanto, eles podem decidir se vão ou se ficam. Dessa forma, evidencia-se uma primeira separação entre classes sociais e também, em um plano maior, entre aqueles que possuem ou não a opção de escolher um destino. Assim, os indivíduos que sobram são os que de fato concluirão a jornada com a Península e retratarão, nos termos observados, a imagem do vagabundo, os que são impelidos, os sem escolha e que acatam as decisões de um destino vagueante. Então, tem-se uma primeira separação de classes, e em segundo plano, uma separação de destinos.

É evidente a intenção textual em que se aponta que os reais ibéricos estão desprovidos da opção luxuosa da escolha de serem ou não ibéricos; estes não podem dar-se ao luxo de jogarem um “jogo curto”, não são “cidadãos do mundo”, coisa específica para os que detêm poder econômico, como força a interpretação no jargão globalizado. Os naturais da Península não podem alterar seus parâmetros, como fazem os ricos e os turistas. Nesse ponto de vista, ser ibérico é assumir por destino o que não se pode alterar por vontade, manter-se sobre a jangada, sem destino pré- determinado por desejo.

O terceiro êxodo, que concentra a massa que sobra na Península, a massa que se torna vagueante compulsoriamente, um grupo de indivíduos já não tão importantes para a humanidade (que apenas se posiciona, curiosa, a respeito do final desse espetáculo), compreende os naturais da terra ou os que lhe assumem a identidade. Na tentativa de resguardar a própria vida, a debandada dessa massa, que inclui os protagonistas do texto, dá-se em sentido interior, uma forma metafórica de posicionar a identidade que se estabelece em um processo de movimento interno, de busca de origem ou recomeço, como de fato se efetiva ao final da narrativa. A “limpeza ibérica” é por si só irônica ao desnudar a posição ideológica

narrativa de constituição do material nacional. Essa constituição não se efetiva na aparência de opulência, mas na simplicidade da população, do povo, efetivamente. O povo que sobra na Península é, ao mesmo tempo, a massa excluída pelo mundo e a escolhida pelo destino para a constituição de uma nova forma de viver. A nova geração dos nascidos em decorrência do “milagre da fertilidade” processado ao final do texto chama a atenção para a formação de uma nova geração nascida sob novas condições de identidade. A ironia também reside no fato, de que o destino não escolheu os socialmente melhores para a saga da Península; ao contrário, escolheu (ou ficou) com quem sobrou. Essa possibilidade dessacraliza o acontecido como um evento áureo de destino.

O percurso realizado pela Península em si também é uma importante figura de sentido no texto. O primeiro movimento da Península, e de fato a fonte propulsora de toda a ação narrativa, dá-se no momento de sua ruptura, nos Pirineus. Desse fato inusitado, cercado de uma aura mágica e sem uma lógica plausível, é que resultam as demais ações. É interessante o fato de a Península ser tomada na narrativa como uma personagem, curiosamente marcada pelo narrador, como um ente *voluntarioso e caprichoso*, que parece determinar, por vontade própria, um percurso à deriva, mas que, ao final, mostra-se afinado a um discurso sócio-ideológico espalhado por toda a narrativa.

O pacto estabelecido entre narrador e leitor - que propõe crédito às inverossimilhanças do texto - também confere à Península o grau de agente na narrativa; talvez, por que não dizer, o agente mais consciente do texto, uma vez que as outras personagens comportam-se como seres impulsionados por forças que não compreendem. Pode-se, até, afirmar que os únicos seres que parecem apresentar consciência dos fatos, embora não os apresentem textualmente na narrativa, são a Península e o cão Ardent, ambos seres irracionais, na lógica humana de pensar, lógica essa que, na narrativa, está subvertida em favor do inverossímil.

Voltando ao movimento da Península, percebe-se um primeiro e efetivo choque de realidade na medida em que seu rompimento agrega questões importantes referentes à identidade do próprio espaço, que se transforma, de Península, em Ilha. Como Ilha, o estatuto territorial muda; o despregamento da Europa resulta em uma forte forma irônica de apresentar uma identidade diferente e gritante, a ponto de a separação física resultar na concretização, agora justificada, da debatida separação cultural, social e ideológica que cria barreiras no que se buscou, em princípio, na idealização da União Européia.

O segundo movimento da Península, em sentido oeste, remete a uma “intenção peninsular” de orientar-se para uma nova condução social, que parece ser dirigida aos países da América do Norte, em especial aos EUA. Diga-se que a negação à Europa parece ter uma aceitação fundamental em um oponente cultural e político direto, os EUA (SARAMAGO, 1996, p.269). No entanto, os Açores, como barreira natural, são causa da apreensão e ao mesmo tempo o limite da lateralidade permitida. O desvio dos Açores como movimento “consciente” da Península confere um outro rumo aos acontecimentos: a negação de uma nova identidade, a americana, configura-se também como desvio de possibilidade de uma nova identificação no mundo e estabelece um paradigma que remete, mais uma vez, não a uma escolha, mas a um destino. Insistentemente tratada como jangada, a Península volta a refazer o papel de desbravadora dos mares, tocando, de forma subversiva, novamente nos mitos de descobrimento que fizeram sua fama e autoridade histórica.

A Península começa a fluir em direção aos trópicos e, ao parar, insiste em um movimento cíclico anti-horário, textualmente chamado de diabólico, até que pára, em definitivo, no local onde escolhe ficar, entre os trópicos, configurando uma nova caracterização de identidade; a isso se associa a onda de gravidezes que identifica o surgimento de uma nova geração autóctone, da própria terra, sem um passado que a firme como herdeira de tradições.

O percurso dos protagonistas na narrativa e eles mesmos (tomando-se por base a construção de cada um no texto) podem ser considerados componentes alegóricos que tramitam entre a sacralização e a dessacralização. A sacralização vem da relação dos personagens com o inefável, com sentimentos e acontecimentos inexplicáveis, bem como a forma como estes reagem às alterações do destino que lhes é proposto. A dessacralização vem da própria constituição da alegoria no plano contemporâneo da arte, uma vez que pela ironia e pela subversão são postas em xeque as motivações e acontecimentos no texto.

Observando-se a composição alegórica da constituição das personagens no texto, é possível afirmar que Pedro Orce constitui uma representação bastante significativa na narrativa e, em certa perspectiva, a mais central delas. A personagem, que nominalmente traz o conceito agregado da pedra, revela-se como significado de fundação. Sendo o mais velho dos protagonistas e proveniente da terra de Orce (onde se encontrou o mais velho representante do povo Ibérico, segundo a narrativa), Pedro carrega consigo as formas de ancestral e de fundador, base para uma nova concepção de um mundo reestruturado sobre as ruínas do que já havia sido estabelecido. Como na fundação mítica da era cristã, Pedro carrega em si o gérmen e a responsabilidade da refundação. A possível paternidade dos filhos de Maria e Joana é uma forma microestruturada de representação do repovoamento da Península. Pedro identifica-se com o seu próprio nome, traz nele o destino que lhe é preparado de forma mágica (sentir o chão, a pedra – a Península que treme como o personagem). É Pedro, também, quem constata inicialmente o fenómeno, ainda não aparente do deslocamento da Península, e também é dele a afirmação do término da jornada, que se projeta em sua morte.

A relação de Pedro Orce com o tema da refundação e da união telúrica é reforçada pela visão mágica da analogia que se dá na cena em que Pedro vê, nas pedras da praia, a figura do barco do fundador original, embarcação de pedra dos santos mitológicos fundadores. Esse misto de visão e alucinação da personagem resgata a lembrança de São

Tiago, que além de fundador mitológico também é tido como o protetor dos peregrinos. Todas essas indicações refletem-se como perspectivas de uma só coisa: a imagem de um fundador peregrino, telúrico, essencialmente ligado ao chão, mas que também tem no mar o seu caminho e destino. A companhia de Ardent ou Cérbere/Constante é o elemento que o associa à imagem do fundador, uma companhia que o guia ao destino que lhe cabe. O cão é como um ente mágico que estabelece a conexão direta com a zona fantástica cujo limiar é ultrapassado inúmeras vezes no texto.

As mulheres, por sua vez, certamente também representam um papel alegórico fundamental, pois incorporam, diferentemente dos homens, um aspecto mágico mais evidente e contínuo. Elas parecem estar menos desconcertadas com os acontecimentos estranhos, de modo que os aceitam e os assimilam com maior propriedade que as personagens masculinas.

Joana, a primeira personagem com a qual o leitor tem contato na narrativa, vê no reflexo do risco de sua vara mágica o desencadeamento dos estranhos eventos suscitados, mas a aura de magia continua a acompanhar a personagem, que sente a forte impulsão do destino no encontro com Anaíço. No momento do encontro entre as personagens, os pássaros deixam de acompanhar Anaíço e estes são substituídos pela companhia de Joana. As figuras de Joana e dos pássaros, portanto, se fundem em seus significados. São imagens de elevação ou símbolos ascensionais. Durand (2002, pp. 131-132) especifica em suas leituras sobre o imaginário, que as aves, em geral, principalmente as diurnas, evocam, pela natureza das asas, um “símbolo de purificação racional”. São um meio figurativo de retomada de desejos de purificação ou sublimação que acompanham os momentos de tomada de decisão ou de mudança de destino. Tanto Joana quanto os pássaros são formas presenciais de elevação para Anaíço, os primeiros anunciando a chegada do ser definitivo, a mulher, que, detentora de uma experiência e percepção mágica, o encontra e sela com ele um destino conjunto.

Maria, por sua vez, é uma personagem que se sobrepõe às outras, pois é ela que possui o fio azul interminável, o que, na própria narrativa, a associa a Ariadne, a Penélope e às Parcas, na alegoria das fiandeiras. Maria e seu fio trazem consigo a simbologia do devir, própria da representação da figura da deusa; na figura de Maria estão representadas a própria alegoria da História e do destino em sua tessitura sem fim. Além dos aspectos comentados, é Maria quem se propõe a conduzir os movimentos do grupo, que, após ter se reunido em sua casa, passa a comportar-se como uma micro-comunidade.

A alegoria da personagem também é a da renovação, pois é ela que efetivamente ressuscita do luto do marido para uma nova vida ao encontrar seu novo parceiro, situação reflexa à Península que também ressurgirá, posteriormente fecundada, em outras paragens. Maria e a Península parecem estar ligadas por forças mágicas que se refletem nas alterações de movimentos: a mesma forma e direção que Maria conduz a comitiva de viagens parece ser seguida ou guiada pelos movimentos da Península. Saramago comenta a importância das mulheres em suas narrativas:

Acho que essas histórias de amor, que aparecem com toda a naturalidade, têm essa natureza graças ao que as minhas mulheres são, pessoas muito especiais, muito particulares, que verdadeiramente não pertencem a esse mundo (...) São como idéias, como arquétipos que nascem para propor-se (...) Portanto, as histórias de amor de meus romances, no fundo, são histórias de mulheres, o homem está ali como um ser necessário, às vezes importante, é uma figura simpática, mas a força é da mulher. (ARIAS, 2003, p.57)

Nas próprias palavras de Saramago, as mulheres, em seus textos, possuem um alto grau de conexão com um outro mundo, uma percepção pessoal e solene da atmosfera etérea, uma ligação com outras formas fantásticas e alógicas de realidade. Para tanto, são revestidas de força e atitude, como fica evidente nas personagens de Joana e Maria.

Os outros dois personagens, Anaíço e Sassa, orbitam nas outras três, unindo-se a elas na determinação dos destinos conjuntos. De início, fecham o ciclo dos encontros entre eles e Pedro Orce e, na seqüência, entre eles e as mulheres. São os personagens que possuem os meios e, passivamente, instituem os laços entre o grupo.

As personagens unidas representam, em sua totalidade, uma nova forma de perambulação, um desejo de encontrar sentido na nova vida que, de repente, perdeu o significado e as bases de uma continuidade constante. Observa-se que o trajeto realizado e a constituição das personagens propõem a presença de algumas formas recorrentes de discurso ou mitos. O primeiro é o da viagem em si, e a idéia de que Portugal está fadada a um destino de desbravamentos, como os sucedidos no século XVI. Embora o tema já tenha sido tocado aqui, é importante ressaltar que a presença do discurso sobre uma nação de fundadores e refundadores está intimamente relacionada à idéia de um povo que sai em busca de um destino, predestinado a algo maior que os parâmetros de sua terra e que atinge toda a humanidade.

O que se subtrai dessa forma imperiosa de conceber o destino é que se expõe, de forma subversiva, mitos que se esvaziam. O texto dá ao destino a condição de preexistência absoluta, mas que destino é esse? O deslocamento forçado de um lugar torna-se a solução mágica e absurda de concretização desse sonho dourado de glória e, ao mesmo tempo, expõe a inviabilidade de concretização desse sonho que, em sua versão mais drástica e fantasiosa possível, o ridiculariza ao esvaziá-lo do sentimento de nobreza que o envolve.

O que se vê é uma forma de função paraclética estabelecida na personificação da Península, também uma personagem do texto com vontade própria, uma forma de destino como entidade personificada, de vontade latente e imperiosa. Ela assume sua função vicária, tomando para si a vontade de mudança dos outros e realizando-a no plano mais concreto possível – a transposição geográfica. É esse destino, identificado na própria Península, que escolhe seus representantes em um micro-espço, recruta personagens vulgares, heróis desprovidos de intenção nobre, mas que são movidos por uma força superior que, de certa forma, os eleva. Há uma força que possui o controle das vontades e predestina as personagens a uma nova forma de vida, compelindo-as a abandonar suas atividades cotidianas e embarcar em uma nova e desconhecida jornada.

