Maria Raimunda Gomes

A Festa, Sangue de Coca - Cola, Dias de Fogo Discurso e História

unesp

1910001235

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DOUTORADO EM LETRAS

A FESTA, *SANGUE DE COCA-COLA*, *DIAS DE FOGO*: DISCURSO E HISTÓRIA

Por
Maria Raimunda Gomes

Orientador:
Prof. Dr. Carlos Daghlian

São José do Rio Preto (SP)
2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE BIOCIÊNCIAS, LETRAS E CIÊNCIAS EXATAS
UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
DOUTORADO EM LETRAS

MARIA RAIMUNDA GOMES

A FESTA, *SANGUE DE COCA-COLA*, *DIAS DE FOGO*: DISCURSO E HISTÓRIA

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
t. 1.235/04

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Câmpus de São José do Rio Preto, em convênio com a Universidade Católica de Goiás, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlian

São José do Rio Preto (SP)
2003

Gomes, Maria Raimunda.
A festa, Sangue de coca-cola, Dias de fogo : discurso e história / Maria Raimunda Gomes. – São José do Rio Preto : [s.n.], 2003.
270 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Carlos Daghlian
Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Crítica literária.. 3. Ângelo, Ivan, 1936- - A Festa - Crítica e interpretação. 4. Drummond, Roberto, 1934-2002 - Sangue de coca-cola – Crítica e interpretação. 5. Moura, Antônio José de, 1944- - Dias de fogo - Crítica e interpretação. I. Daghlian, Carlos. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. A festa, Sangue de coca-cola, Dias de fogo: discurso e história.

CDU – 82.09

GOMES, Maria Raimunda. *A festa, Sangue de coca-cola, Dias de fogo: Discurso e História*. Tese de doutorado (Área de concentração: Teoria da Literatura). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, 2003.

RESUMO

Nesta tese, analisamos o modo (perspectiva), a voz (pessoa, nível), e outros procedimentos da construção da narrativa nos romances *A festa*, *Sangue de coca-cola* e *Dias de fogo*, que valorizam a história e renovam as estratégias discursivas, inseridos na modernidade e denominados, por alguns críticos brasileiros, de "nova narrativa". Averiguamos também o emprego do gênero sério-cômico, dos recursos da carnavalização, na sua composição. Pudemos ainda constatar a fragmentação da estrutura narrativa, o emprego da metáfora temporal, isto é, as reminiscências narradas no tempo presente, o emaranhamento de vozes narrativas, o retorno do narrador intruso, um novo tratamento dado à verossimilhança, a presença marcante do recurso da intertextualidade, a estilização da linguagem da mídia e um diálogo entre o discurso narrativo da modernidade e o de períodos anteriores.

PALAVRAS-CHAVE: Antônio José de Moura; Carnavalização; Ivan Ângelo; Discurso; História; Roberto Drummond; Romance brasileiro.

GOMES, Maria Raimunda. *A festa* (The party), *Sangue de coca-cola* (Blood of Coca-Cola), *Dias de fogo* (Days of fire): *Discourse and History*. Doctor's dissertation (Theory of Literature). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2003.

ABSTRACT

This is an analysis of the way (perspective), the voice (person, level), and other narrative construction procedures in *A festa*, *Sangue de coca-cola* and *Dias de fogo*, inserted in the modernity, which value History, renew discursive strategies, and which some Brazilian critics call "new narrative". The uses of the serious and comical genre as well as of the resources of carnivalization in their composition were also searched for. Other features identified were the fragmentation of the narrative structure, the use of time metaphor, that is, reminiscences narrated in the present, the confusion of narrative voices, the return of the intrusive narrator, a new treatment given to verisimilitude, the striking presence of intertextuality, the stylization of the language of the mass midia, and a dialogue between the narrative discourse of modernity and that of the previous periods.

KEYWORDS: A. J. Moura; Brazilian novel; Carnivalization; Ivan Ângelo; Discourse; History; Roberto Drummond.

AGRADECIMENTOS

a Deus, o Espírito Criador

ao orientador, Prof. Dr. Carlos Daghlian, que imbuído do pensamento dialético, soube ampliar-me os horizontes do mundo literário

aos professores — UNESP/São José do Rio Preto — que, mediante o convênio UCG/UNESP, propiciaram a realização desse curso de doutorado em Teoria da Literatura

Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves

Prof. Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva

Prof. Dr. Carlos Daghlian

Profa. Dra. Diva Cardoso de Camargo

Profa. Dra. Giséle Manganelli Fernandes

Prof. Dr. Ismael Angelo Cintra

Prof. Dr. Marcos Antônio Siscar

Profa. Dra. Marize Mattos Dall'Aglio Hattnher

Profa. Dra. Maria Heloísa Martins

Profa. Dra. Norma Wimmer

Profa. Dra. Tieko Yamaguchi Miyazaki

Prof. Dr. Valdemar Munhoz Rodrigues

O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura.

(BAKHTIN, *Questões de literatura e estética*)

unesp

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....01

1. O NARRADOR E O DISCURSO NARRATIVO: POSTULAÇÕES TEÓRICAS.....05
1.1.O vaticínio da morte do romance.....05
1.2.O narrador e o discurso narrativo.....13
1.3.Reflexões sobre a produção literária brasileira pós-1964.....38

2. *A FESTA*: A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA-MOSAICO.....50
2.1.Apropriação de textos documentários pela ficção.....50
2.2.O imbricamento do estatuto do narrador.....61
2.3.O procedimento de verossimilhança com o narrador intruso.....69
2.4.A re-escritura do diário no romance contemporâneo.....73
2.5.O perfil das personagens: Jorge, Ataíde, mãe do estudante Carlos e delegado de polícia social.....75
2.5.1. Jorge — símbolo do cinismo da burguesia.....75
2.5.2. Ataíde — símbolo da resistência da classe operária.....77
2.5.3. A mãe do estudante Carlos e o delegado de polícia social — símbolos do discurso conservador e autoritário.....78
2.6.A ficção discutindo a própria ficção.....81
2.7.O encaixe das últimas peças da narrativa-mosaico.....85

3. *SANGUE DE COCA-COLA*: A INTERTEXTUALIDADE, SIMBOLOGIA, ALEGORIA E PERSONAGENS CINDIDAS.....98
3.1.A composição do romance *Sangue de coca-cola*.....98
3.2.A voz revolucionária do repórter.....105
3.2.1.O Homem do Sapato Amarelo e a sua sombra, Erika Sommer.....105
3.2.2.A pseudo novela de rádio com os protagonistas, pai Francisco, Silvinha e Conceição.....114
3.3.Camaleão Amarelo, o sósia de o Homem do Sapato Amarelo.....119
3.3.1.Camaleão Amarelo e seus inquisidores.....136
3.3.2.Camaleão Amarelo e a sua metamorfose.....140
3.4.Central de Comando e Tyrone Power: as bestas do Apocalipse.....144
3.5.O crepúsculo do deus-general-presidente.....152
3.5.1.O general-presidente e os seus fantasmas.....152
3.5.2.O encontro de ayalorixá, Olga de Alaketo, com o Deus do Brasil.....160
3.6.As figuras alegóricas da liberdade e da enfermidade.....165

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3.7.O embrião da narrativa neo-realista dentro do realismo-alegórico.....169

4. A CARNAVALIZAÇÃO EM *A FESTA* E EM *SANGUE DE COCA-COLA*.....176
4.1.As peculiaridades da sátira menipéia e da literatura carnavalizada.....176
4.1.1.A busca e a experimentação da verdade ou de uma idéia filosófica.....183
4.1.2.Os escândalos e os excessos de natureza sexual.....190
4.1.3.A máscara; o misticismo e cenas do naturalismo do submundo.....196
4.1.4.O banquete e o diálogo com os mortos.....200

5. A HERANÇA DO GÊNERO SÉRIO-CÔMICO EM *DIAS DE FOGO*.....208
5.1.A construção da narrativa carnavalizada.....208
5.1.1.O rebaixamento do matrimônio.....210
5.1.2.A personagem Zanone travestida de bufão.....216
5.2.A destronização da autoridade.....220
5.2.1.A dessacralização da história oficial.....220
5.2.2.A mistificação e desmistificação da esquerda.....225
5.3.Os desenhos caricaturescos e as imagens carnavalescas.....231
5.4.O aviltamento da figura patriarcal.....235

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....246

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....254

INTRODUÇÃO

Os acontecimentos sócio-políticos provenientes da ditadura militar (1964-85) em nosso país serviram como matéria inesgotável de enredo para a ficção brasileira. Porém, nossos escritores esbarraram, naquela época, em um empecilho para a publicação de suas obras: a censura política com o decreto do Ato Institucional nº 5, em 1968. Muitos deles conseguiram driblá-la em seu período mais crítico, trazendo a lume as suas narrativas; outros, como, por exemplo, Ignácio de Loyola Brandão, com seu romance *Zero* (1975), e Renato Tapajós, autor de *Em câmara lenta* (1977), tiveram suas obras literárias embargadas. Em meio a uma leva de narrativas que trouxeram à baila episódios ocorridos durante esse regime autoritário, escolhemos os romances *A festa* (1976), de Ivan Ângelo, *Sangue de coca-cola* (1980), de Roberto Drummond, e *Dias de fogo* (1983), de Antônio José de Moura, como objetos de estudo da nossa pesquisa. A opção por esses romances pode justificar-se por estarmos convencidos de que eles tanto propiciam o envolvimento do leitor crítico com os atrativos de suas histórias, quanto permitem-lhe discernir a mescla de procedimentos narrativos dos primórdios do romance com os da modernidade.