Da mesma forma, a narrativa sustenta um outro mito constante da civilização, que é o mito da pureza ou de restabelecimento da ordem, elemento que o texto figurativiza pela necessidade de “filtrar” os ibéricos e remodelar o espaço geográfico mundial criando novos parâmetros. Da mesma forma que o mito anterior, este também subverte o próprio tema a que se propõe reforçar, por meio da ironia. A questão da identidade é posta à prova na medida em que abarca muito mais sentidos do que a idéia de nacionalidade, uma vez que a idéia de nacionalidade ou nacionalidades se desintegra, pois a Península é vista como um todo, um novo conglomerado de pessoas, de configurações diferentes que não está mais em lugar algum, até que decida, por força própria, parar. Não se fala mais em continente, nem mesmo em Península, muito menos em países. Todos, literalmente no mesmo barco, apenas aguardam a nova proposição final. O filtro citado, portanto, é uma forma de descartar os que não se adaptam a uma nova realidade escolhida por esse destino imperioso. A inversão irônica dá-se na ingloria final, pois os que ficam são a “sobra social”, bem como na alocação nos férteis trópicos, em oposição ao desenvolvimento e realidade dos “climas temperados”.

A posição final da jangada não é só um problema de justiça social ou de desenvolvimento econômico, mas de identidade cultural; é a tentativa – irônica - de uma nova cosmogonia, começada pela inversão do espaço inicial e pela negação de conformidade a uma identidade forçada. Em *A Jangada de Pedra*, o percurso é a própria razão de ser do texto, o mover-se se manifesta de forma compulsória na vida dos protagonistas e da Península como um todo. As múltiplas jornadas possuem um caráter de perambulação, pois não se realizam por expressão de desejo, ou pela análise do trajeto. O caminho percorrido é motivado por instâncias alógicas e o que se prioriza é a mobilidade, sendo que o importante é não estar parado. O *locus amoenus* é uma recriação do espaço existencial, não pela força de uma instância divina criadora, nem pela força racional do intelecto, mas uma força primordial de impulsão que lança ao mar de possibilidades os destinos que se cruzam e se interpõem. Os heróis, incluindo a Península como protagonista, não escolhem a forma de realização da viagem, ao contrário, são “movidos a moverem-se” e são levados a uma forma de realocação, que põe em choque as verdades instituídas.

De uma forma geral, pode-se dizer que *A Jangada de Pedra* é uma narrativa contemporânea na qual se observa a presença de múltiplos protagonistas que vagueiam por sua terra (Península Ibérica), enquanto essa também vagueia no mar em busca de um novo destino que procura redefinir a identidade portuguesa e sugerir o conceito de identidade em curso, termo cunhado no processo de destruição da identidade herdada e construção de um novo paradigma do ser . A Península, alegoricamente posta nas regiões infernais pela mitologia, presta-se a sua recolocação no mundo em um cenário de forças naturais que conspiram contra a idéia de destino e da própria História.

A questão do *locus amoenus* se fixa não em encontrar um novo lugar, partindo-se da idéia de abandonar um primeiro estado, mas sim em deslocar todo o primeiro estado a uma nova condição, ou seja, reelaborar as circunstâncias e não as coisas. Como seres que

vagueiam sem rumo, os protagonistas de *A Jangada de Pedra* não saem em busca de algo, mas perambulam em estado de contemplação de algo que se opera por forças externas e que conduz suas vidas em uma formulação alógica (que substitui a consciência divina e mesmo a consciência progressiva do tempo) que orienta e redefine a vida como um todo. As imagens se processam por meio da alegoria como componente ideológico, que reflete uma luta entre valores estabelecidos, principalmente na ironia das inversões e dessacralizações.

Dessa forma, a narrativa é fixada pela transitoriedade dos conceitos que se manifestam na mutação dos destinos, pela força da adequação. Cria-se, n'A Jangada, uma virtualidade dos fatos, uma possibilidade irônica de um destino reinventado. A idéia de ordenação reflete-se na conceituação de elementos fixos e móveis, sendo que se valoriza a idéia de mobilidade como forma de adequação às novas realidades, fato evidenciado nas duas fortes imagens do texto: a perambulação dos protagonistas e a Península que transita no mar e gira sobre si. É a idéia de um novo padrão geográfico do mundo que é formulada, em conformação ao novo paradigma ibérico na reflexão contemporânea da história.

5.3 *Breviário: os descaminhos de Risso*

Breviário das Más Inclinações, romance de José Riço Direitinho, publicado em 1994, é um texto contemporâneo que apresenta uma estrutura narrativa bastante peculiar. Fazendo uso de uma linguagem carregada de elementos da oralidade, que podem ser detectados nas escolhas lexicais, na construção do discurso e na própria temática, vinculada ao imaginário popular, o texto narra a vida de um homem chamado José de Risso, abarcando um período temporal que vai desde momentos antes do primeiro encontro de seus pais até sua morte,

passando por diversos episódios acontecidos em seu espaço de vivência - um lugar fronteiriço entre Espanha e Portugal, o Vilarinho dos Loivos. A história está ambientada por volta das décadas de 1920 e 1950, sendo que o capítulo final da narrativa projeta-se no tempo presente, situando uma romaria ao então considerado santo, José de Riso. No entanto, a marcação temporal e espacial que situa a narrativa em um mundo rural e cultural específicos não restringe a criação de uma temática atemporal pautada nos dilemas humanos e, em específico, na força misteriosa e irracional que impulsiona a vida e a morte.

O texto é apresentado, quase em sua totalidade, por um narrador que conta a história de Riso, sem, contudo, tomar parte dela. Esse narrador propõe sua história descrevendo as ações das personagens, algumas de suas motivações explícitas, mas não penetra em seus pensamentos. Sua marca é a referência aos fatos por prolepses e analepses, em uma forma conturbada de organização do texto, mas que de maneira alguma o torna incoerente; pelo contrário, a história assim narrada assume maior coerência na medida em que parece surgir da memória fragmentada de um narrador. O efeito que se alcança desse tipo de artifício, no qual o narrador não desfruta de onisciência plena e narra por meio de uma montagem da memória, é a desconfiança sobre o narrado, o que gera uma ambigüidade fortemente estruturada e confirmada pela forma de apresentação do discurso, que privilegia as imagens em relação às explicações conceituais sobre os fatos narrados.

O narrador constrói seu relato enumerando episódios da vida de Riso. Essa forma episódica de narrar, que apresenta o narrado na forma de relatos curtos e com autonomia de ação, gera alguns paralelismos entre episódios na narrativa, bem como conduz o leitor à criação de conexões entre momentos da narrativa que não se apresentam lineares no texto. Essas ligações entre episódios são sugeridas e têm por principal função possibilitar a gradativa percepção do caráter de Riso. Tais associações se dão por imagens simbólicas, por

enunciados metafóricos e metonímicos e pela predominância da forma metonímica de interpretação, elementos que serão aprofundados durante essa leitura.

José de Risco, por sua vez, como protagonista da narrativa, é uma figura enigmática e dotada de dons místicos. Homem *fazedor de mezinhas e misturas mágicas e curativas que aprendeu com a avó*, ele é um indivíduo solitário e notadamente silencioso, de um silêncio que é comum na escrita de Direitinho, que, ao tirar a voz das personagens, acentua, mais uma vez, a função imagística do texto. A personalidade de José de Risco e suas atitudes sugerem a todo tempo uma ambigüidade de caráter, um indivíduo obscuro, mais inclinado para o Mal que para o Bem (como afirma o título da obra); é uma personagem nitidamente ligada ao místico, mas ao mesmo tempo em que cura doenças, realiza feitos positivos e assusta por ações milagrosas, ele engana, rouba e aproveita-se dos outros. No entanto, a figura de Risco será tomada popularmente como santo milagreiro, situação que se evidencia no último capítulo do livro, no qual é retratada uma romaria anual onde se entrecruzam discursos de um povo que aparentemente desconfia da própria crença confessa. Em memória de Risco executa-se uma romaria anual onde tudo pode acontecer e tudo é permitido, em uma espécie de ritual carnalizante da sacralidade.

A obra, estruturada em dez capítulos, inicia-se com notas autorais sobre os folhetos de romaria de onde foram extraídos os fatos narrados da vida de Risco. Tais notas são somadas aos pretensos recortes de fac-símiles posicionados no início de cada capítulo, como fontes (questionáveis) de verdade da história contada, procedimentos que se pode tomar como de ficcionalização das próprias fontes históricas. A história de Risco é uma narrativa permeada de elementos do imaginário religioso popular, uma coletânea de crendices e costumes que estruturam o pensamento místico e mítico do ser humano; em especial, sugere a relação mística de um povo fronteiriço, imerso nos antagonismos do apelo sacro e do gosto profano.

Como já mencionado anteriormente, a narrativa de *Breviário* realiza uma opção pela predominância das imagens em relação à explicitação de conceitos. Assim, observa-se a redução ao mínimo do espaço psicológico, bem como a minimização da expressão direta das personagens (o discurso direto predomina apenas no último capítulo do texto), privilegiando-se a expressão por meio da descrição do espaço físico e dos acontecimentos. O espaço físico e os acontecimentos da narrativa são elaborados por meio de imagens que funcionam como desencadeadoras de interpretação em um processo que independe de explicações causais do narrador. Assim, para anunciar fatos sem explicação lógica, o texto vale-se de imagens repetitivas, como os sonhos de Risso, o inchaço de seu sinal nas costas, a correspondência entre mundo animal e mundo humano, os cheiros impregnantes, entre outras, estabelecendo constantes, repassadas de significação e que funcionam como índices, desvelando as relações interpretativas para as ações de Risso.

No trecho a seguir, exemplifica-se como esses índices conduzem a interpretação narrativa: “A professora apareceu sentada num burro, no mesmo momento em que o pássaro tombou morto da árvore” (DIREITINHO, 2001, p.49). Quem acertou o pássaro com uma pedra foi Risso, ainda jovem, que espera juntamente com Crispim, seu irmão de leite, a chegada da nova professora. Mais à frente no texto, a mãe de Crispim vê Risso e a professora encontrarem-se secretamente e, em seguida, o narrador descreve a fuga e a morte da professora “A mestra deixou Vilarinho dos Loivos nessa mesma noite (...) Encontraram-na do outro lado da serra, no começo da manhã do dia de Natal, meia coberta pela neve e com a marca dos dentes do lobo de Espadañedo” (DIREITINHO, 2001, pp. 52-53). O prenúncio da morte da professora é marcado pela descrição, em sua chegada, da morte do pássaro - que é provocada por Risso. Da mesma maneira, a morte da professora se torna anunciada e provocada, mesmo que indiretamente, por seu envolvimento com Risso. Vê-se, aqui, a forma como a imagem metafórica induz a leitura do episódio, antecipando a ação correspondente.

Antes da sua morte, a professora sente, em casa, um forte cheiro - no caso, de flores: “Um cheiro de alfazema e rosmaninho entrava-lhe em casa. Sentia-o já em todo o lado...” (DIREITINHO, 2001, p 52). A alusão aos cheiros, no texto, também é um índice de morte próxima, como figura no texto com as mortes da mãe de Risso, de sua avó e do próprio protagonista.

Além das imagens metafóricas e índices que geram as associações causais, outra marca da narrativa é a presença do silêncio, seja pela ausência de fala das personagens, seja pela ausência de comentários do narrador. Para o narrador, o silêncio é um artifício gerador de ambigüidade, uma vez que não existe emissão de juízo de valor pelas entidades narrativas, sendo esse valor gerado pela interpretação das imagens no ato de leitura. Em relação aos personagens, a narrativa limita-se a secos comentários de um ou de outro, de modo que eles tornem-se mais emblemáticas - como tipos na narrativa, resguardando a profunda universalidade humana de seus papéis. O próprio Risso, o protagonista do texto e referencial dos episódios da narrativa, apresenta-se como uma personagem estruturalmente simples, que não se pronuncia em palavras e tem ações cotidianas normais na ambientação do texto. No entanto, essa observação é paradoxal ao fato do personagem possuir uma profunda caracterização que o tira dos limites da vulgaridade cotidiana e o coloca como emblema das excentricidades humanas; olhar para Risso é olhar também para a ambigüidade que cerca a própria existência na volubilidade entre o Bem e o Mal.

Como dito, o silêncio das personagens acentua o poder das imagens concebidas, muitas vezes, sinesteticamente, em um misto de cores, odores e formas; na citação de nomes de plantas e suas características, nos costumes campestres e nas práticas cotidianas. Essa imagística, por vezes, também opta pela disfemia na descrição acentuada de mortos, chocarrices e violência, como se pode observar nesses exemplos: “Tinha a roupa coberta de moscas verdes e de excrementos de pássaros noturnos” (DIREITINHO, 2001, p. 32), ou “...e

o cheiro doce de carne morta, viam-se os porcos pendurados quase que a tocar o chão. (...)José de Risco começou a desmancha pela cabeça cortando-a ao meio, depois a barbel, com a língua e o queixo presos...” (DIREITINHO, 2001, p.64) .

Essa imagística violenta incide sobre o discurso como uma forma de caracterização que reforça o mundo retratado pelo narrador, um mundo ríspido, direto, chocante, integrado às fontes primitivas da realização humana e que gera o estranhamento necessário para a afirmação do elemento alógico que predomina como tema no texto. A narrativa também se vale do recurso da desarticulação sintática com o qual acentua o grau de incertezas no que se refere ao processo de causa e efeito do narrado.

Ao criar uma descontinuidade no plano da escrita (sem contudo romper a ordem lógica do discurso), mesclando o presente, o passado e o futuro, a narrativa diminui a importância do aspecto temporal e, por consequência, acentua a percepção do espaço, que passa a ter privilégio em relação ao tempo (o tempo cronológico, apesar de bem marcado na narrativa por meio da definição de datas para a maioria dos acontecimentos, não tem por função específica determinar a progressão temporal, uma vez que os eventos são narrados de forma aleatória. A marcação temporal, portanto, apenas fortalece a percepção de que os eventos narrativos situam-se em um passado marcado, essencialmente rural e distante da realidade urbana). A narrativa subverte a ideia natural de causalidade da escrita, ao mesclar o tempo, e evita os termos da subordinação dos episódios, provocando uma eufemização do efeito da culpa que é direcionada a Risco pelos eventos estranhos que ocorrem no Vilarinho – uma vez que as causas podem ser tomadas como coincidências.

A opção realizada é pela coordenação de episódios, em uma espécie de contigüidade, na qual uma fala contamina a outra, criando com ela relações ao nível da interpretação. Pode-se tomar como exemplo disso o episódio sobre a nova professora da cidade e seu relacionamento com Risco, citado anteriormente. A professora chega e o pássaro morre – são

ações que não estão subordinadas uma à outra; ao contrário, apresentam-se apenas paralelas ao nível da narrativa, mas na interpretação, como foi visto, tornam-se imagens contíguas. Na sequência dos fatos, a mãe de Crispim testemunha o encontro de Risso com a professora “escondida pelos muros, pelos espinheiros, e pelos troncos das árvores viu-o entrar no moinho; e dez minutos depois a professora. Esperou ainda algum tempo até decidir o que fazer” (DIREITINHO, 2001, p.52). Na sequência narrativa já se descreve a saída da professora. O silêncio sobre se a professora foi flagrada com Risso pela mãe de Crispim e obrigada a deixar a vila, ou se a decisão de ir embora foi espontânea, gera o efeito suspensivo sobre as causas da fuga, centrando apenas nos efeitos desta – a morte da jovem professora. Portanto, para a concretização desse efeito no texto, importa mais a contigüidade na narrativa, a contaminação de uma informação pela outra, do que a subordinação explícita dos episódios.

A idéia de contigüidade como opção de estilo narrativo leva à reflexão sobre o que Jakobson (1990, p.40-47) denominou de forma “metonímica de expressão”. De acordo com o teórico, as associações de referência, ou seja, a “escrita metonímica”, permitem que as referências ao espaço e suas modificações se relacionem ao sentimento do herói; a forma encontrada é a “substituição pelo objeto mais próximo [que] é a forma mais simples de referência”. A expressão metonímica pode caracterizar-se pela “substituição do agente pela atividade ou pela condição, expressão e qualidade, em vez do dono destas, e o correspondente isolamento e objetivação dessas abstrações” (JAKOBSON, p.1990, p. 47).

Assim, quando se analisa o protagonista da narrativa, não se tem dele uma descrição fixa de caráter ou ações; pelo contrário, o que se tem de Risso é um conjunto de elementos que, por referência, o caracterizam: ter nascido com a cabeça envolta no âmnion lhe confere o dom da adivinhação (DIREITINHO, 2001, p.17); a marca nas costas o caracteriza como desgraçado (DIREITINHO, 2001, p. 20); o inchaço do sinal caracteriza o prenúncio de um acontecimento insólito; a presença dos cheiros condiciona a morte; os sonhos caracterizam as

previsões. Risso não é caracterizado como alguém, ele é o que dizem que ele é; um misto de sensações, previsões, com um toque macabro de humanidade – construção de identidade que se confirma no último capítulo da narrativa. É o mundo mágico em sua volta que age sobre ele, e é esse mundo que o define. Assim, pela narrativa de predominância metonímica, é possível colocar a ação no lugar do agente, de modo que o herói torne-se mais apagado quando observado em relação ao espaço e às ações, essas sim, geradoras de significados representativos maiores do que os que estão expostos pela imagem concreta do herói.

A forma episódica de narrar, talhando segmentos da vida de Risso que adquirem sentido na medida em que se contaminam entre si, na busca de uma relação de causa e efeito, sofre, ao final da obra, o golpe impiedoso que fortalece a construção da ambigüidade. No capítulo X, por ocasião da romaria de Risso, há a afirmação da leitura aleatória dos folhetos sobre a vida de José de Risso. A perspectiva de uma leitura aleatória confirma o narrar fragmentado que se realiza no livro e a incerteza sobre os fatos e culpas tornam-se justificáveis. Essa ambigüidade da própria narrativa, no entanto, reforça o caráter também dúbio do protagonista, tema melhor desvelado mais adiante.

Em um estudo anterior ¹¹, observou-se que *Breviário das más inclinações* pode ser visto como uma narrativa na qual se instaura um elemento que se denominou por “antiépico”. Como antiépica, definiu-se uma estrutura textual pautada na inversão do conceito tradicional de épica, não em sua estrutura, no qual se estipula a presença de um herói e um assunto vinculado à história lendária ou à formação de um povo, mas nos valores agregados a essa estrutura, principalmente os valores relacionados às virtudes do herói. De acordo com Benjamin (1985, p.57), a épica se sustenta por seu caráter de durabilidade que se dá não no tempo, mas no leitor, de forma que este, ao deparar-se com o épico, tente “conservar certas

¹¹TERRA, S. S. Breviário das más inclinações: nos rumos de um anti-herói em um antiépico. In: Caderno de artigos: Anais do IV Seminário de Pesquisa. Araraquara: Unesp, 2004, pp.361-372.

coisas”, um desejo de conservação que constantemente associa-se ao sentimento de transcender os limites profanos da existência e submeter-se à transcendência das coisas.

Essas coisas que se conservam, na expressão de Benjamin, relacionam-se intimamente com o papel da memória, do resgate dos elementos históricos e culturais de uma comunidade que transcende os limites de um certo grupo de indivíduos e começa a fazer parte da construção da memória coletiva de um povo. Nesse sentido, os elementos conservados são as verdadeiras raízes de uma pretensa identidade, que se mantém em constante movimento e inclui novas associações.

É possível afirmar que na expressão épica o povo português conseguiu manifestar a força de suas tradições e de seu percurso como nação em busca de uma identidade, que na maioria das vezes não se apresenta homogênea e nem sólida, pois é fruto das novas formas de se conceber a própria definição do termo nos caminhos da sociologia e da história. Assim, grandes escritores portugueses possuem seus registros históricos vinculados ao elemento épico: assim foi com Camões e até mesmo com Fernando Pessoa, e ainda prossegue com autores contemporâneos como Direitinho. Um dos elementos mais marcantes da cultura portuguesa e que tem ficado em evidência na literatura contemporânea é a convivência das ambigüidades, do novo e do arcaico, do profano e do mítico que penetram os elementos modernos e racionais. Esse arcaico e mítico presente na alma portuguesa, muitas vezes, transfigura-se no elemento místico-religioso e nos costumes tradicionais populares, que se tornam cada vez mais distantes nas conveniências da razão técnica e experimental.

O texto de Direitinho debruça-se justamente nessa brecha arcaico-mítica e dedica-se a trabalhar não um herói centralizador da cultura portuguesa, mas um anti-herói, um ser proscrito por natureza, detentor dos elementos arcaicos e contraditórios dessa cultura. Ao (re)criar a história de um santo popular (não oficial, não canônico e portanto profano), Direitinho questiona o padrão oficial da história dominante e vai além, criando a própria

história oral, popular, inventando origens para si mesmo (enquanto autor ficcionalizado), demonstrando que qualquer discurso é apenas um discurso sobre um tema e que a preocupação em criar definições e uma identidade cristalizada é impossível sob o ponto de vista das eternas mutações do homem contemporâneo, que vê em si a necessidade de manter-se em mobilidade e pronto para uma nova adequação.

Memória e identidade configuram-se conjuntamente nessa narrativa. A primeira apresenta-se sob a forma ou opção de uma representação do espaço-tempo passado. Essa opção de representação no passado é cercada pelas nuances alógicas atemporais, ou seja, uma representação na qual o passado funcionalmente retrata os temores e medos de um período em que as forças alógicas predominavam em relação às explicações factuais e lógicas. Dessa forma, o retrato do passado serve de imagem distanciada e de campo para a atualização dos medos e outros sentimentos que se tornam, com o passar do tempo, impressões. Por ser passado, torna-se objeto de contemplação, uma forma quase que sacralizada de acontecimento que não se permite contaminar pela lógica de hoje. Assim, a memória, que por si só é eufêmica, configura-se como a grande fonte de construção da narrativa. É pela memória que se estabelecem as conexões do texto. A identidade associa-se a esse elemento posto no passado, como um elemento a ser observado. A identidade agrária e campestre, retratada na narrativa, corresponde a uma busca por um ser simples, no que diz respeito à inexistência dos problemas tecnológicos e burocráticos urbanos e pelo contato direto com a natureza, mas complexo pela experimentação da vida em seu plano menos conhecido, que se estabelece nas relações entre o mundo experimentado e o mundo sentido, imaginado ou indizível – os mistérios insondáveis da vida ou aquilo que se experimenta nas nuances breves em que se questiona o viver.

Da mesma forma, a temática da identidade se desenvolve sob a reavaliação da ambigüidade e da coexistência, que são elementos constitutivos da realidade contemporânea.

A identidade que se realiza aqui, não se efetiva pela busca de um elemento elucidativo de origem ou finalidade, mas pela ânsia da adaptação. É a idéia de identidade em construção que é representada pela narrativa, pela figurativização de um protagonista que é ciclicamente reavaliado, revisado com o tempo e em cuja avaliação pesa a memória construída sobre ele (como se observa no último capítulo de *Breviário*); nos termos de Santos (2001, p. 339), apresenta-se a idéia de “um processo de identificação em curso”.

Retomando a questão da modelação anti-épica de *Breviário*, agregada aos elementos identitários de Risso, observa-se que a trajetória do anti-herói José de Risso lembra, de forma paradoxal, a trajetória do antigo herói da epopéia clássica. A mãe de Risso engravidou de um estranho vendedor de jóias, um ambulante que visitava a vila dos Loivos. A jovem acaba tendo um destino semelhante ao da própria mãe, um filho sem pai, em uma sucessão de nascimentos de origem indeterminada. Ao nascer, Risso recebe do destino, sua primeira marca, uma herança que aponta para sua ancestralidade, pois a avó e a mãe eram mulheres que conheciam os poderes da natureza e das crendices populares. O trecho abaixo revela alguns desses acontecimentos místicos que tomam ares de coincidências ao mesmo tempo em que são imagens de uma marca mística:

Nasceu com a cabeça envolta nos âmnios. “Há-de ser sempre feliz, e terá o dom da adivinhação”, disse a mais velha das que estavam acoradas nos escabelos, junto à lareira já apagada, “apesar de ter nascido hoje, vinte e quatro, dia de São Bartolomeu, em que o diabo anda à solta”. Era por volta da hora do meio-dia, e o calor espalhava-se pela casa, como sempre acontecia por aquela altura, no mês quente de agosto

(...)

As mulheres não ficavam na casa muito tempo... quase todas reparavam no pequeno sinal vermelho, em forma de folha de carvalho, no meio das costas de José “É uma marca de desgraçado” pensavam, sem conseguir juntar coragem para o fazerem notar à mãe ou à avó, “há gente que mais valia não nascer” (DIREITINHO, 2001, pp.17-20).

E em relação ao batismo de Riso: “...o padre Abraão encheu a concha na pia ao mesmo tempo que tentava fechar o livro de capa negra, derramando assim uma parte da água benta para o chão e a outra sobre a cabeça do José do Riso...” (DIREITINHO, 2001, p. 21). Riso pode ser qualificado, no decurso da narrativa, como um anti-herói predestinado à dubiedade. Essa dubiedade que o persegue é manifestada o tempo todo pela presença de um carácter ambíguo, que faz eco ao que o povo, na romaria final da narrativa, parece pensar sobre ele. Pode-se dizer que a “predestinação” desse anti-herói inicia-se em seu nascimento. Ao contrário do herói da épica clássica grega, cuja filiação era fundamental para a constituição do status de herói (o herói devia ser filho de um deus ou de outro herói), Riso nasce sem pai, sem genealogia conhecida. Recebe, no entanto, um dom, o da adivinhação, dom este semelhante à *areté* (virtude essencial) do herói clássico. Esse dom da adivinhação acompanhará a personagem por toda a sua existência e Riso conseguirá antever a morte de outras personagens, integrará acontecimentos inexplicáveis e sonhará, até, com o futuro distante.

Além desse poder de adivinhação, Riso recebe do “destino” uma marca nas costas, uma marca em forma de folha de carvalho que sangra antes da ocorrência de qualquer acontecimento estranho na vila dos Loivos. É por meio do inchaço da marca que Riso tem os pressentimentos acerca das coisas. Em tempos remotos, as marcas de nascença eram consideradas elementos de mau agouro e simbolizavam, em muitos casos, nas comunidades

cristãs, uma ascendência diabólica. Além da marca, a aparência do sinal também é referência mística negativa do ponto de vista cristão: a marca em forma de folha de carvalho sugere a ligação com a árvore mítica representativa da sabedoria e dos espíritos que habitam a natureza nas culturas pré-cristianizadas da Europa. O sinal nas costas torna-se o grande oráculo da personagem. Essa marca, textualmente chamada de “marca de desgraçado”, condiciona e testemunha as más inclinações de Riso em todo o curso de sua existência.