É nosso objetivo demonstrar que os romances *A festa*, *Sangue de coca-cola* e *Dias de fogo* são uma tessitura de vários gêneros ou de vários

textos, isto é, um dos meios encontrados para o seu revigoramento, visto que o romance é um gênero em constante renovação. Também é nosso propósito revelar as novas tendências do romance brasileiro das décadas de 1970 e 1980, que procurou dar uma nova versão da suposta Revolução de 1964, utilizando técnicas narrativas inusitadas. Outrossim, é nossa finalidade discernir as estratégias discursivas e os componentes estéticos que corroboraram a conformação dessas obras literárias. Estas possibilitam-nos afiançar que a história e a figura do herói ainda não desapareceram para ceder lugar, exclusivamente, às experimentações feitas no campo da linguagem. É verdade que a forma de narrar diferirá da do romance tradicional; o narrador onisciente será substituído pelo processo do dialogismo, isto é, pela pluralidade de vozes interagindo umas com as outras.

Outrossim, a narrativa linear será permutada pela técnica de montagem. A linguagem da mídia (jornal, propaganda, televisão) infiltrar-se-á de tal forma nesses romances, que a construção lingüística clássica, obedecendo à lógica, com períodos longos, orações interligadas pelo processo de subordinação, será trocada, em grande parte, por frases curtas, nominais, elípticas, pelo ritmo da parataxe e por orações absolutas, aproximando-se de certo modo da oralidade. Deparar-nos-emos, pois, com uma linguagem tentando acompanhar a rapidez das mudanças de vida das

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

personagens, em um país rural que se vê, bruscamente, entrando na era tecnocrática sob a estrela maléfica da ditadura militar.

Quanto às personagens, encontraremos seres fictícios problemáticos, com as suas vidas amorosas em conflito; presos a relações neuróticas. Buscarão a liberdade, por intermédio da luta política, em um embate mortal contra os repressores do sistema. São filhos da classe operária ou da burguesia, angustiados, reprimidos por uma sociedade que os asfixia. Agirão como semi-deuses ao se oporem aos deuses implacáveis (governo ditatorial); e nessa guerra fratricida, imolarão as suas vidas.

O nosso trabalho será dividido em cinco capítulos. Para sustentar teoricamente a nossa pesquisa, abordaremos, no primeiro capítulo, os conceitos sobre a formação do gênero romanesco, a posição do narrador na ficção da modernidade, o fortalecimento/depauperamento do herói, a perspectiva e os procedimentos do discurso narrativo, formulados pelos estudiosos Georg Lukács, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Bakhtin, Lucien Goldmann, Ference Fehér e Gérard Genette. E ater-nos-emos, também, à visão crítica dos teóricos brasileiros, Fábio Lucas, Davi Arrigucci Jr., Antonio Candido e Renato Franco, concernente à produção literária pós-1964. Afora esses teóricos, ainda recorreremos aos conceitos de mimese de Platão e Aristóteles; às discussões de Percy Lubbock sobre o enfoque narrativo; às concepções de Michel Butor e Anatol Rosenfeld a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

propósito do narrador ou da narrativa; e ao estudo do monólogo interior e fluxo de consciência de Robert Humphrey.

Haveremos de analisar, a partir da estratégia discursiva, a construção dos romances *A festa* (no segundo capítulo), *Sangue de coca-cola* (no terceiro capítulo), lançando mão, sobretudo, das categorias narrativas de Gérard Genette. Também, averiguaremos procedimentos como a intertextualidade (paródia), simbologia, alegoria e mitologia, que concorrerão para a tessitura dessas narrativas. No quarto capítulo, examinaremos a teoria de Bakhtin referente à carnavalização dos gêneros menipéia e romance. Dessarte, ainda nesse capítulo, destacaremos as características da carnavalização em *A festa* e *Sangue de coca-cola*. Dando continuidade ao estudo de Bakhtin, deslindaremos, no quinto capítulo, elementos da cosmovisão carnavalesca no romance *Dias de fogo*. Ademais, iremos analisar a estrutura da narrativa desse romance, respaldados nas categorias de Genette. Por intermédio desse suporte teórico, acreditamos ser possível fazer um corte vertical no *corpus* de nossa pesquisa.

unesp

1. O NARRADOR E O DISCURSO NARRATIVO: POSTULAÇÕES TEÓRICAS

1.1. O vaticínio da morte do romance

O filósofo húngaro, Georg Lukács, em sua obra, *A teoria do romance* (1916), previu a morte desse gênero enquanto tal, por enxergar nele um produto cultural da burguesia. E, assim sendo, afirma ser o romance a epopéia de uma era pela qual "[...] a imanência do sentido à vida tornou-se problemática" (Lukács, 2000, p.55), pois o herói do romance nasce do alheamento em face do mundo exterior. Ao estabelecer um confronto entre o mundo da epopéia e do romance, exalta a perfeição e a grandeza do primeiro, porque a alma do mundo grego do tempo de Homero é a lei do homem; nesse mundo humano a alma está em casa. Enquanto no drama moderno o mundo não é mais o lar paterno, mas o cárcere. O herói do romance encontra-se inadaptado, em conflito com esse mundo.

Lukács entende que "na epopéia a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica" (p. 68); ao passo que, "no romance, sua totalidade só se deixa sistematizar abstratamente" (p.70). O crítico contrapõe o caráter concreto da epopéia ao abstrato do romance, asseverando-nos que o caráter deste último leva-o rumo ao lírico ou ao dramático, ou ao nível da mera literatura de entretenimento. Lukács analisa a epopéia como um gênero superior ao romance, porque este aparece como algo em devir, sendo por

isso a "forma artística mais ameaçada", e, até mesmo, "qualificada por muitos como uma semi-arte" (p.72).

A forma interna do romance é também configurada como sendo "a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo" (p.82); esse indivíduo é caracterizado como um "herói romanesco demoníaco", visto que o romance seria a epopéia do mundo abandonado por Deus. Esse crítico procurará fundamentar e exemplificar as suas assertivas sobre a forma do romance, estabelecendo-lhe três tipologias: o romance do "idealismo abstrato", do "romantismo da desilusão", da "aprendizagem ou educação"; e, além disso, concebe as narrativas de Tolstói como "extrapolação das formas sociais de vida" (p.150).

Como representante do "idealismo abstrato", cita *Dom Quixote* (1605-15), de Cervantes, considerado por esse filósofo, como o primeiro grande romance da literatura mundial. A obra de Cervantes é a objetivação da estrutura do romance em que "o demonismo do estreitamento da alma é o demonismo do idealismo abstrato" (Lukács, p.100). O herói de "caráter demoníaco", Dom Quixote, revelaria o homem abandonado por Deus, que só encontra sentido em sua alma. No entanto, essa alma não encontra repouso em pátria alguma, pois os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis. Quanto à forma romanesca chamada de o "romantismo da desilusão", esta fundamenta-se em outro tipo de relação inadequada entre alma e realidade: "a inadequação que nasce do fato de a

alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer" (p.117). E o romance que mais comprova essa assertiva, conforme Lukács, é *Educação sentimental* (1869) de Flaubert. Neste romance, podemos verificar a perda do simbolismo épico, visto que a análise psicológica é mais ressaltada do que a própria fábula.

Já a tipologia do romance de "educação" basear-se-á nos aspectos estético e histórico-filosófico do romance de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795-6). O tema dessa narrativa seria a reconciliação do indivíduo problemático com a realidade social concreta. Aqui a interioridade do indivíduo é vista como "a expansão da alma que quer gozar a vida agindo, intervindo na realidade" (p.139). No tocante às obras de Tolstói (1828-1910), Lukács afirma que a sua épica, afastada de toda a forma romanesca, "aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples [...] estreitamente ligados à natureza" (p.153). Todavia, a natureza em Tolstói é "imaginada", diferindo da presente na antiga epopéia, em que o seu mundo natural fazia parte da cultura. Nessa diferença reside a problemática dos romances de Tolstói. Apesar de não lhe ter sido possível escapar do mundo da cultura que ele tanto repudiava, mesmo assim as suas narrativas se manifestam como a "extrapolação das formas sociais de vida".

Georg Lukács, em sua maturidade, após ter vivenciado a revolução comunista da Rússia (1917) e as duas guerras mundiais, procurou rever as suas concepções epistemológicas a respeito do romance; nesse sentido,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

justifica-se, ao prefaciar, em 1962, a sua obra *A teoria do romance*. Admite certos equívocos em seu ensaio, pelo fato de o método ter ainda resquícios do iluminismo e positivismo, por se encontrar, nessa época, em processo de transição de Kant para Hegel, filósofos que marcaram o seu trabalho científico. Mas, mesmo assim, com as suas ressalvas, essa obra continua dando a sua contribuição para o estudo do romance. Dessa forma, haveremos de contrapor sua teoria às idéias de outros críticos que vêm debatendo, ao longo dos anos, esse assunto controverso: a anunciada morte do romance.

Walter Benjamin, ao escrever o seu ensaio *O narrador* (1935), fundamentou-se na obra do russo Nikolai Leskow (1831-95), como exemplo último de um "contador de histórias", um "grande narrador". Esse crítico asseverou que, na era moderna, a arte de narrar tende para o fim porque o lado épico da verdade está agonizando. Observa que "as forças produtivas históricas" (o capitalismo) "afastou a narrativa do âmbito do discurso vivo" (Benjamin, 1980, p.59) e avalia que o romance, dependente do livro, da escrita, segregou-se da epopéia, da "narrativa", aqui entendida como a narrativa oral. Isto se deu porque não há mais "experiência", que só era possível ser adquirida com o trabalho artesanal. E sem a "experiência" não há mais o contador de histórias.