Além da estranha marca, o próprio nascimento de Riso é cercado de referências que indicam uma relação ambígua com a esperada por um indivíduo que será tomado, posteriormente, por santo. O nascimento de Riso em dia de mau agouro na crença popular (dia de São Bartolomeu, que na crença simples é o único dia em que Deus permite ao diabo libertar-se e tentar as pessoas) é uma marca de sua ambivalência e inclinação para o mal. O batismo da personagem, realizado de forma imprópria, simboliza a indefinição místico-religiosa: um simples descuido que torna o indivíduo suscetível ao Mal. O batismo cristão, dentre muitas dobras de sua significação, alude a lavagem do homem de toda a sua sujidade moral e lhe abre passagem para uma vida sobrenatural. Riso, mal batizado, pois a água não o lava completamente, é a personagem que fica mais ou menos limpo dessa sujeira moral e compactua de forma estranha com o mundo cristão em sua dicotomia do Bem e do Mal.

Esse aspecto dual da personagem estabelece uma forma paralela de observar-se a narrativa, principalmente do ponto de vista relacionado ao percurso do herói. Ao contrário dos demais protagonistas dos textos analisados nesse estudo, Riso não realiza um percurso que o projeta para um fim determinado; ele é um protagonista sem nenhum objetivo proposto em seu caminho. Ao invés de conduzir-se a um fim, ele perambula, e esse aspecto circular de seu trajeto tem correspondências diretas com a forma de condução do discurso narrativo. Sua perambulação é sempre nos arredores do lugar onde nasceu e viveu, de algum lugar para sua casa- um referente simples, mas que faz alusão ao próprio movimento circular da narrativa.

Breviário é todo uma perambulação que, pela força alógica, tende a ter a força sacralizadora que gera tensão, até esta se dissipar no último capítulo da narrativa.

De acordo com Bauman (1998), uma das grandes metáforas da sociedade contemporânea é o fato desta poder se caracterizar como vagabunda (sem definição pejorativa do termo, que pode ser entendido como vagueante). Com o termo vagabundo, Bauman qualifica aqueles que estão imersos em um mundo de identidades adotadas, em que o tempo e o espaço não mais são definidos ou estruturados, de modo que não se objetiva encontrar ou desencontrar algo, em uma visão progressista da existência, pelo contrário, o mundo dos vagabundos é um mundo de valores mutáveis. Os vagabundos se opõem aos turistas por não terem o privilégio da escolha, a liberdade de definir o lugar de sua perambulação. Ainda de acordo com o teórico:

...o tempo já não estrutura o espaço. Conseqüentemente, já não há para frente ou para trás; o que conta é exatamente a habilidade de se mover e não ficar parado. Adequação – a capacidade de se mover rapidamente onde a ação se acha e estar pronto a assimilar experiências quando elas chegam.
(BAUMAN, 1998, p.53)

Seguindo a afirmação, entende-se que há uma marca contemporânea fundamentada na necessidade de manter-se em movimento, não em atitude progressiva, mas circular. Na circularidade encontra-se o movimento de reavaliação e mutação. A narrativa de Direitinho apresenta as marcas da temporalidade, com datas e ambientação no passado, mas sua narrativa transcende esses limites por abordar dilemas atemporais. É como se a narrativa recortasse um momento fora do espaço-tempo e dele extraísse o elemento insólito, mas profundamente

humano, que se impregna em Risso. Risso, portanto, é uma personagem atemporal, que em uma perambulação pela vida, em um espaço extremamente restrito, transfere sua imagem dúbia para qualquer ser humano. O próprio autor do texto dá pistas sobre a temática que metaforiza em seus textos: “ trabalho como se escrevesse sempre o mesmo livro com outras palavras e outras personagens, porque sempre falo do medo e culpa. É a dúvida sobre para onde se deve ir.”¹² Medo, culpa, dúvida são os elementos humanos que compõem a trajetória da narrativa de *Breviário*, de modo que o estranhamento em relação ao insólito tem sua personificação na figura de Risso, personagem que perambula pela vida das outras personagens do texto e atrai para si as perguntas e respostas sobre os medos alheios.

Como não há um percurso a ser seguido, a perambulação do anti-herói assume um caráter circular, cujo fim determina um novo começo (a mesma forma como se dá a leitura de seu livro na romaria). Risso completa seu ciclo de perambulações em dois encontros: o primeiro é com o lobo de Espadañedo, uma espécie de animal totêmico do protagonista; o segundo, com o pai, que retorna à vila, alheio às transformações que provocou lá, depois de anos. Esses dois momentos da narrativa fecham a circularidade da perambulação de Risso pois prenunciam sua morte, que por sua vez produzirá outra forma de percurso repetitivo: a peregrinação em forma de romaria anual retratada no último capítulo do livro.

¹² Um solitário Direitinho. Disponível em: < www.jbonline.terra.com.br/destaque/bienal/not1605d.html > acesso em 23/01/2006. Entrevista concedida a Rodrigo Fonseca, por ocasião da Bienal do Livro de 2005, no Rio de Janeiro.

5.2.1 A viagem de Riso: incursões para o lado de lá...ou de cá.

A referência no subtítulo ao termo “lá”, consagrado por Guimarães Rosa em seu conto “A menina de lá”, é proposital ao aproximar, como forma de elucidação, em termos de temática, a opção de Direitinho ao estabelecer na narrativa, como em Rosa, um gosto pelo elemento alógico, que se instaura na transição entre os elementos concretos da realidade visível e os elementos da realidade invisível, como se o lá, em oposição ao cá, fosse o espaço dos acontecimentos inexplicáveis pela razão comum. Dessa forma, também se introduz na narrativa uma experiência mística, uma forma de tocar-se no sagrado, sem contudo compreendê-lo; portanto, esse sagrado pode não possuir um valor positivo, como é usual concebê-lo, e relaciona-se mais ao inexplicável do que ao inefável, a um forte anseio de sobrenatural, somado ao fatalismo cotidiano dos lugares afastados.

Voltando às origens de Riso, vê-se que ele é fruto de um amor furtivo entre sua mãe e um vendedor de ouro, ambulante que apareceu na vila em época de festividades da colheita. Os acontecimentos que antecedem o nascimento de Riso oferecem elementos importantes para a interpretação do percurso circular do protagonista, percurso esse que somente em sua morte poderá adquirir sentido, mesmo que esse sentido seja moldado por um destino absurdo ou ilógico, pois sua significação não se dá em termos da existência da personagem, mas se transfere de Riso para a romaria que é feita em sua homenagem. A mãe e o pai de Riso são envolvidos nas malhas de um destino que os une como que magneticamente: ‘O teu destino está preso a mim’, aquela frase e o modo como ele a disse, não lhe saíam da cabeça. Nunca uns olhos a tinham perturbado tanto...” (DIREITINHO, 2001, p.14) . Presa por esse destino, é que a mãe de Riso tem seus presságios, dentre eles o cordão de ouro partido que a avó lhe dera e que motivou seu encontro com o vendedor. Observando o texto:

Ao pensar no cordão, algo lhe trouxe o sonho à memória: uma cobra que se agitava, saída de uma moita de espinheiros, de flores amarelas, emitindo silvos e um barulho de pequenos guisos, e que mordida incessantemente a cauda. (...) pegou então num pau e tentou tocar-lhe. A cobra parou e ficou esticada entre seus pés, pra logo depois erguer metade do corpo. De repente recomeçou a morder a cauda e transformou-se em um só anel de carne, onde não se distinguia nem a cabeça nem a cauda. De seguida desapareceu, no mesmo lugar de onde tinha vindo. (DIREITINHO, 2001, p.15)

O sonho da mãe de Risso evoca a imagem simbólica do Oroboros, a cobra mordendo a própria cauda, que designa o eterno recomeço, o círculo que se fecha sobre si mesmo e que transcende seu significado para as premissas de um retorno ao princípio, às origens do ser. Da mesma forma em que os pais de Risso se encontram e se relacionam motivados por uma força que, imperiosamente, liga seus destinos (força figurada na imagem do cordão), essa mesma força parece operar na vida de Risso, que passará a sua vida vivenciando experiências marcadas por um signo místico. Ao passar pela vida, Risso vai completando o ciclo que lhe cabe, alterando algumas histórias e fazendo outras, em uma espécie de iniciação invertida. A iniciação invertida de Risso parece apontar para o que o próprio título do texto designa – suas más inclinações. Risso, nascido sob um signo místico, em uma família essencialmente dada às mezinhas e predições, faz uso próprio dessas práticas, usos esses geralmente dado às inclinações sexuais devassas, como na noite de São Bartolomeu em que despejou um preparado no vinho das mulheres da vila, deixando-as fora de si e, dessa forma, valeu-se delas, ou na interpretação do sonho de Crispim, que se suicidou, de modo que Risso passou a manter relações com sua noiva enlouquecida, fazendo-se passar por ele. Todas essas ações

indicam a influência de uma carnalidade e maldade que não se conjugam na vida dos santos tradicionais.

Esse fato toma exemplo nas características inatas do personagem, que desde a infância já parecia inclinado para um mal natural, como se observa no episódio do suicídio do professor da vila, morte essa motivada indiretamente pelos olhares e conhecimentos de Risso, na medida em que o texto revela que o protagonista, ainda garoto, associou a morte de uma circense na cidade (provocada pelo professor) ao relacionamento homossexual desta com a mulher do mestre. Em carta -testamento, assim comenta o professor:

(...) Durante o espetáculo do circo, entrei na carroça da rapariga e deitei a infusão dentro de uma garrafa de vinho branco. Mais tarde ou no outro dia, ela bebê-lo-ia. (...) O filho do demônio parece que sabia de tudo. Disse-me que um dia te vira tomar banho no rio com uma mulher muito bonita, antes de nos mudarmos para Vilarinho (...) ameaçava-me que contaria tudo na taberna. É incapaz do perdão. Acho que me começou a odiar desde o primeiro dia. (DIREITINHO, 2001, pp.37-38)

Acuado, o professor se suicida e a narrativa mostra a imagem concomitante de Risso durante o enterro do professor:

Um círculo largo de fogo foi rodeando o lacrau (...)o escorpião começou a buscar uma saída (...) Com o cabo da fiska tocava no escorpião quando o via parado. Até que o animal ergueu de novo a cauda no ar e se picou no dorso,

um pouco abaixo da cabeça, morrendo logo em seguida. Isso foi na tarde memorável do enterro do professor, enquanto quatro homens da aldeia carregavam o caixão nos ombros, e o levavam até o cemitério do Soutelinho (a aldeia onde nascera havia então mais de quarenta anos).” (DIREITINHO, 2001, p.42)

Durante o enterro do professor, a imagem de Risso brincando de matar o escorpião metaforiza o episódio anteriormente narrado. Risso é o menino que brinca com a vida alheia, que pressiona o inimigo (professor/escorpião que mata com veneno), que tem por saída o suicídio. A mesma imagem do círculo de fogo e dos escorpiões se repete na morte do protagonista, no final da narrativa.

Apesar de sua inclinação para o mal, Risso realiza um ato importante em vida que se configura na sua busca pelo lobo de Espadañedo, animal que desde dois meses após seu nascimento rondava a vila, matando e assustando o povo. O lobo, que por insinuação textual poderia ser Adão, o sétimo filho homem da família do latoeiro (o que, segundo a superstição popular, o torna candidato a lobisomem - homem recluso e estranho que desaparece com a morte do lobo), pode ser considerado como um animal totêmico de Risso. A busca definitiva pelo lobo parece prenunciar uma etapa descendente da vida de Risso, que se dará de sua iniciação e fase adulta para a sua morte.

Em uma forma de busca iniciática, Risso passa a buscar o Lobo de Espadañedo. Antevendo que matará o lobo, pois a marca nas costas incha e desprende sangue, e sabendo que o lobo aparecia em uma sexta-feira, como era o costume do animal, Risso prepara-se, em forma de ritual, tingindo suas roupas de vermelho no Domingo de Ramos de 1944, e sai na quinta-feira santa, munido de armas e vela benta, nas proximidades da meia-noite. Todo esse ritual religioso, como forma de proteção, aponta para a percepção do lobo como um animal

místico. Como em um encontro com um animal totêmico, Risso, que na ocasião tem 21 anos de idade, mata o lobo e conclui, assim, uma espécie de rito iniciático, que o integra, em definitivo, à vida adulta. O lobo, de acordo com a tradição simbólica, é um animal de valor afetivo ambíguo. Como elemento positivo, ele resguarda o dom da visão noturna e caracteriza, em certas culturas, o mito do herói guerreiro e do ancestral mítico (como é o caso da civilização romana, chinesa e mongol). O lado negativo do lobo reside em sua associação aos rituais de feitiçaria e magia, sendo ele o catalizador de certos elementos maléficos.

Além disso, o lobo é grande caçador e devorador. Essa alternância entre Bem e Mal se reflete também em Risso, que possui atributos semelhantes a esse animal. Como elemento totêmico de Risso, o lobo associa-se a sua ancestralidade; nos termos freudianos, a figura do lobo, como totem, seria uma forma de representação paterna, uma imagem de substituição que relaciona a origem ao seu destino - daí a presença de uma figura paterna a ser repelida na origem, na iniciação e na morte da personagem.

Mais à frente no texto, depois de muitas curas e maldades de Risso, revela-se o fechamento do ciclo da personagem, o reencontro com sua origem, com a figura paterna. O ciclo de Risso, como a imagem emblemática do Oroboros, fecha-se sobre si no encontro com o vendedor de ouro que há mais de trinta anos havia passado por aqueles lugares e que retornou para Loivos, ainda no mesmo ofício que tinha. O encontro com o vendedor é precedido por um forte mal estar da personagem durante a noite e um latejar de seu sinal nas costas, como aviso de um importante acontecimento. Ao encontrar o vendedor, processa-se o vago diálogo:

Ele olhou-o no azul de seus olhos e, pela primeira vez nessa manhã, sentiu o ardor por debaixo da marca das costas. Esperou ainda alguns momentos até poder responder. ‘Tenho o que preciso para hoje’ disse levantando a garrafa

acima da cara. ‘A única coisa que me daria de graça, já deu. E não lhe agradeço por isso’ (DIREITINHO, 2001, p.155).