Theodor W. Adorno, colega de W. Benjamin, ambos integrantes da escola de Frankfurt, retomou a reflexão do amigo sobre o narrador e,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

outrossim, a teoria do romance de Lukács, para redigir o seu ensaio, "Posição do narrador no romance contemporâneo" (1958). De modo análogo a Benjamin, confirma que há um paradoxo no romance contemporâneo, pois "não se pode mais narrar, ao passo que a forma do romance exige a narração" (Adorno, 1980, p.269). Sua explicação para semelhante afirmativa também se fundamenta nas asserções de Lukács, ao reiterar que o romance seria uma forma literária da era burguesa, em que o domínio artístico da mera existência continuava sendo seu elemento. "Este procedimento tornou-se problemático, fenômeno que se deu por causa do subjetivismo, que não admite mais a matéria intransformada, e, com isso, solapa o mandamento épico da objectualidade" (p. 269).

Além dessas considerações, Adorno acrescenta outros impasses para o ponto de vista do narrador, porquanto a reportagem, o cinema, isto é, os meios da indústria cultural subtraíram muito ao romance. Agora, "o narrador precisará concentrar-se naquilo de que o relato não dá conta" (Adorno, p.269). O teórico exemplifica a tentativa do romancista em procurar novos recursos para a narração, com o experimentalismo na linguagem, em Joyce; e, com o processo do monólogo interior, em Proust.

Em seu ensaio "Epos e romance", publicado em 1941, Bakhtin pondera sobre a dificuldade dos pesquisadores em esboçarem uma teoria do romance, porque estabelecem um cânone do romance. Há de se ter em vista que o romance está evoluindo, por isso não é mais um gênero ao lado dos

outros já parcialmente mortos. A sua assertiva de que o romance antecipou e ainda antecipa a futura evolução de toda a literatura, graças ao seu próprio inacabamento, pode ser considerada uma resposta à teoria de Lukács. Cabe-nos aqui lembrar de seu posicionamento frente às diferenças entre a epopéia e o romance. O primeiro seria uma forma da totalidade existente da vida, ao passo que o segundo tem por intenção essa totalidade. Bakhtin declara que o romance possui uma natureza diferente, por conseguinte, não há entre ele e os demais gêneros uma existência pacífica; nota-se uma "romancização" dos gêneros, quando entram em contato com a atualidade inacabada do romance.

Bakhtin também não concorda com a idéia da impossibilidade de se narrar uma história, em razão da falta de experiência do homem moderno ou da perda da memória coletiva. Nesse sentido, enfatiza a diferença entre a memória e o conhecimento; a memória é a principal faculdade criadora da literatura antiga, ao passo que a experiência, o conhecimento e a prática definem o romance. "Só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura" (Bakhtin, 1998, p.397). As avaliações feitas por esse crítico sobre as divergências entre epos e romance corroboram o entendimento do romance como um gênero em construção, em uma zona de contato direto com o presente em devir; portanto, a sua natureza ainda é "acanônica".



Entre outros estudiosos que re-discutiram *A teoria do romance*, ressalta-se o sociólogo Lucien Goldmann que redigiu a obra, *A sociologia do romance* (1964). A sua tese, elaborada pelo prisma da filosofia marxista, estabelece uma homologia entre a economia liberal e as tipologias do romance instituídas por Lukács. Ao analisar as mudanças que foram ocorrendo no sistema capitalista, como a substituição da livre concorrência do mercado, no século XIX, para uma economia de cartéis e monopólios, no século XX, vê uma transformação paralela na forma romanesca, com "o declínio do romance tradicional" (Goldmann, 1976, p.48). Este sociólogo procura comprovar o desaparecimento da personagem individual em suas análises das obras de Malraux e Robbe-Grillet. Afirma que as narrativas *Os conquistadores* e *Estrada real,* de Malraux, seriam as últimas tentativas de romance de herói problemático; e que em *A condição humana*, do mesmo autor, já se verifica a substituição do herói individual por um personagem coletivo. No tocante à obra de Robbe-Grillet, observa-se o quanto a personagem está perdendo, em sua relação com os objetos, a "permanência" e "autonomia" para os próprios objetos. Neste escritor, o desaparecimento da personagem é um fato consumado, por estar substituída por outra realidade: "o universo coisificado dos objetos" (Goldmann, p.182).

Outro teórico do romance, Ference Fehér, debateu tanto as idéias de Lukács, quanto as de L. Goldmann. Em seu ensaio "O romance está morrendo?" (1974), contesta que o gênero romance seja "problemático" e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

inferior a epopéia. Em seu entendimento, o romance seria "ambivalente", e que sua forma não poderia aparecer sem a sociedade "puramente social". Ference Fehér concebe que o nascimento dessa sociedade significou um enriquecimento para essa forma. Mesmo com sua irregularidade de formas, seu prosaísmo e caráter não-canônico, "o romance não ocupa um lugar inferior nesta escala de valores das formas artísticas estabelecidas a propósito da substancialidade humana" (Fehér, 1987, p.35). Assegura que a tomada de consciência da "ambivalência" do romance contribuiu para a sua crise, e que essa crise conduziu-o para dois rumos diferentes: em um deles, houve uma transformação amorfa de sua forma original; e em outro, uma recriação e inovação do gênero épico da "primeira sociedade social" (o romance dos primórdios do capitalismo).

Leandro Konder, ao fazer a "Introdução" do ensaio de Ference Fehér, concorda com os argumentos desse ensaísta, de que o romance não está morrendo, mas passando por transformações. Assim sendo, Konder acrescenta: "Apesar do Ulysses, apesar do empenho das sucessivas ondas vanguardistas, apesar de Adorno e Goldmann, apesar do anti-romance, o gênero sobreviveu" (Fehér, 1987, p.18). Para ratificar a sua opinião, Konder enumera os nomes de Júlio Cortázar, Gabriel Garcia Márquez, Mário Vargas Llosa e Manuel Puig, como exemplos de ficcionistas da América Latina que revigoraram o romance. Também tivemos o crítico, Donaldo Schüler, em sua *Teoria do romance* (1989), comungando com essas idéias,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

ao acrescentar outros nomes a essa lista: Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Cabrera Infante e Guimarães Rosa; além dos portugueses: Virgílio Ferreira, José Saramago, Augustina Bessa Luís e Lobo Antunes.

Acreditamos que mais nomes de escritores brasileiros poderiam ter sido somados a esses notáveis, porque estes, ao longo da formação da cultura e civilização brasileira, têm-se pautado pela renovação e criatividade romanesca.

1.2. O narrador e o discurso narrativo

As questões levantadas, desde os tempos da Grécia Antiga (período Ático) e do Império Romano (de Otávio Augusto), a propósito de qual seria o melhor modo, o discurso mais adequado, para se narrar uma história, continuam sendo polemizadas até os tempos hodiernos. Já em Platão, no livro III, de *A república*, inteiramo-nos do diálogo de Sócrates com Adimanto, em que o primeiro persuade o seu interlocutor de que as fábulas da *Odisséia* e *Ilíada* caluniam os deuses, narram inverdades sobre o Hades e, desse modo, deturpam a formação do guerreiro, incutindo-lhe a covardia. Só o apreço à verdade deveria ser cultivado pelo poeta. Por intermédio desses juízos de valores, passa a discorrer sobre a forma da epopéia, que seria uma narrativa de acontecimentos passados, presentes ou futuros,

executada por meio de *simples narrativa* e da *imitação*. E conforme Sócrates (Platão), só o primeiro discurso estaria mais próximo da verdade.

Diferentemente de Platão, ao considerar o discurso mimético uma cópia em terceiro grau —, por isso prejudicial à sua República —, vemos Aristóteles, em sua *Poética*, assegurar-nos que a imitação é algo natural no homem; o modo pelo qual ele adquiriu os seus primeiros conhecimentos. No entendimento desse filósofo, a poesia, seja a epopéia, tragédia, comédia, ditirambo, a arte do flauteiro e a do citaredo, vem a ser imitação. A tragédia e a epopéia imitariam homens superiores; e a comédia, inferiores. Se alguém ficasse em dúvida sobre qual seria a melhor imitação, a épica ou a trágica, esta última seria superior, principalmente por causa de sua "vivacidade" ao ser lida ou encenada. Com relação ao seu conceito de mimese: "a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade" (Aristóteles, 1990, p.28), podemos dizer que se trata de um dos conceitos mais modernos, pois, aqui a "imitação" não é mais concebida como cópia das aparências (concepção platônica), mas como reveladora das essências.

Lígia M. da Costa, em seu estudo sobre a poética de Aristóteles, desdobra a idéia aristotélica de imitação em duas faces: "a externa ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço; e a interna, referente à seleção e disposição estrutural da matéria

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

verbal do mito" (Costa, 1992, p.54). Considera a ênfase dada por esse filósofo ao princípio de organização interna da obra (verossimilhança interna), como sendo o aspecto mais relevante de seu conceito mimético. E a idéia aristotélica, de que tudo é verossímil na mímese, até o inverossímil, desde que simulado como admissível, segundo Lígia M. da Costa, continua presente no pensamento teórico-crítico da atualidade.

Genette, em seu *Discurso da narrativa*, argumenta que a oposição de dois mundos narrativos em Platão, isto é, a *narrativa pura* e *mimese*, e a divisão da mimese aristotélica em *narrativa pura* e *representação direta* serviram tanto de suporte para a crítica anglo-americana do final do século XIX e princípio do século XX, quanto de controvérsias para a crítica posterior a esta. Foi principalmente com Henry James (1843-1916) e seus seguidores, Percy Lubbock, A. A. Mendilow e Norman Friedmann, que tivemos a valorização do foco narrativo na terceira pessoa em detrimento da primeira; e, ademais, a preferência, no tratamento dado ao discurso, pela representação (*showing*) em lugar da narração (*telling*). Essa predileção encontra-se vinculada à questão da verossimilhança, por idealizarem, se possível, uma narrativa impessoal, ou então com a presença discreta do narrador.