O que parece um momento trivial na taberna, na perspectiva do vendedor, é para Risso o encontro com o pai, o ponto de origem desse anti-herói, encontro que evidencia o movimento cíclico da vida e o ciclo que se fecha sobre o personagem. O olhar preso aos olhos do vendedor alude à relação magnética deste com a mãe de Risso. O mesmo destino que uniu os amantes, no início da narrativa, reúne agora pai e filho. Como um último ato de má-inclinação, Risso, mais tarde, ordena a Lázaro, seu cão, que roube a maleta do vendedor. Em seguida, durante um banho, a marca de folha de carvalho desprende-se naturalmente de suas costas, evidenciando que sua ligação mística nesse mundo se completava e que seu círculo se fechava, de modo que no outro dia Risso é encontrado morto:

Estava entalado, com os braços ao longo do corpo, numa fenda das rochas. Tinha a cara desfigurada pelas mordeduras venenosas das cobras e dos lacraus (eram tantos que para poderem erguer do buraco em que caíra, tiveram que acender um círculo de fogo ao redor do corpo e esperar a morte dos escorpiões)

Quando o círculo se apagou, um homem começou a subir devagar o carreiro das vinha do monte. Parou lá no alto com ambas as malas. Olhou para trás, e desapareceu de seguida por entre os castanheiros e carvalhos. (DIREITINHO, 2001, p.157)

A morte de Risso, sem explicações e causas, constata o fim de seu ciclo; seu rosto desfigurado e o sofrimento da situação imputaram ares de tragédia à morte. O corpo morto de Risso é observado passivamente pelo pai que alheio ao indivíduo morto, concentra-se na cena grotesca. O apagamento do círculo de fogo, fim definitivo de Risso, propicia a imagem final da saída do pai. Essa imagem tem o alcance da imagem inicial da narrativa, origem e fim, unidos pela presença da personagem paterna.

O percurso de Risso, no entanto, não chega ao seu fim; ao contrário, recomeça na origem das romarias que são feitas em sua homenagem, operando novamente o efeito circular da narrativa. O renascimento de Risso se dá na eufemização de sua imagem, na concentração dos efeitos milagrosos de sua pessoa –mais que isso, na forma eufêmica de si mesmo, Risso é tomado como um santo permissivo, humanizado, que conhece também o “lado de cá” e portanto concede graça aos bêbados, aos insanos e aos dados às más inclinações.

O capítulo dez, que se dedica à descrição da romaria - na voz atribuída aos próprios romeiros - , acentua esse novo caráter do protagonista. Seu corpo, incorruptível no pós-morte, não deixa de ser alvo da desconfiança dos romeiros: “A terra não come nem os muito bons, nem os muito maus” (DIREITINHO, 2001, p.168). Em sua romaria, tudo pode acontecer e o inesperado é esperado : “ É sempre isto, pela romaria de Risso! De nada nos devemos já admirar!” (DIREITINHO, 2001, p.161).

Breviário das más inclinações é um texto que possui o alcance de desconstruir-se, inserir a dúvida sobre o próprio narrado. A história de José de Risso, que pode ser lida como uma figurativização dos elementos arcaicos e alógicos pertencentes ao imaginário popular, é uma história que nada afirma, tudo sugere. Esse aspecto, obtido nos limites da significação do texto, reflete-se na própria estrutura da obra.: “Diz-se muita coisa, mas não se tem já a certeza! De nada se tem já a certeza, como diz o livro!” (DIREITINHO, 2001,p.162). Do mesmo modo fala o narrador:

... um dos mordomos teria de ler, em voz alta e ao acaso, pelo menos trinta e três das pequenas páginas do livro que era distribuído gratuitamente na romaria. Poderia abrir qualquer uma das muitas versões (nem todas coincidem nos fatos e nas datas em que as coisas aconteceram...(DIREITINHO, 2001, p. 163)

A autenticidade do narrado, atestada pela presença das “fontes” ou vestígios textualizados, passa a ser desnecessária. As personagens anônimas que representam o povo lêem a história, em suas muitas versões, sem ordem cronológica, de forma aleatória. A consciência da não causalidade das coisas destrói, figurativamente, o conceito teleológico do tempo e da história. De acordo com Hutcheon (1991, p.122):

...O que a escrita pós-moderna da história e da literatura nos ensinou é que a ficção e a história são discursos, que ambas constituem sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado (aplicação da imaginação modeladora e organizadora). Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, ma nos sistemas que transformam esses acontecimentos passados em fatos históricos presentes.

Se nada se sabe ao certo, o fato é que a ficção cria, por intermédio dos elementos contados pelos próprios personagens, possíveis desfechos para os integrantes da história de Risso. Têm-se, então, instaurado na narrativa um procedimento metalingüístico, no qual o elemento ficcional, tomado como um discurso de incertezas cria outros discursos, também

cercados por incertezas, e de certa forma, a obra tenta explicar o seu próprio processo de criação. A desarticulação sintática do texto acentua seu caráter incerto, referente que também se estabelece em sua temática. Dessa forma, confirma-se um caráter circular da narrativa, uma forma de contar e descontar e recontar novamente, sob outro ponto de vista ou aspecto, como a descrição que Calvino (1991, p.144) faz sobre a literatura : “páginas inteiras de sinais alinhados, encostados uns aos outros como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto.

As dunas de letras que se transformam em discursos são impelidas por ventos que remodelam novas leituras em uma insistente forma de recriação, que se repete em forma, mas não em sentido. A romaria por si só é um signo de repetição, que se manifesta na tentativa de alcançar-se o sagrado pela contaminação que se processa do objeto sagrado com o romeiro. A repetição do gesto é uma forma de ritual que se estabelece no anseio de tocar-se o sagrado. No entanto, o ato de repetir esvazia-se de sentido na medida em que se torna apenas rito. O rito vazio, esvaziado do sacro, torna-se teatralidade e dá margens ao elemento profano que instaura a dúvida e a subversão irônica.

Assim, a história de Risso, que é encontrada em muitas versões e é lida aleatoriamente, torna-se, do ponto de vista dos romeiros, um alógico risível. Toca-se o suposto sagrado e volta-se ao mundo, contaminando ambas as partes, de modo que não se pode saber se Risso é o sacro contaminado ou se Risso contamina o sacro. Na sacralidade se estabelece o mito central da humanidade, o mito do ser decaído que se personifica na figura de José de Risso. No entanto, ao contrário dos heróis das narrativas anteriormente estudadas, esse protagonista contemporâneo, ambientado em um passado, não expressa o desejo de retorno para um *locus amoenus*, um retorno que se baseia na visão progressista e aperfeiçoada do humano; ao contrário, em *Breviário*, há o exercício do *locus horrendus*, uma busca pela

formalização da existência decaída do homem, que, pela ausência de paraísos, prende-se ao retrato telúrico do mundo e passa a conviver com o sagrado apenas na sua faceta do incompreensível. No entanto, o senso de religiosidade perpetua-se na manifestação da racionalização dos feitos incompreensíveis, e o que não se entende pela razão lógica, é afastado e santifica-se.

5.4 Buscas, encontros e desencontros: vagueando nesses caminhos

Como já foi anteriormente mencionado, *A Jangada de Pedra* é uma narrativa que apresenta um universo ficcional orientado pela metáfora ou enunciação metafórica e pela alegoria, com o propósito de abordar, no plano ficcional, questões relativas à identidade e à cultura da Península Ibérica. Dessa forma, *A Jangada* aponta imagens que resgatam e, ao mesmo tempo, dessacralizam discursos sobre estes temas. A principal imagem proposta no texto é a movimentação da Península e os rumos desta ao lançar-se ao mundo, na retomada do grande tema português das navegações. Ao lançar-se ao mundo, a península separa-se do mundo que lhe foi imposto, o continente europeu. Assim, a principal base de reflexões da narrativa repousa na relação de pertencimento. Essa relação de pertencimento é posta em choque pelos procedimentos da narrativa que conferem efeitos de ambigüidade, ludicidade e ironia, em uma espécie de revisão histórica dessacralizadora. Por sua vez, a reflexão sobre pertencer a algum lugar ou alguma história desemboca na questão da identidade que é revista em sua forma tradicional de percepção e reelaborada na narrativa.

A imagem do deslocamento da península é uma forma irônica de posicionar-se socialmente contra o fatalismo histórico, ou seja, contra quaisquer tipos de determinações

sobre o futuro. Para efetivar uma leitura crítica, *A Jangada* estrutura-se por meio de um pacto narrativo de aceitação do inverossímil e pela constante citação mitológica. A citação mitológica é também uma forma de remitologização que se processa por meio do esvaziamento do mito clássico e da proposição de uma nova mitologia contemporânea. As figuras clássicas e seus temas são retomados e esvaziados da aura que possuem, são dessacralizados e reutilizados, desta vez, com ironia. O tema do espaço que se dessacraliza é evocado, inicialmente, na referência ao inferno mitológico; na região da ruptura com a Europa repousa o que se chamou, aqui, de paradigma da exclusão, paradigma que fortalece a idéia da diferenciação (para o bem e para o mal) dos ibéricos.

Desenvolve-se na narrativa um critério de adequação, próprio da contemporaneidade, pois a revisão histórica que se processa ficcionalmente força-se a esse papel de reflexão. A narrativa também subverte o mito do destino heróico, especialmente português, esvaziando-o e impregnando-o de ironia. As personagens não são heróis de fato, são alegorias de uma percepção mágica do mundo que lhes é totalmente doada; são alegorias de temas importantes como do herói fundador, do peregrino, da consciência mágica humana e do destino. O cenário de uma cosmogonia não se configura na possibilidade de um *locus amoenus*, mas sim, em um *locus horrendus*, de instabilidade e, até mesmo, loucura (que não deixam de retratar as verdades chocantes).

As perambulações no texto apresentam as condições de um choque de presente, de modo que o critério da escolha, do pertencimento, não é nada mais que uma forma de estratificação social, que não só separa as classes, mas também separa os destinos e define as escolhas. Os ibéricos, verdadeiramente pertencentes à terra, são, na narrativa, os que assumem por destino o que não puderam alterar por vontade. Assim, a proposta textual de uma possível “limpeza ibérica” é irônica pelas escolhas e pelo remanescente escolhido. Os mitos de desbravamento ou vocação dessacralizam-se no destino à deriva, mas ganham nova

moldagem na geração autóctone que não herda nenhum passado e se reconstrói em uma nova perspectiva mundial. A Península tem uma função paraclética (pelo seu poder de operar mudanças) e vicária, tomando para si a vontade de mudança dos outros e concretizando-a em uma forma extrema que é a transposição geográfica. O mito civilizatório da pureza e ordenação é constante quando se toca no tema da revisão histórica, sendo que as forças naturais e externas ao homem propõem que o destino em si substitua a consciência fatalista de um futuro imposto por instâncias divinas ou pela lógica progressista do tempo. É a força de adequação o regente da nova situação ibérica.

No segundo texto analisado, *Breviário das Más Inclinações*, observa-se uma narrativa fragmentada que expõe a história de um protagonista fadado a uma existência de experimentações mágicas e alógicas. O texto apresenta o artifício de fragmentação narrativa que gera o efeito de uma história contada por relances de uma memória, a memória do narrador. A forma episódica de narrar gera uma leitura pautada em paralelismos, de forma que o leitor adquira uma gradativa percepção do protagonista e de suas indefinições de caráter. O silêncio é presente no texto, como forma de acentuar a força das imagens na narrativa; assim, o espaço e as ambientações tornam-se os elementos de referência mais importantes no texto.

Um choque de realidade manifesta-se na imagística violenta do texto, que acentua a parte telúrica em oposição à etérea e mística. A contigüidade ou contaminação de um episódio pelo outro gera uma forma de expressão metonímica. A memória é a forma de atualização dos medos e dos sentimentos postos no passado; são expressões de caminhos que se formalizam na identidade agrária e afastada, elementos que estruturam o homem em sua forma rústica e essencial, ligando-o mais ao mundo do sentido que ao do elaborado racionalmente. A narrativa, em sua formulação circular, é movida por um destino de reinvenção, de

renascimentos que sempre eufemizam a imagem passada, transformando o estranho e indefinido em objeto santo.

Observa-se em *Breviário* que a personagem de Risco é fortemente impregnada do elemento místico e de uma inversão ou carnavalização da sacralidade religiosa. A personagem comporta em si uma junção de credices e costumes que estruturam o pensamento mítico e místico do homem. Isso se dá pela referência fronteira do universo vivido e do sentido, nos apelos sacros e gostos profanos. Risco, portanto, é uma metáfora da essência dúbia humana. A repetição é o efeito central da narrativa e estabelece a noção de rito, que, esvaziado de seu significado sacro, é teatralizante. Daí, a ironia da representação de um santo, especialmente, humano.

Ambos os textos têm por tema a idéia de um deslocamento, sendo *n'A Jangada* esse deslocamento levado ao extremo figurativo, na idéia de uma cosmogonia que se apropria da dessacralização e subversão dos mitos; em *Breviário*, o deslocamento - que ganha o perfil de perambulação, pois se processa em âmbito muito pequeno - torna-se um deslocamento cíclico íntimo e transborda em efeito narrativo, levando em conta a interiorização de forças alógicas que trazem à tona o movimento sacro e profano. Se por um lado *A Jangada* esvazia os mitos e pela ironia os recobre de sentido novo, escancarando os temores pelo humor e ludicidade, *Breviário* apropria-se dos mitos pela possibilidade de, por meio deles, tocar nos medos humanos e encará-los como eventos presentes no cotidiano.