Percy Lubbock, em sua obra *A técnica da ficção* (1921), analisa vários romances narrados em terceira e primeira pessoa, para concluir que somente foram bem sucedidos os romancistas que se utilizaram da narrativa

dramática ou da combinação do método pictórico com o dramático; e, outrossim, do recurso em que a história é centralizada na consciência de alguém e não vertida diretamente da mente do autor. Portanto, por esse prisma, os únicos que produziram ficção foram Flaubert e Henry James, porque os seus romances se encaixaram nesse modelo de narração; os demais, Tolstói, Thackeray, Dickens, Meredith e Defoe, somente produziram narrativas.

Conforme a análise de Lubbock, Tolstói, em *Guerra e paz*, não tinha a menor idéia de que estaria escrevendo dois romances ao mesmo tempo: o da paz e guerra e o da mocidade e velhice, pois o tema e a forma não coincidem. Houve uma confusão de dois planos, uma vez que Tolstói não seguiu um método regular na escolha do ponto de vista, que oscilou entre algumas personagens observadoras, para ser retomado pelo romancista, enquanto narrador predominante.

Em contrapartida, o romance *Madame Bovary* foi bem sucedido na forma e no tema, porque Flaubert pensou na história como em um material a ser mostrado, de maneira que pudesse contar-se sozinho. Lubbock avaliou que o propósito de Flaubert "é colocar a cena diante de nós, de modo que possamos compreendê-la como uma imagem que se desenrola aos poucos, ou como um drama representado" (Lubbock, 1976, p.47). Desse modo, a impessoalidade desse narrador reside na dramatização dos sentimentos, em lugar de expô-los diretamente. Avalia também a habilidade com que o autor

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

lida com a perspectiva, ao repartir o seu centro de visão com o da personagem Emma; e com menor freqüência, com o da personagem Charles. Para que não houvesse uma incongruência, o autor situou o leitor de maneira que pudesse ver por meio dos olhos dessas personagens, notadamente pelos de Emma. Todavia, o fez de forma que não viesse a identificar-se inteiramente com essa personagem, dotada de inteligência obtusa. Assim sendo, quando a consciência de Emma Bovary falha, surge o ponto de vista do autor, enquanto narrador discreto.

Em sua análise de *Os embaixadores*, Lubbock afirma que "esse romance de Henry James pode ser apontado como a demonstração viva de tudo o que a autobiografia não consegue fazer" (p.94), entendendo que a aventura da imaginação da personagem Strether é apresentada como ponto de vista de ninguém. Isto se dá porque o autor não conta a história da mente dessa personagem, mas faz dessa mente um centro de consciência capaz de narrar de forma dramatizada. O resultado desse recurso é que a mente da personagem Strether emerge do livro com força; e a sua presença é sentida. Além desse romance, *Os embaixadores*, Lubbock inclui em sua análise mais outros dois: *As asas da pomba* e *A idade ingrata*. Conclui o seu estudo, afiançando-nos que jamais viu um tema pictórico ser entregue ao método do drama, de modo a evitar a intervenção de um olho vidente e de uma mão entre o leitor e o tema, a não ser nos últimos romances de Henry James. Lubbock afirma ser este ficcionista o único verdadeiro erudito da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

arte; e, ademais, aguarda o dia em que a crítica de ficção venha assimilar a teoria desse pesquisador e romancista.

Com relação à crítica de Lubbock, Gérard Genette faz algumas ponderações sobre a re-valorização do posicionamento de Aristóteles, que sustentou a superioridade do *mimético puro* (a tragédia), em prejuízo do "narrativo" (um dos discursos da epopéia). Semelhante escolha conduziu essa crítica a graves equívocos, pois, de acordo com Genette:

> *a própria noção de 'showing', como a de imitação ou de representação narrativa [...] é perfeitamente ilusória: contrariamente à representação dramática nenhuma narrativa pode 'mostrar' ou 'imitar' a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado [...] e dar assim mais ou menos a ilusão de mimese que é a única mimésis narrativa possível, pela razão única e suficiente de que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar.* (GENETTE, G. 1995, p. 162)

Vimos que essa crítica revelou-se prescritiva, por excluir todo e qualquer enfoque e modo de narrar que não se coadunassem com a forma dramática (a predominância da cena), e, também, por execrar o narrador intruso; não houve tampouco a diferenciação entre autor e narrador, leitor e narratário. Essa distinção faz-se necessária para melhor compreensão do discurso e instância narrativa do romance. E por escolhermos as categorias narrativas de Genette para deslindar a composição dos romances que iremos analisar, passaremos a examinar os seus principais conceitos. No entanto, dentre a variedade de termos empregados por Genette em sua narratologia, ater-nos-

emos somente a alguns deles considerados fundamentais para a nossa análise.

Gérard Genette, em sua obra *Discurso da narrativa* (1972), teve como objeto específico para a sua pesquisa, o romance *Em busca do tempo perdido* (1913-27), de Proust. No entanto, apoiou-se em outros textos, em menor dimensão, para a sistematização de sua teoria. Ao constituir as três categorias narrativas: *tempo*, *modo* e *voz*, de antemão, procurou estabelecer a distinção entre *narrativa* — que seria o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si; *história* — o significado ou conteúdo narrativo; *narração* — o ato narrativo produtor; semelhantes diferenciações foram feitas com a finalidade de desfazer a confusão no emprego dessas terminologias e, assim, facilitar o entendimento de sua narratologia.

No que concerne à categoria, *ordem temporal*, estudá-la, segundo Genette, "é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história" (1995, p.33). As discordâncias entre a ordem da história e a da narrativa serão chamadas de *anacronias* narrativas. A nossa tradição literária é inaugurada com um efeito de *anacronia* caracterizado pelo processo *in medias res* (no meio dos acontecimentos). Um dos exemplos mais antigos do emprego desse artifício usado para alterar a ordem dos eventos da história ao nível do discurso, seria o poema épico, a *Ilíada*. A partir de seu oitavo verso, o narrador evoca

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a discussão entre Aquiles e Agamémnon; esta discussão é considerada o ponto de partida dessa narrativa; e só então o narrador regressa a uma dezena de dias atrás, para expor em cento e quarenta versos a causa dessa discussão.

O artifício *in medias res* virá a transformar-se em um dos *topoi* formais de narrativas que se fizeram herdeiras do gênero épico, como o romance. Embora este procedimento tenha sido freqüente em romances que privilegiaram a história em detrimento do discurso, como se deu, em sua maioria, nas estéticas do Romantismo e Realismo/Naturalismo; e tenha se ausentado das narrativas do Modernismo, que se enveredaram pelos caminhos da metaficção e do romance psicológico, ainda assim, este recurso tem sido utilizado no romance contemporâneo, que procura combinar metaficção e história. Por exemplo, em *A festa*, de I. Ângelo, temos no primeiro capítulo, "Documentário", a apresentação de um conflito entre a polícia e os flagelados; os motivos desse conflito serão explicados retrospectivamente por várias micronarrativas que irão compor esse capítulo.

As anacronias são identificadas por meio das denominações: *analepse* e *prolepse*, que, por sua vez, constituem-se mediante os aspectos do *alcance* e da *amplitude*. Também as anacronias estabelecem conexões com outros signos temporais, *duração* e *freqüência*. Além disso, a ordem temporal é afetada pelas categorias *modo* e *voz*. Com o intento de evitar o

emprego de termos como "antecipação" e "retrospecção", que evocam fenômenos subjetivos, Genette substituiu-os pelos seguintes signos temporais: *analepse* — toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está; *prolepse* — toda a manobra narrativa consistindo em contar um acontecimento ulterior. Estes signos integram-se no âmbito da representação discursiva temporal.

Conforme o estudo de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, a *analepse* "desempenha funções muito diversas na orgânica do relato" (1988, p.231). Podemos encontrá-la em um enunciado narrativo como decorrência da ativação da memória da personagem, como, por exemplo, em *Sangue de coca-cola*: "Penso nesse urso e, sei lá por quê, Santa Querida, meu coração se aflige e eu lembro das quatro mulheres de vestido lilás: eram quatro urubuas velhas de vestido lilás e meu pai estava morrendo [...]" (Drummond, p. 218-9). A *analepse*, nesse caso, encontra-se vinculada à focalização interna, por meio do monólogo interior. Ainda nesse romance de Drummond, a memória da personagem Camaleão Amarelo não se restringe à sua vida familiar e estudantil, mas gera uma relação dialética com o presente, ao vincular a sua formação repressora com os conflitos políticos que permeiam o romance.

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento "presente" da história; esta distância será o *alcance da anacronia*; e ao recobrir uma duração de história mais ou menos longa, ter-

se-á a *amplitude da anacronia*. Assim, quando a personagem Camaleão Amarelo, de *Sangue de coca-cola* evoca o seu passado em um colégio de padres, essa *analepse* tem um *alcance* de mais ou menos uns trinta anos e uma *amplitude* de alguns anos, o período de escolaridade da personagem. O retorno dessa narrativa *analéptica* ao presente da história dá-se pela conexão de seu conflito existencial —, não haver se rebelado contra o autoritarismo, desde a infância —, com o seu conflito político: não ter se engajado nas guerrilhas para combater os militares.

No que se refere à *prolepse*, Genette considera que "a narrativa na primeira pessoa presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio fato de seu declarado caráter, que autoriza o narrador a alusões ao futuro" (1995, p.66). A sua função é, mormente, de epílogo. E ao colocar em jogo a situação narrativa, essas antecipações no presente não constituem somente fatos da temporalidade narrativa, mas também de *voz*. Nesse sentido, o narrador protagonista/testemunha de *Dias de fogo*, de A. J. de Moura, anuncia no XI capítulo a morte do guerrilheiro Pavão Misterioso. Já no XII capítulo, temos o relato das duas pseudo-mortes desse herói; mas somente no capítulo XIX é que teremos o desfecho dessa morte, ainda assim, com mais algumas versões desse acontecimento. Esta *prolepse* em forma de anúncio, tanto provoca a expectativa do leitor, quanto suscita espanto, pois no epílogo ainda não tivemos a verdadeira causa *mortis* desse herói.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Quanto ao signo temporal, *duração*, Genette afirma que não se pode medir a duração da narrativa. Esta pode passar sem *anacronias*, mas não pode proceder sem *anisocronias*, ou seja, sem efeitos de ritmo. Há somente uma igualdade convencional, ilusória, entre o tempo da narrativa e o da história na cena dialogada (*isocronia* ou *grau zero da narrativa*). Os principais movimentos narrativos ou *anisocronias* são: *sumário* — a narração em alguns parágrafos ou páginas de vários dias, meses ou anos de existência, sem pormenores de ação ou de palavras; *pausa* — no romance tradicional o narrador abandona o curso da história para dar em seu próprio nome a descrição de um espetáculo, ambiente ou paisagem. Em Proust, nunca o trecho descritivo se evade da temporalidade da história; *elipse* — pode ser explícita, quando procede por indicação do lapso de tempo que elide; implícita, quando a sua presença não está declarada no texto, e que o leitor pode inferir apenas de alguma lacuna cronológica.

A *cena*, uma das formas de *anisocronia*, tradicionalmente é tida na narrativa romanesca como os momentos fortes da ação, alternando-se com o *sumário*. Conforme Genette, "a oposição entre cena detalhada e narrativa sumária reenviava quase sempre para uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático" (1995, p.116). A narrativa proustiana foge desse paradigma; as cinco grandes cenas (a manhã Villeparises, o jantar Guermantes, o serão em casa da princesa, e na Raspelière, a tarde de Guermantes) têm um valor inaugural: marca a entrada do herói num novo

ambiente. E essa série de cenas abre outras semelhantes que não serão relatadas. Aqui teremos cenas típicas, em que a ação se apaga quase completamente, em proveito da caracterização psicológica e social.

Concernente à *freqüência narrativa*, esta, juntamente com a *ordem temporal* e *duração*, constitui um domínio específico de organização e representação do tempo ao nível do discurso; pode ser entendida como uma extensão narratológica do aspecto verbal. A *freqüência* pode manifestar-se por meio da habilidade do narrador em "realçar a repetição de certas ações, desvanecer esse caráter repetitivo, cingir-se à singularidade de ocorrência de acontecimentos" (Reis e Lopes, 1988, p.258). Os seus procedimentos fundamentais são designados "singulativo", "repetitivo" e "iterativo".

O *discurso singulativo* relata uma vez o que aconteceu uma vez. Este discurso expressa-se por meio de tempos verbais com aspectos de momentaneidade ou de ocorrência pontual, como é o caso do pretérito perfeito ou do presente histórico. A *narrativa singulativa* "identifica-se com o tipo de relato que a crítica anglo-americana designa como *showing* (cena)" (Reis e Lopes, 1988, p.292). Exemplificando, com a narrativa de *Dias de fogo*, tivemos no capítulo X "Água e vinho", uma cena única de violência, com a personagem Lindomário, narrada uma única vez:

> *Foi assim: Lindomário quis acender o cigarro de um engenheiro-assistente e deu-lhe um tapinha camarada no ombro. Virgem Maria, pra quê!? Recebeu um safanão de mãos vigorosas no peito e uma chusma de cavalarianos — plofi! — caiu feito onça em cima dele. Levaram-no preso.* (MOURA, 1984, p. 43)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Tanto o emprego da locução verbal, "quis acender", em seu aspecto incoativo, no sintagma, "Lindomário quis acender o cigarro", quanto o do verbo "dar", no pretérito perfeito do indicativo, no sintagma, "deu-lhe um tapinha", com uma ação de efeito pontual, provocaram o desencadeamento de outras ações rapidamente esgotadas: "recebeu um safanão"; "uma chusma [...] caiu [...] em cima dele", para, em seguida, dar por encerrada a cena de violência, com a utilização de mais um verbo no pretérito perfeito, no sintagma, "levaram-no preso".

No *discurso repetitivo* vamos ter um episódio já ocorrido, porém narrado várias vezes. Este tipo de discurso, em que um acontecimento é obsessivamente mencionado pelo narrador, tanto pode adquirir a função de *leitmotiv*, quanto pode estar plasmado pela *focalização interna* de várias personagens que vão acrescentando a esse evento pontos de vista diferentes. Nesse sentido, as duas explicações dadas ao *discurso repetitivo* coadunam com a reiteração do episódio da Estação de trem de ferro, que envolve a personagem Marcionílio Mattos, em *A festa*, de I. Ângelo. Não só a bravura, a prisão e morte desse sertanejo servirão de *leitmotiv* nesse romance, com o significado de resistência do povo aos desmandos políticos, como também a sua história será contada por meio de diferentes pontos de vista.

Já o *discurso iterativo*, segundo Genette, "é a narração sintética dos acontecimentos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma série

iterativa composta por um certo número de unidades singulares" (1995, p. 127). Esta narrativa em que se conta uma única vez acontecimentos que se passaram inúmeras vezes, contribui para reduzir ao mínimo o relato de eventos considerados idênticos. Normalmente esse discurso é expresso por verbos no imperfeito e por sintagmas adverbiais tais como: "todos os dias", "algumas vezes", etc. O *discurso iterativo* "decorre muitas vezes do intuito de se insinuar implicitamente os efeitos suscitados por certos comportamentos e situações repetidas" (Reis e Lopes, 1988, p.263). Dessa forma, podemos verificar marcas desse discurso, em *Dias de fogo*, no capítulo IV "Um frade no nome", no qual temos o conflito da formação cristã da personagem-protagonista:

> *Naquele tempo eu gastava um latim sarado e vivia ruminando o paradeiro das almas no outro mundo, apegado com Deus para me livrar do demônio das ereções [...] Quanto mais rezava e rolava na cama e queimava o escuro com o fogo dos olhos e comungava na missa das seis [...] o pecado triunfava sempre [...]* (MOURA, 1984, p. 26)

Este discurso iterativo, construído mediante o emprego de verbos no pretérito imperfeito do indicativo, sugere, no plano semântico, a repetição contínua do ato de masturbação da personagem quando era menino, apesar da condenação religiosa. Esta narrativa além de nos dar um quadro do comportamento sexual do menino, também contribuirá para ratificar esse mesmo comportamento no adulto; a personagem-protagonista não perderá o hábito da prática do onanismo.

unesp

No que diz respeito à categoria *modo*, esta integra-se na sistematização das categorias do discurso da narrativa, inspirando-se nas categorias da gramática do verbo. O *modo* rege a "regulação da informação narrativa"; com efeito, "pode-se contar mais ou menos aquilo que se conta, e contá-lo segundo um outro ponto de vista" (Genette, 1995, p.160). O *modo* diz respeito aos problemas da representação narrativa, concernente à seleção quantitativa e qualitativa daquilo que é narrado. Dessa forma, vão integrar-se ao modo as questões pertencentes à *distância* e à *perspectiva narrativa*.

A *distância*, uma das modalidades da regulação da informação narrativa, já foi abordada por Platão e Aristóteles. O primeiro filósofo opõe dois modos narrativos: a "narrativa pura" e a "mimese"; e a sua simpatia é pela "narrativa pura", tida por mais distante que a "mimese". Sabe-se que Aristóteles fez da "narrativa pura" e da "representação direta" duas variedades da mimese. Estas concepções do discurso narrativo foram retomadas pelos críticos Henry James e Percy Lubbock, sob os termos *showing* (mostrar) versus *telling* (contar). Genette discorda desse posicionamento crítico, pois considera que nenhuma narrativa pode "mostrar" ou "imitar" a história que conta, pela razão única de que "a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar" (1995, p.162).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Genette, diante das oposições do discurso narrativo, *showing* (mostrar) e *telling* (contar), procura fazer a distinção entre "narrativa de acontecimentos" e "narrativa de falas". Segundo ele, "a imitação homérica de que Platão nos propõe uma tradução em narrativa pura não comporta mais que um breve segmento não dialogado" (1995, p.163). Nesse sentido, a "narrativa de acontecimentos" é sempre transcrição do suposto não verbal em verbal; a sua mimese nunca será mais do que uma ilusão de mimese. Os fatores miméticos propriamente textuais levam à quantidade da informação narrativa e à ausência do informador, isto é, do narrador. "Mostrar não pode ser senão uma forma de contar, e essa forma consiste ao mesmo tempo em dizer o mais possível sobre, mas dizê-lo o menos possível" (1995, p.164). Esta definição remete-nos, por um lado, para uma determinação temporal, a velocidade narrativa; por outro lado, para um fato de voz, o grau de presença da instância narrativa. À afirmação de Friedman, de que a história contada por uma personagem, na terceira pessoa, evita a distância que inevitavelmente implica a narração retrospectiva na primeira pessoa, Genette contrapõe com outra assertiva; observa que na narrativa de Proust, *Em busca do tempo perdido*, "a distância temporal entre a história e a narrativa não implica nenhuma distância modal entre a história e a narrativa [...] Extrema mediação, e ao mesmo tempo cúmulo de imediatidade" (1995, p.167).