Em dimensões espaciais inversas (pois *n'A Jangada* o espaço é o mundo e no *Breviário* o espaço é uma vila interiorana), os textos tocam nas relações de fronteira: é nos espaços em que, virtualmente, se dividem mundos que ocorrem eventos mágicos de proporções íntimas ou mundiais; esses espaços de fronteiras nos quais ocorrem as intercambialções culturais processam não só as relações entre pessoas e culturas, mas também as relações entre passado e presente, memória e história e a identidade em processo. *N'A*

Jangada, observa-se a revisão histórica na forma de reorganização do espaço e, por consequência, da cultura e do destino, enquanto no *Breviário* observa-se não uma revisão histórica, mas a leitura de uma possibilidade de fissura da memória que, em sua leitura eufêmica da vida passada, apresenta os fatos agregados aos sentimentos e expressões de anseios.

Ambas as narrativas têm no espaço o elemento funcional da caracterização de identidades, pois é nele que estão contidas as imagens que possibilitam ao leitor compreender que sempre há uma dinâmica estrutural quando se abordam questões sobre a cultura; os locais de fronteira sempre apresentam as fissuras que dão margem aos questionamentos, não importando se a fronteira é a geográfica ou se é a fronteira da razão humana. A necessidade de busca por um destino especial esvazia-se em um mundo no qual se estabelecem mutações diárias. Os heróis - de ambas as narrativas - são seres passivos que não constroem sua história, ao contrário, são construídos ou por forças externas superiores (*Jangada*) ou pela força coletiva da interpretação popular (*Breviário*). Na contemporaneidade, o *locus amoenus* funde-se ao *locus horrendus* e, portanto, não se consegue fugir de um para outro, ou buscá-los por meio de um percurso, pois ambos são onipresentes e evidenciam-se como construções de um imaginário não mais bipolar mas sim, multipolar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura das obras que compõem o corpus desse estudo foi realizada de forma pormenorizada nos capítulos precedentes. As análises, feitas por meio da classificação dos textos em núcleos, que levaram em conta o período de produção das obras e a concepção do imaginário representado, centrou-se na observação do tema do percurso e das imagens geradas nas narrativas. É pelo tema do percurso, pela leitura das projeções de um deslocamento longo, curto, circular ou progressivo que se estabelecem as imagens textuais, impregnadas de discursos e mitos de seus tempos. Em torno do percurso dos heróis também estão presentes diferentes temas de relevância, tais como a relação do homem com a memória, com a História, com a identidade e a cultura, temas de debate frequente e que se reelaboram com a percepção cultural do momento de produção das obras.

Em cada texto estudado, trabalhado em seu núcleo específico, foi possível ressaltar as diferentes maneiras de observar-se um mesmo tema - este, por sua vez, passível de modulações variantes, construídas pela ordem ideológica que constitui a forma de pensar ou de posicionar-se contra o pensamento de um determinado momento histórico. Sem a intenção de criar aspectos rígidos de análise, cristalizando paradigmas, esse trabalho buscou ressaltar elementos recorrentes na Literatura, em especial no recorte da Literatura Portuguesa, recorrências nas quais o tema do percurso possuísse uma relevância significativa. Esses elementos recorrentes, que se associam ao tema do percurso, apresentam-se unidos à ideologia de seu tempo, como já foi afirmado, e foi objetivo desse trabalho compreender como esses elementos foram moldados e apresentados na Literatura, como eles foram favorecidos ou depreciados nas épocas, aqui, estudadas.

No início do trabalho ressaltou-se que a idéia de percurso existente nas narrativas posiciona-se como uma figurativização do ser que necessita da expressão espacial para reconhecer-se e para projetar-se no outro. Dessa forma, o espaço, tomado como elemento narrativo, é dotado de expressões do ser no tempo e torna-se um indicador de mudanças de olhares dos indivíduos, de seus valores e seus anseios.

A divisão dos textos em núcleos facilitou a apreensão do movimento artístico em relação ao seu momento de produção, possibilitando a melhor compreensão dos mitos latentes ou vigentes presentes nas narrativas e, dessa forma, tornou-se mais produtivo o debate entre as permanências e transformações de mitos e imagens presentes nas obras.

O imaginário, espaço das mutações e permanências dos mitos, é o ponto de apoio das análises empreendidas. A Literatura apresenta-se como um forte reduto de apreensão de imagens e mitos, reagindo fortemente à redução metafísica que se processa sobre as imagens, redução cujo propósito é limitar o pensamento indireto, restringindo-o ao referente conceitual. Essa postura de cultivo das imagens é que faz da Literatura um espaço privilegiado de observação, fruição e despertar.

Os três períodos estudados interpenetram-se por beberem em fontes comuns. A literatura do período medieval aponta os alicerces míticos e a forma alegórica de representação do imaginário que será retomada, reavaliada, dessacralizada e apresentada no período contemporâneo. Da mesma maneira, o Romantismo adentra as fontes medievais para compor a partir delas o ornamento imaginativo, tomando o efeito motor da existência divina e substituindo-o pelo progresso humano, transformando a alegoria sacra do mundo em metáfora crítica; o núcleo contemporâneo, por sua vez, assimilou e remodelou heróis, tão híbridos quanto os medievais e fundamentalmente em conflito, como os heróis românticos. Em suma, observa-se que os períodos estudados ora resgatam, ora superam elementos que figurativizam

as questões humanas e a visão conjunta desses elementos é que possibilita uma compreensão maior dos temas recorrentes na produção artística e cultural do homem.

Os heróis do núcleo medieval são construídos com base na percepção alegórica, ou seja, eles são representações alegóricas, moduladas por um esforço racional, por uma doutrinação de base essencialmente sacra, e recoberta pelo cristianismo. São heróis de personalidade híbrida, menos humanos e mais perfeitos, que se lançam em uma missão de busca pelo conhecimento do inefável, no caso, transposto para os elementos espirituais. Estes heróis podem ser caracterizados com a designação de peregrinos, pois a essência de seus percursos resume-se à peregrinação, na acepção primeira da palavra que alude ao reconhecimento da sacralidade de um caminho e, por consequência, no processo de purificação daquele que caminha.

Os diferentes aspectos dos protagonistas nos textos do núcleo medieval (aspectos apresentados no segundo capítulo do trabalho) mostram que essa faceta peregrina tem por base um mito mais profundamente enraizado no imaginário humano - o mito da busca. As imagens que modulam a estrutura da peregrinação nos textos apresentados são forjadas no imaginário cristão e nos recobrimentos que o cristianismo realizou de crenças pagãs, e estas imagens são, posteriormente, resgatadas, superadas e reestruturadas com as mudanças presentes no imaginário de épocas sucessoras.

A imagem alegórica do herói peregrino vai, gradativamente, perdendo sua força em um processo que, concomitantemente, destitui a alegoria como forma de representação na mesma medida em que a doutrinação cristã perde espaço no campo das artes. Essa abertura laica abre caminho para novas formulações que, no entanto, mantêm uma estrutura heróica peregrina, pautada nas relações e buscas humanas. Desse tipo geral de caracterização de um ser em constante busca é que se pode observar a criação de um novo tipo de herói, não mais peregrino, mas um herói itinerante, que já é esboçado no Classicismo, mas que ainda mantém-

se fortemente impregnado de uma missão peregrina naquele momento, uma missão ainda de conduzir uma mensagem a outros mundos.

O núcleo romântico aborda esse novo herói, estruturado nas bases não mais de uma peregrinação contemplativa, mas sim, nas bases de um ser que se reconhece como tal e que impera no domínio da curiosidade criativa. Mais que contemplar, a visão do herói itinerante é a de apresentar sua postura diante das imagens de seu tempo, é uma postura de decifração e crítica. Daí seus questionamentos e anseios repousarem sobre o que a vida lhe oferece, sobre as marcas da História passada e futura. Ao contrário do herói-peregrino, que busca uma resposta metafísica e é levado ao percurso desconhecido, o herói-itinerante escolhe o caminho a ser percorrido e procura respostas de ordem mais pragmática, respostas que se manifestam na própria sociedade. A metáfora, portanto, torna-se o procedimento mais profícuo de apresentação das imagens e a própria literatura que é tomada por base nesse estudo, ou seja, *Viagens na minha terra*, utiliza esse procedimento metafórico na construção do texto, conceituando e ilustrando em um mesmo trabalho, como explicitou-se no terceiro capítulo da tese.

Os heróis do núcleo contemporâneo, por sua vez, são produtos de um imaginário suprido por todos os movimentos históricos que o antecedem. Dessa forma, pode-se afirmar que suas características cruzam-se com vários tipos heróicos anteriores, mas sobre eles há o peso das reavaliações e rupturas que modernidade, principalmente, apontou. Os heróis contemporâneos podem ser classificados como heróis-vagueantes, pois perambulam ou simplesmente vagueiam, diferentemente dos heróis que os antecedem.

O herói contemporâneo assemelha-se ao herói peregrino na proposição de pôr-se a caminho e conduzir-se por uma proposição metafísica, mas diferencia-se dele justamente pelo fato de desconhecer o propósito de sua empreita. Ele está em viagem, mas ignora o significado e os rumos do percurso e, ao contrário do herói-itinerante, não usufrui do caminho

na construção de uma reflexão sobre si e sobre a sociedade. Esse herói caminha pela impulsão de forças que o impelem a isso e desconhece os propósitos ou desígnios de seu próprio percurso. Apesar de alheio ao caminho, o herói não é necessariamente um alienado; ao contrário, ele mantém-se aberto às possibilidades de mudanças de rumo, permitindo-se vagar. O herói contemporâneo, por sua exposição ao desconhecido mágico, toca o sagrado e o dessacraliza. Para tanto, está instaurado em um espaço literário que se forma pela alegoria e pela metáfora, cercadas de ironia, como é o caso de *A Jangada*, ou pode situar-se em espaços metonímicos que geram efeitos de sacralidade vindos de uma instabilidade mágica e pela omissão das causas e efeitos nos textos, como em *Breviário*. Em ambos os casos, a questão crucial é a ironia presente nos pactos entre leitor e narrador, o desnudamento das técnicas de verossimilhança e a dessacralização proposital dos mitos que enlevam o homem – as forças alógicas tornam-se comuns e desprovidas da nobreza que se percebe na criação sacra.

O herói-vagueante, diferentemente dos outros dois tipos de heróis analisados, nem sempre toma consciência de si e do seu trajeto; no entanto, esse conjunto é significativo para a leitura, ou seja, ao leitor dá-se a experiência epifânica de desnudamento crítico do texto.

Observando, portanto, o perfil dos heróis estudados, observa-se que estes podem ser classificados, mediante o referente de seus percursos, em três tipos: o herói-peregrino, cujo trajeto remete a um enlevo metafísico e que é construído pela alegoria; o herói-itinerante, cujo trajeto objetiva a revelação crítica do ser no tempo e é construído, essencialmente, pela metáfora; e o herói-vagueante, cujo trajeto parece ser feito de forma forçosa (independentemente da vontade do herói) e dessacralizante, construído pela alegoria contemporânea, pela metáfora ou pela metonímia. Essa classificação de heróis, evidentemente, não é fixa e apenas ilustra, nesse estudo, a gradação dos tipos heróicos,

advindos do desgaste de um tipo e construção de um novo tipo subsequente, formulado pelo imaginário que o cerca, nas bases do tema específico desse estudo - o percurso dos heróis.

No segundo capítulo desse trabalho, foram citados os estudos de Durand (2000) e suas observações acerca da recorrência de alguns mitemas associados aos tipos heróicos. Em suas proposições, o teórico afirma uma presença constante desses mitemas no imaginário português e a expressão destes na formulação das imagens heróicas lusitanas.

Durand posiciona o mitema do peregrino como sendo o balizador das imagens referentes aos heróis que *vêm de longe*. Esse mitema, no caso desse estudo, pode ser transposto para as imagens do herói viajante, o herói que transcende espaços e é possuidor ou adquire um saber ou uma nova mensagem capaz de estabelecer uma nova ordem das coisas. Na mesma proposição de leitura, verifica-se que os heróis nas narrativas também possuem a projeção de um outro mitema, nomeado por Durand de “o santo combate”. Nesse mitema desenvolve-se a ótica de uma batalha empreendida a favor do bem, ou do bom.

No núcleo medieval, observa-se com clareza a presença dos mitemas elencados por Durand, uma vez que a associação figurativa é bastante direta. Brandão e Amaro são, por excelência, os peregrinos que obtêm, por meio do trajeto realizado, um conhecimento transformador, conquistado, inclusive, pelo combate direto com os obstáculos da jornada. Vê-se que essa associação direta é bem expressa no *Conto do Amaro*, no qual o protagonista é o responsável pela fundação de um novo lugar, criado pela presença de uma terra santa que o herói trouxe do paraíso. *N'A Demanda*, o herói peregrino, já transfigurado em cavaleiro, também se apropria de um conhecimento transformador que lhe é doado e pelo qual ele pode transformar a si mesmo e aos outros. As alegorias diretas de combates correspondem às imagens de luta pelo bem e pelo bom que em todas as narrativas do núcleo medieval se fixam no conceito do sagrado cristão.

Em *Viagens na minha terra*, pode-se perceber que o herói viajante cumpre um itinerário por ele escolhido em busca de reconhecimento, colhido nas imagens metafóricas do texto. A narrativa, que se mantém dupla (a viagem de A. e a história da menina dos rouxinóis), também se processa de maneira metafórica e recobre o mitema do herói que transcende espaços para a aquisição de um conhecimento fundamental: A. sai e descobre sua pátria, sua casa; Carlos, em movimento contrário, sai e retorna degradado e traz consigo as marcas da degradação da estrutura primeira da narrativa, destruindo sua casa e pátria. O santo combate, portanto, processa-se de maneira direta quando A., o narrador, constrói um conhecimento em uma luta contra o efeito degradante do Progresso e, de forma paradoxal, quando Carlos, que necessariamente deveria ser um agente de luta contra o mal (mal este metaforizado, principalmente, no frade e na Revolução), incorpora-se a ele, transformando-se no próprio monstro. É interessante destacar que *Viagens* apresenta um tipo de herói contraditório, já comentado especificamente neste trabalho, e que será a base primeira dos heróis do núcleo contemporâneo, visto que estes se moldam em um espectro de alienação das vontades particulares e indefinições relativas ao seu caráter.

Nas obras do núcleo contemporâneo observa-se, como nas (obras) anteriores, heróis imbuídos de uma missão e de uma mensagem, que os fazem, também, de certa forma peregrinos. Em *A Jangada*, o grupo de protagonistas é chamado, por forças alógicas, a unir-se e prosseguirem em um trajeto desconhecido em micro e macro espaço (na península e da península). Risso, de *Breviário*, também é recrutado por forças alógicas e perfaz, em sua vida solitária, percursos curtos que constituem, eles próprios, a história da personagem. Todos participam da fundação de uma nova ordem das coisas. Em *A Jangada*, um novo começo autóctone é fundamentado e alegorizado nas mulheres (Maria e Joana) e nos renascimentos; e Risso, em *Breviário*, por meio de sua morte inaugura um ciclo de peregrinações dessacralizantes. O combate nos textos se figurativiza na luta velada contra o estranho, contra

o incompreensível, sendo que é a força alógica a vencedora e incorporadora dos protagonistas. Riso, em *Breviário*, expressa o combate figurativamente na morte do lobo, mas assume sua projeção, assim como os protagonistas de *A Jangada* assumem a alogicidade dos movimentos da Península em si mesmos, movendo-se em função de uma sorte lançada.

Observa-se nos textos contemporâneos a retomada do aspecto sacro que vem pelo desconhecimento das forças motoras das ações textuais. No entanto, ao contrário do que acontece nas obras do núcleo medieval, nas quais o sacro é perene, no núcleo contemporâneo o sacro é esvaziado pela ironia e preenchido pela matéria contraditória humana. Assim, o aspecto peregrino da jornada dos heróis contemporâneos torna-se esvaziado de sentido e ironizado.

Assim, o que se observa em relação aos heróis dos textos analisados é que o deslocamento destes, que se processa sempre, em termos de figurativização, em uma busca, sofre uma espécie de metamorfose que vem da variação de anseios e das imagens vindas do imaginário de um tempo. Como foi afirmado, o herói-peregrino, em busca de um conhecimento espiritual, de um Deus, assimila as feições de um novo tempo, transmutando-se em um herói-itinerante em busca de um conhecimento vinculado ao Progresso, que, por sua vez, permite as bases de construção de um herói-vagueante levado a um estado de perplexidade frente a uma realidade alógica, construída pelas rupturas e continuidades da modernidade.

Nos textos estudados é possível resgatar o objeto de busca dos heróis por meio de um substantivo, uma expressão que concentra e incorpora os sentidos da busca. No núcleo medieval, percebe-se que a busca vai ao encontro do Espírito Santo e a tudo o que este ente sacro representa (o processo de santificação, o alógico, a metamorfose das coisas). Como o Espírito Santo, alvo da busca dos heróis, é um ente de outra realidade, que não a física humana, percebe-se que se instaura nas narrativas uma forte sensação de não pertencimento

ao local e ao tempo em que os heróis estão inseridos. Essa sensação de não ser desse mundo ou de não se adaptar a ele é que faz dos heróis do núcleo medieval personagens desejosos de transcendência. Portanto, as figurativizações dos espaços sacros do Paraíso ou do Castelo do Graal são representações desse desejo de tocar o intocável e ver o invisível. Observa-se, portanto, a constante de uma visão mágica da vida, que se processa em um envoltório de percepção sacra, como meio de reter-se o insólito, que não pode se apreender com a razão.

Todo esse processo desemboca em uma mitologização do mundo percebido e dos anseios humanos. Portanto, a forma de expressão ou o processar dessa captação do mundo pelos sentidos e pela racionalização desses dá-se pela alegoria (ou tipologia, como era corrente no período medieval), na leitura prospectiva e retrospectiva dos acontecimentos, em um jogo no qual a intenção de permanência e transcendência é superior ao objetivo de narrar-se uma história, de forma que o narrar toque a circularidade própria do mito.

Em *Viagens na minha terra*, que compõe o núcleo romântico desse estudo, o substantivo que incorpora o referente de busca do herói é o Progresso. Do Progresso emergem os elementos sobre os quais se debruçam os heróis da narrativa: são os questionamentos sobre a História, sobre a memória e, por fim, sobre a identidade do ser. Tomando um rumo inverso ao dos heróis medievais, o herói romântico em *Viagens* esboça seu desejo de pertencimento, tornando clara a sua opção de pertencer ao seu lugar, ao espaço que concentra as pistas de sua origem. Apesar de estar em constante fuga, em busca do conhecimento externo e do outro, o herói romântico reconhece-se em suas raízes e modela a questão da identidade. Processa-se, portanto, uma visão histórica da vida, que anela uma visão pragmática das coisas e que encontra na ironia uma forma eficaz de revelar a crítica ao seu tempo. Nessa proposição crítica da vida, observa-se a estruturação metafórica como opção eficaz de abordagem dos temas, pois, por meio do enunciado metafórico são colocados os aspectos recorrentes das imagens no texto, bem como evidencia-se o jogo especular da narrativa. A busca de respostas

e o debruçar-se sobre as inquietações cotidianas produzem um efeito de desmitologização. Ao conscientizar-se de seu pertencimento, seja o pertencimento a sua pátria, seja ao seu tempo, o herói romântico dessacraliza o aspecto mítico que enleva os seres, tornando a tudo e a todos objetos que se desgastam no tempo. O aspecto degradante do Progresso substitui a figura perene de Deus e cria seus próprios novos mitos que, no entanto, distanciam-se das imagens de sacralidade e enlevamento.

O núcleo contemporâneo está fortemente ligado à presença do Insólito que possibilita experiências contraditórias aos heróis das narrativas. Esse insólito não está associado a um referente divino, mas incorpora aspectos de sacralidade ao situar-se fora do universo intelectual e racional. Ao contrário do que ocorre nos núcleos medieval e romântico, nos quais observa-se que o movimento de busca parte dos heróis, no núcleo contemporâneo observa-se que a busca surge de forma compulsória, pois estes são postos a caminho, como que a cumprir um destino para o qual não dispõem de escolha. É no cumprimento desse destino que os heróis percebem a instabilidade de fixarem identidades. Os heróis protagonistas de *A Jangada de Pedra* passam por essa situação contraditória de pertencerem a um lugar que, por si só, passa a não pertencer a lugar nenhum. A mesma instabilidade se processa em *Breviário*, ao observar-se que, metonimicamente, a idéia recorrente de instabilidade permeia o texto, que ressalta as características das eternas mutações das coisas e dos discursos sobre as coisas.

O herói do núcleo contemporâneo não se intriga com o fato de perder sua referência sobre si e sobre o meio; ao contrário, aceita a instabilidade como processo de seu percurso. Para tanto, as narrativas sustentam um processo de revisão histórica, com procedimentos irônicos, que em *A Jangada* figurativizam-se pela formulação de uma possibilidade de recriação nacional e, em *Breviário*, pela formulação de novas identidades. Em ambos os casos, imperam o aspecto lúdico e a ironia das dessacralizações como procedimentos de

construção textual. Como já foi mencionado, o processo de remitologização esvazia os mitos de sua sacralidade e os preenche de pura matéria humana, compreendida em sua vertente dupla, a divina e a satânica. Nessa dualidade é possível compreender a maculação do sagrado, que possibilita o rompimento com as formas tradicionais do ser e a pureza das origens, substituindo-as pela idéia do reposicionamento e pelo sintoma de sobrevivência, em contraposição à permanência sacra.

Os textos, de uma maneira geral e guardando as especificidades de cada um, apresentam o tema do *locus amoenus*, como uma forma de elaboração do espaço narrativo, em especial, a elaboração do espaço buscado. Esse tema, como já referido no andamento do trabalho, concentra aspectos de um desejo por um estado de estabilidade que se configura de maneiras diversas na figurativização mental e artística. No núcleo medieval, o *locus amoenus* é claramente identificável como o espaço paradisíaco, e no caso da *Demanda*, esse local se estabelece como Castelo do Graal - por sua vez, uma alegoria do espaço celeste. Nessa condição, o local é uma representação do desejo de conciliar o passado perdido e o futuro a ser encontrado, em uma fusão dos desejos de reconciliação com o inefável - especificamente, com a figura divina e suas representações. Para que a representação do *locus amoenus* configure-se da melhor forma possível, observa-se a presença do *locus horrendus* como alegoria de contraste, recurso típico da retórica medieval, que previa no contraste, no conhecimento do mal, a exaltação do bem. Por conta disso, o caminho dos peregrinos era cercado pelos perigos do Mal e por espaços infernais, de forma que o alcance do espaço feliz, pelo contraste, estivesse em maior relevo. O núcleo medieval ostenta o espaço feliz, ou o *locus amoenus*, como um local de perenidade, fora do alcance do tempo, pois ele está vinculado à representação eterna da divindade.

O núcleo romântico, por sua vez, rompe com o dualismo e as especificidades de um espaço bom em contradição a um espaço mau, imputando a presença de ambos em tempos

diferentes. Observa-se que o trajeto empreendido por A., o protagonista de *Viagens*, condiciona uma visão progressiva de degradação do espaço físico, mas, também, uma visão de exaltação dos espaços pátrios. O ponto alto da observação dá-se no vale onde habitam as personagens da história da menina dos rouxinóis. Vê-se, aí, uma configuração de *locus amoenus*, que mais tarde perde sua forma primeira, por meio da degradação física (guerra) e da degradação moral (expressa em Carlos). O *locus amoenus* é, com o passar do tempo e com a interferência do Progresso, transformado em *locus horrendus*. Observa-se que esse efeito que o tempo tem sobre o espaço é relativo ao próprio conceito de Progresso e decadência que a narrativa expressa como imagem de seu tempo e que é o ponto chave da ideologia do texto.

O núcleo contemporâneo, por sua vez, apresenta outro tipo de configuração do espaço feliz. Ao contrário dos tipos anteriores expressos nos núcleos medieval e romântico, o núcleo contemporâneo estabelece a fusão das idéias de *locus horrendus* e *locus amoenus*. Dessa forma, o tempo não exerce sobre o espaço uma função degradante, como no núcleo romântico, pois o espaço é visto como passível de ser bom e mau ao mesmo tempo. Essa dualidade se expressa nas correlações de caráter dos heróis e na expressão corrente de duplicidade e incertezas presentes nos textos. No núcleo contemporâneo, o local onde se está é ao mesmo tempo bom e mau. Em *A Jangada de Pedra*, observa-se que o espaço, textualmente chamado de infernal, torna-se, posteriormente, uma alegoria paradisíaca. Em *Breviário*, o espaço dessacralizado do cotidiano toma a forma de espaço sacro pela intervenção alógica das forças naturais. Assim, o espaço torna-se ao mesmo tempo, pelo efeito da ironia, sacro e profano, *amoenus* e *horrendus*, tornando-se tão ambíguo quanto o teor das próprias figuras dos protagonistas e da narrativa.

Outra imagem recorrente nas obras é a das cosmogonias e pertencimentos. A idéia de uma nova origem ou das refundações é bastante freqüente, na medida em que aborda um desejo de transcendência ao mesmo tempo em que toca um aspecto nostálgico do ser. No

núcleo medieval, essa cosmogonia é figurativizada pelo recomeço ou retomada da vida do herói sob um novo aspecto santificado, movimento da experiência empreendida. Os heróis que se colocaram em peregrinação voltam transformados e projetam essa transformação em um novo estado do ser. Especificamente no *Conto do Amaro*, observa-se a presença da fundação de uma nova cidade, iniciada com a terra vinda do Paraíso, o que já lhe confere um aspecto sacro e predestinado à felicidade. Galaaz, da *Demanda*, também inicia uma nova ordem na cidade do Graal. Em *Viagens*, a instalação de um lugar edênico não se dá como desfecho nas narrativas, como é o caso do núcleo medieval. Em *Viagens*, o local edênico é situado como experiência do passado, como uma possibilidade perdida, permitida em um dado tempo e que foi destruída pela vontade humana.

O aspecto degradante, que é a marca do progresso na narrativa, implica uma visão de virtualidade de cosmogonia no vale de Joaninha; no entanto, por culpa do próprio homem, tal estado permanece apenas no campo de uma possibilidade. No núcleo contemporâneo, a imagem da cosmogonia mais uma vez é lançada como conclusão de jornada. Em *Jangada de pedra*, essa imagem recria-se no momento de fixação da península ibérica próxima aos trópicos e nos nascimentos em massa. A alegoria, que instaura a idéia de uma nova vertente populacional, nascida em um novo espaço reconfigurado, associa-se à ironia da escolha do lugar e da situação. Em *Breviário*, a cosmogonia está presente no reinício e na circularidade ritual das procissões ao santo Riso, que sempre instauram novas possibilidades de leitura da vida do personagem. Em ambos os casos, a ironia estabelece uma forma de estado edênico carnavalizado, em uma mistura risível de destino e desgraça, n'A *Jangada* e de sacro e profano, em *Breviário*.