Em "narrativa de falas", Genette propõe distinguir três estados do discurso pronunciado e interior da personagem:

1°) O "discurso narrativizado ou contado" é o estado mais distante, mais redutor. É tratado como um acontecimento entre outros; e, como tal, assumido pelo narrador. Genette elabora-nos um exemplo desse discurso, ao reescrever, de forma abreviada, a reprodução do diálogo entre Marcel e sua mãe, na última página de *Sodoma e Gomorra*; "Informei a minha mãe da minha decisão de esposar Albertine".

2°) No "discurso transposto", em estilo indireto, se bem que um pouco mais mimético que o discurso contado, a presença do narrador é muito sensível para que o discurso se imponha com autonomia documentária de uma citação; o narrador resume e interpreta a fala das personagens, como, por exemplo: "O seguinte: Zedico pediu licença para ir à casinha lá fora, se desapertar, dona Lazinha, enérgica, não consentiu..." (Moura, *Dias de fogo*, p.120). O "discurso transposto", em estilo indireto livre, "é um discurso híbrido, onde a voz da personagem penetra a estrutura formal do discurso do narrador, como se ambos falassem em uníssono fazendo emergir uma voz dual" (Reis e Lopes, 1988, p.277). Exemplo:

> *Ninguém se apiade de Verinha Nabuco: ela merece esse sofrimento, essa angústia, essa felicidade [...] O seu vestido Rudi Gernreich estará perfeito, absolutamente perfeito? A renda da festa em beneficio da Casa da Mãe Solteira será razoável ou maravilhosamente fabulosa? [...] ó, meu Deus, verificar se aquele alucinado garçom do ano passado não está entre os garçons contratados [...]"* (ÂNGELO, *A festa*, p. 158).

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

3°) No "discurso relatado" de tipo dramático, o narrador finge ceder literalmente a palavra à sua personagem. Este discurso, em que se encontram os diálogos e monólogos, a personagem assume o estatuto de sujeito da enunciação. No romance de estrutura tradicional, o diálogo vem introduzido por uma verbo *dicendi* ou *sentiendi*, seguidos dos recursos gráficos como os dois pontos, travessão e aspas, e com mudança de linha, ao alternarem-se as falas dos interlocutores. Estas marcas, no plano formal, ainda que empregadas no romance contemporâneo, podem apresentar-se de forma menos destacadas. Exemplo:

> *Afonsina passa as noites grudada na televisão, no intervalo comenta as novelas com as amigas distantes [...] 'Eu, com um pão daqueles!' — repete sempre, referindo-se ao galã. Quarenta e dois anos, tem uma floresta de falos na cabeça, mas é cautelosa: 'Ah, se valeu a pena, coisinha! Não te conto nada. Por telefone não dá.* (MOURA, *Dias de fogo*, p. 108)

A narrativa moderna tem levado ao extremo a mimese do discurso, ao diluir as marcas da instância narrativa, viabilizando, assim, a representação da corrente de consciência de uma personagem; este discurso é o "monólogo interior". Ele difere da estrutura articulada do monólogo tradicional, porque se propõe veicular processos mentais em seu estado incoativo. Desse modo, verifica-se na construção do monólogo interior uma certa fluidez sintática, uma pontuação escassa e liberdade de associações lexicais. Exemplo:

> *está chamando Está chamando. lúcio Anda Lúcio, atende, atende, atende. não está não está aposto que não demora Por*

> *que essa demora? alguém alguém tem alguém não! será que não tem Não tem ninguém em casa?* (ÂNGELO, *A festa*, p. 127)

Ainda, conforme Genette, temos o discurso "estilizado" que é a "forma extrema da mimese de discurso, em que o autor imita a sua personagem não somente no tecido dos seus dizeres, como também nessa literalidade hiperbólica que é a do pastiche" (1995, p.182). Nesse sentido, em *Sangue de coca-cola*, o discurso que evoca o passado estudantil da personagem Camaleão Amarelo imita o da personagem radialista, o Homem do Sapato Amarelo. A linguagem de rádio e de jornal encontra-se estilizada na narrativa de ambas as personagens. Há também trechos do discurso de Erika Sommer que reporta ao de Julie Joy, embora com significados contrastantes; no primeiro com significado de rebeldia, de ânsia pela liberdade; no segundo, de aceitação e subserviência:

> *Erika Sommer sente sede. Se meu coração quiser disparar, ele vai ser livre pra disparar [...] Eu não vou prender meu coração atrás das grades, não.* (DRUMMOND, p. 126)
>
> *Se o c.c. de Mister Jones fizer meu coração vacilar e um urso começar a rugir no meu coração, gritando pra mim: Julie Joy seu lugar é no Brasil [...] vou ficar falando: fique mansinho aí, coração, seja como um cordeiro [...]* (DRUMMOND, p. 170)

Com relação à *perspectiva*, o segundo modo de regulação da informação, é na crítica tradicional o "ponto de vista". Genette afirma que esta crítica confunde *modo* e *voz*, isto é, não deixa claro qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa e quem é o narrador. Com o intento de desfazer essa confusão e evitar os termos exclusivamente do campo visual, recorre à nomenclatura "focalização",

unesp

destacando-lhe três tipos: "narrativa não focalizada", "focalização interna" e "externa". A tipologia "narrativa de narrador onisciente", que normalmente representa a narrativa clássica, passa a ser designada "narrativa não focalizada", também chamada "focalização onisciente" pelo estudioso da teoria Genettiana, Carlos Reis. Ele conceitua-a como "toda representação narrativa em que o narrador comporta-se como entidade demiúrgica, manipulando os eventos relatados, as personagens que os interpretam, o tempo em que se movem, etc" (Reis e Lopes, 1988, p.255). A "focalização onisciente" não implica uma representação exaustiva, e sim, faculta aquelas informações que são necessárias para se compreender a economia da história.

À fórmula de Todorov, Narrador = Personagem (o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe), Genette preferiu o termo "focalização interna". Esta focalização implica que a personagem focal não seja nunca descrita; nem tão pouco designada do exterior, e que os seus pensamentos ou as suas percepções não sejam analisados objetivamente pelo narrador. "Erigida em sujeito da focalização, a personagem desempenha então uma função de focalizador, filtro quantitativo e qualitativo que rege a representação narrativa" (Reis e Lopes, 1988, p.251). Este tipo de focalização encontra a sua plena realização no monólogo interior. Já a tipologia de Todorov, Narrador < Personagem (o narrador diz menos do que sabe a personagem), Genette substituiu-a pela "focalização

externa". Aqui a personagem age à nossa frente sem que alguma vez sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos. Este tipo de focalização encontra-se nas narrativas policiais de Dashiel Hammet e Raymond Chandler e no romance americano dos anos 30.

As modalidades de focalização não são necessariamente constantes em toda uma extensão de uma narrativa; se em certos momentos o narrador restringe-se à "focalização interna", em outros adota uma "focalização onisciente". Também a "focalização externa" pode articular-se com a "interna" como sua conseqüência imediata. Dessa forma, verificamos, em *Rumo ao farol*, que a personagem Lily Briscoe, ao retornar à casa de verão da Sra. Ramsay, após a sua morte, reflete, por meio das reminiscências, sobre os seus sentimentos em relação à falecida, estabelecendo não somente um pseudo-diálogo com essa personagem, como também com o hóspede, Sr. Carmichael. Este hóspede será visualizado no jardim, sem que saibamos o que se passa em seus pensamentos, mediante o jogo da "focalização interna" da personagem Lily com a "focalização externa" — em certos momentos, o conflito interior de Lily dá lugar à pintura ou descrição do exterior de certas personagens, ausentes de sua vista, ou então, ao seu alcance, como é o caso do Sr. Carmichael:

> *— Lembra-se, Sr. Carmichael? — tinha vontade de perguntar, olhando o velho senhor. Mas ele havia puxado o chapéu para o meio da testa; dormia ou sonhava, ou estava deitado ali, procurando palavras, ela supunha.*

unesp

> *— Lembra-se, Sr. Carmichael? — tinha vontade de perguntar, ao passar por ele, pensando de novo na Sra. Ramsay na praia [...]*
>
> ---
>
> *— Que quer dizer isso? Como o senhor explica tudo isso? — gostaria de poder dizer, voltando-se novamente para o Sr. Carmichael [...]*
>
> *Acudiu-lhe uma idéia estranha: de que ele afinal ouvia o que ela não conseguia dizer. Ele era um senhor impenetrável, com a barba manchada de amarelo, com sua poesia e suas perplexidades [...]*
>
> (WOOLF, 2003, p. 183-92)

A categoria narrativa, a *voz*, engloba as questões que respeitam à maneira como se encontra implicada na narrativa a narração. Nesse sentido abrange o tempo da narração, nível narrativo, metalepse, pessoa, funções do narrador e narratário. O *tempo da narração* pode se distinguir pela narração "ulterior" — narrativa no passado (narrativa clássica); "anterior" — narrativa preditiva; "simultânea" — narrativa no presente (obras do *nouveau roman*); "intercalada" — entre os momentos da ação (romance epistolar).