A análise empreendida nesse trabalho teve por propósito realizar uma modesta contribuição aos estudos literários, na medida em que se procurou efetivar uma leitura conjunta de textos de épocas diversas que se aproximam por sua temática e, em determinados

momentos, pelo uso que fazem de alguns artifícios narrativos, de acordo com o que foi exposto ao longo da análise. Por meio dessa leitura foi possível observar que o tema mítico da busca - que para boa parte dos estudos da literatura fundamenta a própria questão narrativa - imprime imagens de diversos significados à medida que essa busca formaliza-se na idéia de um percurso a ser cumprido. As narrativas analisadas propõem essa mesma imagem do percurso, imagem de uma busca que altera seu objetivo e sua forma de cumprir-se mediante as mudanças sociais e culturais que o próprio tempo proporciona. No entanto, como se procurou demonstrar, o tempo também aproxima idéias cronologicamente deslocadas, possibilitando reavaliações e reinvenções, de modo que buscas diferentes se projetem em imagens semelhantes e também o contrário, que imagens semelhantes representem buscas diferentes.

Os textos analisados são narrativas de notória expressão no contexto da Literatura Portuguesa e, também, se projetam como narrativas importantes no cenário da literatura mundial e permitiram uma proposta de estudo que se orientou pela leitura das permanências e divergências da matéria literária no contexto de uma cultura observada em tempos específicos de formação, de solidificação e reinvenção. Estes três momentos, especificados pelos núcleos estudados nesse trabalho, não são imperativos históricos, divisões radicais de pensamento, mas podem ser considerados momentos ricos em que a expressão figurativa transportou para o campo das letras as sutilezas das mudanças, permanências e diálogos com o passado e o futuro. Como forma de reação às contingências expressas pelo exercício do poder, a literatura pôde expressar, em cada momento especificamente estudado, a sensível captação do movimento das idéias que a arte realiza - idéias que se organizam pela junção das imagens e dos discursos sobre as coisas - e que, felizmente, possibilitam a contemplação de parte dos paradoxos da nossa complicada condição humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARIAS, J. *José Saramago: o amor possível*. Trad. R. P. Goldoni. Rio de Janeiro: Manati, 2003.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.

BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. M. Gama et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. S. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras Escolhidas, 1).

_____. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. I. Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa e ficção do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (ed.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. C. P. Mourão et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

_____. *O Demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Trad. C. P. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CONTO DO AMARO. In: NASCIMENTO, A. *A Navegação de São Brandão nas fontes portuguesas medievais*. Lisboa, 1988, pp. 243-281.

DELUMEAU, J. *Mil anos de felicidade. Uma história do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O que sobrou do paraíso?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DIREITINHO, J. R. *Breviário das Más Inclinações*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.

DURAND, G. *Campos do imaginário*. Trad. D. Chauvin. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

_____. *Imagens e reflexos do imaginário português*. Lisboa: Huguin, 2000.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. H. Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCO JÚNIOR, H. Modelo e imagem: o pensamento analógico medieval. In: *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: PUC- Minas, 2003, p. 39-55.

- FRYE, N. *Fábulas de identidade*. Trad. P. E. da S. Ramos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GARRETT, A. *Viagens na Minha Terra*. São Paulo: FTD, 1996.
- GUINSBURG, J. (org) *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GUREVITCH, A. I. *As categorias da Cultura Medieval*. Trad. J. G. Monteiro. Lisboa: Caminho, 1991 (Coleção Universitária).
- GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Editions du Seuil, 1972.
- HANSEN, J. A. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. 2.ed. São Paulo: Atual, 1987.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991
- JAKOBSON, R. . *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/Editora USP, 1990.
- KOTHE, F. R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. (série princípios).
- _____. *História e memória*. Trad. R. Oliveira. Lisboa, Edições 70, 1982, vol 2.
- LE GOFF, J. . *A civilização do Ocidente Medieval*. Trad. M. Dias. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- LOURENÇO, E. *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- NASCIMENTO, A. *A Navegação de São Brandão nas fontes portuguesas medievais*. Lisboa, Colibri, 1988.
- NUNES, I. F. *A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1995.
- PATLAGEAN, E. A História do imaginário. In: LE GOFF, J. (org). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PENHA, Gisela M. de L. B. *A Jangada de Pedra: uma viagem alegórica à poética de José Saramago*, 2002, 194 pp. Tese de Doutorado. IBILCE/Campus de São José do Rio Preto. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” . São José do Rio Preto.
- PRICE, C. C. *Introdução ao pensamento medieval*. Trad. T. Curvelo. Porto: Asa, 1996.
- REIS, C. e LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988 (Fundamentos, 29).
- RICOUER, Paul. *A metáfora viva*. Trad. D. D. Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: O social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2001.

SARAMAGO, J. *A Jangada de Pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TERRA, S. S. *O narrador e as representações do feminino em novelas de cavalaria*. Araraquara. 153p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, 2002.

_____. Uma leitura de “Genevras” no jogo paralelístico d’A Demanda do Santo Graal. In: *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 2002, Belo Horizonte. Anais...Belo Horizonte: PUC/Minas, 2003, pp. 742-747.

_____. Viajantes e percursos: peregrinações literárias e Navegação de São Brandão. In: *10º SILEL*, 2004, Uberlândia. Anais...Uberlândia: Editora UFU, 2006. CD-ROM.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Trad. A. de P. Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Trad. M. Ávila et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BLANCHOT, M.. *L’Espace Litteraire*. Paris: Gallimard, 1998.

BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e Estética*. Trad. A. F. Bernardini et al. São Paulo: UNESP/HUCITEC, 1988.

_____. *A estética da criação verbal*. Trad. P. Bezerra. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Y. F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1987.

BARROS, M. C. *Espaços de memória*. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Trad. E. dos S. Abreu. Campinas: Papirus, 1990.

_____. *A troca simbólica e a morte*. Trad. M. S. Gonçalves et al. São Paulo: Loyola, 1996.

BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Trad. P.Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido*. Trad. C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. *Identidade*. Trad. C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de Arte no romantismo alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2003.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. J. F. de Almeida. 2 ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2004. (versão revista e atualizada no Brasil)

BRAIT, B. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985 (Série Princípios).

BRUNEL, P. (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

BRUNEL, P. e PICHOS, C e ROUSSEAU, A. M. *O que é Literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

_____. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1998.

CITELLI, A. *Romantismo*. São Paulo: Ática, 2004.

COSTA, H. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

COSTA, C. B. e MACHADO, M. S. K. (org). *Imaginário e História*. Brasília: Paralelo 15/Marco Zero, 1999.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. E. dos S. Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEDEUS, P. R. S. Viagens e espacialização da felicidade: a busca do paraíso terrestre no final da Idade Média. In: *IV Encontro Internacional de Estudos Medievais*, 2002, Belo Horizonte. Anais... Belo Horizonte: PUC- Minas, 2003, p. 296-304.

DELUMEAU, J. *O pecado e o medo: A culpabilização no Ocidente (séculos XII ao XVIII)*. Trad. Á Lorencini. Bauru: EDUSC, 2003. 2v.

DIAS, A. F. *História crítica da Literatura Portuguesa: Idade Média*. Lisboa: Verbo, 1998, v.1

DIMAS, A. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, R. e FIGUEIREDO, V. (org). *Mímeses e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. In: *Caderno de pesquisas*. Belo Horizonte: Napq/FALE/UFMG, n. 15, p.54-78, s/d.

DUQUE-ESTRADA, P. C. (org). *Às margens: a propósito de Derrida*. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. (Coleção Teologia e Ciências Humanas, 4).

DURAND, G. *De la mitocritica al mitoanálisis*. Barcelona: Anthropos, 1993.

- _____. *O imaginário*. trad. R.E. Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- _____. *A imaginação simbólica*. Trad. C. A. de Brito. Lisboa: Edições 70, s/d.
- ECO, U. *A obra aberta*. Trad. G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A essência das religiões*. Trad. R. Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Mito e realidade*. Trad. P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. *O mito do eterno retorno*. Trad. M. Torres. Lisboa: Edições 70. s/d.
- FERNANDES, R. C. *O Narrador do Romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.
- FERREIRA, L. M. A. e ORRICO, E. G. D. (org) *Linguagem, Identidade e memória social*. Rio de Janeiro: DP&A/FAPERJ/UNI-Rio, 2002.
- FERREIRA, A. *Perspectiva do Romantismo Português*. Porto, 1972.
- FERREIRA, J. *História da literatura portuguesa*. 3 ed. Porto: Editorial Domingos Barreira, s/d.
- FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. Araraquara: FCL/Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura acadêmica, UNESP, 2000.
- FRANCO JÚNIOR, H. *Cocanha: Várias faces de uma utopia*. Cotia: Ateliê Editorial, 1998.
- _____. *As cruzadas: Guerra Santa entre Ocidente e Oriente*. São Paulo: Moderna, 2002.
- _____. *A Idade Média: Nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, 1995.
- _____. et al. *Literatura e Semiologia: Pesquisas Semiológicas*. Trad. C. N. Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GIL, F. e MACEDO, H. *Viagens do olhar*. Porto: Campo das Letras, 1998.
- GREIMAS, A .J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Trad: A. C. C. Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GUINSBURG, Jacob (ed.). *O romantismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- HALL, S. *Identidade cultural na pós- modernidade*. Trad. T. T. da Silva e G. L. Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAMON, P. Para um estatuto semiológico da personagem. In: ROSSUM - GUYON, F et al. *Categorias da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Vega, s.d.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. B. Mendes et al. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

INÁCIO, I. C. e LÚCIA, J. R. de. *O pensamento medieval*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1982. (Série Princípios).

JACOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. 20.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JAUSS, H. R. et al. *A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção*. Trad. L. C. Lima. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1979.

KROEBER, A. L. *A natureza da cultura*. Trad. T. L. Peres. Lisboa: Edições 70, s/d.

LAPA, R. *Lições de Literatura Portuguesa: Época Medieval*. 6.ed. Coimbra: Coimbra Ed., 1966.

LEENHARDT, J. e PESAVENTO S. J. (org). *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

LE GOFF, J. *Para um novo conceito de Idade Média: Tempo, Trabalho e Cultura no Ocidente*. Lisboa: Editorial Estampa, 1993.

_____. (org). *A História Nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIMA, L. C. (org). *A Literatura e o leitor*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LINS, Ivan. *Idade Média, a Cavalaria e as Cruzadas*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo*. Trad. M. Baptista et al. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990 (Coleção Debates).

LÖWY, M e SAYRE, R. *Romantismo e política*. Trad. E. de A. Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LOURENÇO, E. *A nau de Ícaro e Imagens e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LUCAS, M. C. de A. *A literatura visionária na Idade Média*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação e Cultura, 1986.

LUKACS, Georges. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965.

MACHADO, Álvaro Manuel e PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa, Edições 70, s/d.

MAN, Paul de. *A resistência à teoria*. Trad. T. L. Pérez. Lisboa, Edições 70, s/d.

MALRIEU, Philippe. *A construção do imaginário*. Trad: S. S. e Silva. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

MARINHO, M. de F. *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo de Letras, 1999.

MATTOSO, J. *O essencial sobre a cultura medieval portuguesa* (séc. XI a XIV). Imprensa Nacional/Casa da Moeda, s/d. v.5.

_____. *O essencial sobre os provérbios medievais portugueses*. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, s/d. v.24.

_____. *Portugal Medieval*. Novas Interpretações. 2 ed. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1992.

MENDES, V. J. Almeida Garrett. *Crise na representação nas Viagens na minha terra*. Lisboa: Edições Cosmos, 1999.

MOISÉS, C. F. *O desconcerto do mundo: Do renascimento ao surrealismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1982.

_____. *A Literatura Portuguesa*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1965.

MONGELLI, L. M. (org.) *Mudanças e rumos: o ocidente medieval*. Séculos XI – XIII. Cotia: Íbis, 1997.

_____. (coord). *A Literatura doutrinária na corte de Avis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOREIRA, M. E. (org). *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

NICOLA, J. de. *Literatura Portuguesa*. São Paulo: Scipione, 1999.

PAZ, O. *Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. O. Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDRERO-SÁNCHEZ, M. G. *História da Idade Média*. Textos e Testemunhas. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

PEDROSA, Inês. *Anos luz. Trinta conversas para celebrar o 25 de abril*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.

PINTO, M. J. (org.) *Análise estrutural da narrativa*. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

PITA, A. P. *Conflito e unidade no neo-realismo português*. Porto: Campo das Letras, 2002.

PROPP, V. I. *Raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. R.C. Abílio et. al. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. J. P. Sarhan. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

COLÓQUIO LETRAS. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 153/154, jul-dez., 1999. (edição comemorativa em homenagem a Almeida Garrett)

RISTOFF, Dilvo I. (org). *Neo-realismo no contexto da crise da representação*. Florianópolis: Insular, 2003.

ROUANET, S. P. *As razões do Iluminismo*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro M. Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCHOLES, R e KELLOG, R. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, s/d.

TRINGALI, D. *Introdução à Retórica*. A Retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

URBANO, H. *Oralidade na Literatura*. São Paulo: Cortês, 2000.

VARAZZE, J. de. *Legenda Áurea: Vida de Santos*. Trad. H. Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VATTIMO, G. *Para além da interpretação*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

VENÂNCIO, F. *José Saramago: A luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

ZAJDSZNAJDER, L. *A travessia do pós-moderno*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1994.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. A. de F. Neto. São Paulo: Ed. USP, 1994.