Referente ao *nível narrativo*, onde situar-se-á o narrador, teremos dois níveis: *extradiegético/diegético* e *metadiegético*. O nível *extradiegético* será o primeiro; a partir dele podem constituir-se outros níveis narrativos; o nível *metadiegético* é uma narrativa no segundo grau, constituída pela enunciação de um relato a partir do nível *diegético* ou *intradiegético*. Entre vários exemplos dados por Genette, citaremos o da narrativa *Manon Lescaut*. Vamos ter no nível *extradiegético* (o primeiro nível) a redação das memórias fictícias do Marquês de Renoncourt; e ainda em um primeiro

nível, agora chamado de *diegético* ou *intradiegético*, teremos os acontecimentos contados nessas memórias (entre os quais o ato narrativo de Des Grieux); e no segundo nível, o *metadiegético*, os acontecimentos contados na narrativa de Des Grieux.

A *metalepse narrativa* é mais um procedimento ligado à *voz*, em que se observa a transposição de elementos de um nível narrativo a outro nível narrativo. Nesta figura verificamos a intrusão do narrador ou do narratário *extradiegético* no universo *diegético*, ou de personagens *diegéticas* num universo *metadiegético*. Ou ainda, podemos ter uma forma de narração em que a estação *metadiegética* se encontre reduzida em proveito do primeiro narrador: *metadiegética reduzida* ou *pseudo-diegética*. A metaficção *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, é um exemplo de abuso deliberado dos procedimentos metalépticos, com a intrusão do narrador, autor e leitor no universo diegético. O narrador redige o seu primeiro capítulo não somente dando conselhos ao leitor de quais seriam as melhores maneiras de se relaxar para ler um livro, como também faz a propaganda deste romance. No segundo capítulo, onde se inicia, mas não se conclui a história "Se um viajante numa noite de inverno", o narrador conversa com o leitor a respeito da construção do enredo, dirige-se ao autor e assume declaradamente o papel da personagem.

Genette, ao estabelecer a tipologia *pessoa* para discorrer sobre o narrador, alerta-nos que a escolha do romancista não recai entre duas



formas gramaticais (primeira ou terceira pessoa), mas entre duas atitudes narrativas: fazer contar a história por meio do narrador que não faz parte dessa história, ou mediante a personagem. O termo "narrativa na primeira pessoa" não se refere à "designação do narrador enquanto tal por si mesmo", mas somente à "identidade de pessoa entre o narrador e uma das personagens da história", daí a impropriedade da utilização da pessoa verbal na análise narrativa. "Na medida em que o narrador pode a todo o instante intervir como tal na narrativa, toda a narrativa é [...] virtualmente feita na primeira pessoa" (Genette, 1995, p.243).

Há que se distinguir dois tipos de narrador: *narrador heterodiegético* (ausente da história que conta); *narrador homodiegético* (presente como personagem na história que conta). No tocante ao tipo *homodiegético*, podemos ter um narrador que desempenha um papel secundário (testemunha); e o que desempenha o papel de herói. Este último pode ser chamado de *narrador autodiegético*. Tal narrador tanto pode aparecer como uma entidade colocada num tempo *ulterior* em relação à história que relata, havendo, portanto, uma distância temporal entre o passado da história e o presente da narração, quanto pode haver uma sobreposição temporal entre narrador e protagonista, como se observa no monólogo interior. A propósito do *narrador heterodiegético*, não apenas pode adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, como também pode perfilhar o ponto de vista de uma personagem inserida na história, ou até mesmo

unesp

autolimitar radicalmente o seu campo de conhecimento. Outrossim, pode articular um diálogo revestido de complexidade, como se dá no romance polifônico.

Sabe-se que na narrativa da modernidade essas tipologias de narrador nem sempre se encontram de "forma pura", pois presenciamos em um mesmo romance alternâncias de narradores *heterodiegético* e *homodiegético*. À passagem de uma situação narrativa para outra ou à mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personagem, Genette dá-nos a seguinte explicação:

> *[...] O romance contemporâneo [...] não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação variável ou flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa da personalidade.* (1995, p. 245)

Pode distribuir-se ao narrador *funções* segundo os diversos aspectos da narrativa com os quais se relacionam. O primeiro desses aspectos é a história e a função que aí está conectada, a *função narrativa*; o segundo é o texto narrativo ao qual o narrador pode referir-se por um discurso metalingüístico, para marcar as conexões e a organização interna, seria portanto, a *função da regência*; o terceiro aspecto é a própria situação narrativa, cujos dois protagonistas são o narratário e o narrador. A preocupação deste último, em manter contato com o primeiro, seria a *função de comunicação* (lembra a função fática de Jakobson); o quarto, o narrador mantém com a história que conta uma relação afetiva, que pode

tomar a forma de um simples testemunho, desse modo, temos a *função testemunhal*; quinto, as intervenções do narrador a respeito da história podem ser chamadas de *função ideológica* do narrador.

Também dentro da categoria da *voz* insere-se o *narratário*. Como o narrador, o *narratário* é um dos elementos da situação narrativa, e coloca-se no mesmo *nível diegético*; não se deve confundi-lo com o leitor, da mesma maneira que não se pode confudir narrador com o autor. O narratário é uma entidade fictícia, com existência puramente textual. É ele quem determina a estratégia narrativa adotada pelo narrador. Tanto pode ser um sujeito não explicitamente mencionado, quanto a sua presença pode ser evidenciada mediante o monólogo do narrador com essa entidade. Assim sendo, deparamo-nos com o narrador protagonista, em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, monologando com o narratário. A imagem que temos desse ser fictício é a de um homem instruído, um doutor, que, portanto, é capaz de ouvir e entender com sabedoria a história e a filosofia de vida do protagonista que, de certa forma, projeta no narratário as suas pretensões de homem douto.

1.3. Reflexões sobre a produção literária brasileira pós-1964

A produção literária brasileira pós-1964 tem sido objeto de estudo por vários críticos, dentre eles, podemos citar Heloísa Buarque de Holanda,

Janete Gaspar Machado, Fábio Lucas, Flora Sussekind, Davi Arrigucci Jr., Renato Franco e Antonio Candido. Mesmo que a leitura de todas as obras desses críticos contribuam para o enriquecimento de nosso trabalho, não nos será possível expor aqui o ponto de vista de todos, em razão da necessidade de se limitar o *corpus* da pesquisa. Vamos, portanto, sintetizar as idéias de alguns deles, que poderão situar-nos nesse contexto histórico.

Fábio Lucas, em seu ensaio "Literatura e política: a experiência brasileira", publicado em *Vanguarda, história e ideologia*, faz uma análise do período histórico pós-1964, e das repercussões políticas na vida cultural do país. Nesse sentido, boa parte da produção literária dessa época terá como tema a truculência de grupos da polícia-militar em luta contra os subversivos, revelando, assim, a presença do enredo policial. Exemplifica com os romances *Quarup,* de Antônio Callado, e *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony.

Não só do terrorismo da ditadura alimentar-se-á o romance; mas também da violência decorrente da consolidação do poder da classe dominante. Rubem Fonseca, em *A grande arte*, e Marcos Rey, em *Malditos paulistas*, tematizam essa violência. Na urdidura do enredo, essas narrativas são propensas ao verídico, especialmente com Antônio Callado e Oswaldo França Jr., autor de *Um dia no Rio*. No entanto, esse verismo sofre gradações curiosas, como se pode ver no romance *Sangue de coca-cola*, de

Roberto Drummond, em que a narrativa é uma mescla da fantasia alegórica com o realismo onomástico e documental.

Segundo Fábio Lucas, o interesse pelo documental aperfeiçoou a técnica de montagem, que resultou na fragmentação textual e temática. Enumera Márcio Souza, Ignácio de Loyola Brandão, Sinval Medina, Ivan Ângelo, Roberto Drummond e Rubem Fonseca como adeptos dessa técnica. Lucas considera que o romance-reportagem apareceu em virtude da pressa de levar ao conhecimento do público os casos de violência que não podiam ser noticiados pela imprensa. Seus maiores expoentes foram José Louzeiro e Aguinaldo Silva. E quando veio a anistia (1979), houve uma produção abundante de romances memorialistas. Fizeram sucesso as memórias de Fernando Gabeira e Alfredo Syrkis. O crítico Fábio Lucas não desvaloriza o recurso da alegoria, quando utilizado em um romance com características do neo-realismo. Notamos que ao fazer a análise de *A festa*, de Ivan Ângelo, Lucas acentua o valor do emprego da alegoria:

> *No romance-contos, Ivan Ângelo consegue dar um balanço geracional, trabalhando, ao mesmo tempo, com a formação da consciência das personagens e o relato dos episódios espantosos do golpe de Estado. Já nas cinco histórias do Brasil, o ficcionista constrói fulgurantes alegorias acerca do regime que se implantou no país, não sem ilustrar a brutalidade das relações presentes com episódios do passado remoto da colonização* (1985, p. 114).

Já não podemos dizer o mesmo a respeito da crítica de Davi Arrigucci Jr. feita a alguns romances dos anos 60-70, tidos por ele como alegóricos. Em uma entrevista que leva o título, "Jornal, realismo, alegoria:

unesp

o romance brasileiro recente", publicada no livro *Outros achados e perdidos*, defrontamos-nos com o entrevistado Davi Arrigucci Jr. e seus entrevistadores, João Luiz Lafetá, Carlos Vogt, Flávio Aguiar e Lúcia T. Winisk. Ao ser questionado por João Luiz Lafetá sobre a relação do romance brasileiro atual com o jornalismo, Davi Arrigucci Jr. responde que a ficção dos anos de 1970 para cá tem procurado voltar à literatura mimética, ligada às formas de representação do jornal. Menciona, como exemplos, os romances *Quarup*, *Bar Don Juan* e *Reflexos do baile*, de Antônio Callado; *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; e *Lúcio Flávio*, de Louzeiro. Arrigucci Jr. avalia que esses romances, uma mistura das formas de reportagem e da alegoria, malograram. Semelhante fato se deu porque essas narrativas tentaram dar uma visão abrangente da história e da sociedade brasileira dos últimos anos, com base na singularidade, isto é, por meio de uma restrita classe média que, evidentemente, não poderia representar toda a realidade brasileira. Conforme Arrigucci Jr., "a alegoria é a forma alusiva do fragmentário" (1999, p.91), e, por conseguinte, é impossível conciliá-la aos procedimentos do realismo. Segundo esse crítico, a sua concepção de alegoria é fundamentada na de Georg Lukács.

Se buscarmos como suporte teórico o entendimento de Walter Benjamin a propósito da alegoria, despir-nos-emos dos preconceitos que a tem rodeado. Esse filósofo, em sua tese *Origem do drama barroco alemão* (1928), contesta o posicionamento crítico dos classicistas (setecentistas) que

desmereceram a alegoria por ver nela unicamente um modo de ilustração e não uma forma de expressão. Em seu estudo, afirma-nos que, de todas as figuras, "esta é a mais sujeita à natureza, e exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo" (Benjamin, 1984, p.188). Além dessa defesa do valor da alegoria no âmbito da obra literária barroca, aponta-nos, em forma de profecia, para o ressurgimento da alegoria nos tempos da modernidade. Ao fazer uma análise das relações de Baudelaire e de sua poesia com a cidade de Paris, em seu ensaio, "A Paris do segundo império em Baudelaire", W. Benjamin visualiza o poeta transvestido de *flâneur*, a perambular pelas ruas, no meio da multidão, único lugar em que se sentia em casa. Benjamin entende a poesia desse poeta como a alegorização de Paris, de suas ruínas, de sua modernidade, na figura da prostituta, que é vendedora e mercadoria. Também observa que o poeta alegoriza não apenas a multidão enquanto paisagem e ninho acolhedor; outrossim, alegoriza a si próprio, na figura do *flâneur*, que seria o intelectual indo ao mercado pensando em dar somente uma olhada e acaba como mercadoria. Como vimos, a alegoria pode ser também uma das expressões culturais dos antagonismos entre as classes sociais. Essa digressão fez-se necessária porque só poderíamos opor-nos à crítica de Arrigucci Jr., se apresentássemos outra crítica que sustentasse o nosso

posicionamento destituído de preconceito frente ao emprego da alegoria na ficção da modernidade.

Antonio Candido, em seu ensaio, a "Nova narrativa", publicado em *A educação pela noite*, proporciona-nos também uma reflexão sobre o contexto histórico e a produção literária brasileira dos anos 60-70. Observam-se em suas argumentações vários pontos em comum com a crítica de Fábio Lucas. Entre esses pontos, estão as referências feitas à desarticulação da forma romanesca; à renovação da literatura participante; ao impacto do *boom* jornalístico na ficção; e à diferença do tratamento dado à mimese em relação às normas da narrativa realista/naturalista. Também há um acordo entre ambos a respeito da obra *Quarup* de Antônio Callado; este, ainda que preso a certas convenções formais foi o primeiro a narrar, com qualidade, a história do golpe militar. Outro consenso seria a afirmação de que a narrativa curta predominou nos últimos decênios do século XX.

Antonio Candido avalia que na década de 70 houve uma pluralidade de narrativas, "a ponto de o romance e o conto deixarem de ser gêneros, por incorporarem técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras" (Candido, p.205). Diante dessa afirmativa de que o romance recente deixaria de ser um gênero, preferimos retrucar com as palavras de Bakhtin: "o romance [...] trata-se do único gênero que está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos" (Bakhtin, 1998, p.398). Mesmo que discordemos da palavra "evolução" por estar tão

carregada dos significados da doutrina evolucionista, acreditamos que o romance é um gênero ainda não acabado, e que, conforme Bakhtin, prima-se em parodiar outros gêneros, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.

Antonio Candido chama-nos a atenção para a pluralidade de narrativas nesse período, pois, tanto podemos ter a ficção do "ultra-realismo", com escritores como João Antônio, Rubem Fonseca e Ignácio de Loyola Brandão, quanto a ruptura do pacto realista, com o aparecimento do "insólito absurdo", em Murilo Rubião e José J. Veiga. Outra tendência é manter uma linha mais ou menos tradicional na narrativa, embora inovem no tema e na linguagem. Aqui o discurso da narrativa procura aproximar-se da naturalidade coloquial, que já era uma proposta do Modernismo dos anos 20. Segue esse caminho, o escritor Luiz Vilela. Além dessa pluralidade de narrativa, há aquelas que são levadas ao público sem modismos ou recursos espetaculares e são bem recebidas pelos críticos e leitores. Candido elege, como exemplos, o romance *Maíra* (1978), de Darcy Ribeiro e as memórias, *Baú de ossos*, *Balão Cativo* de Pedro Nava.

Se Fábio Lucas ofereceu-nos uma perspectiva histórico-ideológica de inúmeras obras dessas décadas e, além disso, uma análise sintático-semântico-estilística das mesmas, Renato Franco, em sua obra, *Itinerário político do romance pós-64: A festa* (1976), faculta-nos também uma visão panorâmica do caminho percorrido por vários romances que tematizaram a

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

repressão da ditadura militar. Outrossim, concede-nos uma visão aprofundada da estrutura narrativa de alguns deles, até culminar, conforme o seu ponto de vista, no romance paradigma dos anos 70, *A festa*, de Ivan Ângelo. Franco elabora, de forma didática, uma divisão periódica dos romances a serem analisados, denominando cada período de acordo com o tratamento dado ao tema. Estas obras apresentam-se na seguinte ordem: 1) "o romance de impulso político e da desilusão urbana" (1964-69); 2) "o romance da cultura da derrota" (1969-74); 3) "obras da geração da repressão" (1975-79).

No primeiro período aparecem as obras: *Quarup*, de Antônio Callado, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, *Engenharia do casamento*, de Esdras do Nascimento, *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Curral dos crucificados*, de Rui Mourão. Nessas obras predominaria a narrativa de impasses políticos e de transformações sociais experimentadas pela classe média. Há aqui uma crítica à alienação dos escritores e artistas diante da vida política. Já no segundo período, temos os romances: *Combati o bom combate*, de Ari Quintella, *Os novos*, de Luiz Vilela, *Bar Don Juan*, de Antônio Callado, *Cidade Calabouço*, de Rui Mourão. No entendimento de Renato Franco, estas obras, por seus temas e procedimentos, parecem ter introjetado a convicção de que a resistência armada ao regime militar e a adesão, de parte

da esquerda, à guerrilha, ou estavam destinadas ao massacre, ou eram politicamente inconseqüentes.

Quanto ao terceiro período, as obras serão subdivididas em quatro tipologias: a) "romance-reportagem" — as narrativas de José Louzeiro; b) "romance-documental" — *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, *O que é isso companheiro*?, de Fernando Gabeira, *Os carbonários*, de Alfredo Sirkys, *Os que bebem como cães*, de Assis Brasil; c) "romances de resistência" — *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, *Reflexos do baile*, de Antônio Callado, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis; d) "ficção radical" — *A festa*, de Ivan Ângelo, *Quatro-olhos*, de Renato Pompeu e *Armadilha para Lamartine*, de Carlos & Carlos Sussekind. De acordo com Renato Franco, nem todos os romances da "geração da repressão" lograram fornecer respostas aos desafios enfrentados pela literatura; entretanto, concebe que alguns deles (os da "ficção radical") foram capazes de dar uma resposta literária à modernização social, mediante uma reflexão da própria natureza do romance em seu embate com os meios de comunicação. Por meio desses vários pontos de vista a propósito da ficção dos últimos decênios do século XX, ficou claro o surgimento de diversas tendências no romance; o que significa que não há um estilo a ser seguido, pois vivemos em uma época na qual os movimentos de vanguarda se ausentaram.

As diversas tendências no romance brasileiro a partir dos anos de 1950, conforme Antonio Candido, podem ser designadas como "nova

narrativa". Todavia, há alguns téoricos brasileiros que vêem em certas produções literárias dos anos de 1960 para cá —, Domício Proença Filho —, ou de 1980 em diante —, Jair Ferreira dos Santos —, características do estilo pós-modernista. Ainda que não seja objeto de nosso estudo os conceitos ligados a essa terminologia polêmica, "pós-modernismo", para assinalar as obras artísticas dos últimos decênios do século XX, não há como deixar de fazer referência, embora sucintamente, a esse assunto controverso. Na opinião de Jair F. dos Santos, em *O que é pós-moderno* (2000), a ficção brasileira apresenta apenas traços superficiais do pós-modernismo:

> *Osman Lins, em Avalovara, está muito próximo do nouveau roman por seu cerebralismo. Em A Festa, Ivan Ângelo montou um quebra cabeça político, social, cronológico, dos mais intrigantes. Rubem Fonseca, em O Cobrador, dá um tratamento hiper-realista [...] ao sexo e à violência. Os três, no entanto, se acham demasiado presos ao realismo, ao compromisso social, enquanto o pós-modernismo exige fantasia, exagero, humor, carnaval, paródia, destruição.* (SANTOS, 2000, p. 65).

Divergindo da concepção restrita de Santos, Domício Proença Filho, em *Pós-modernismo e literatura* (1995), abre-nos um leque maior e visualiza traços do pós-modernismo nos movimentos da poesia concreta, tropicalismo, poema-processo, poesia marginal, nas "fábulas grotescas" de Clarice Lispector, no estilo "místico" de Adonias Filho e Autran Dourado, no romance reportagem de José Louzeiro e na montagem presente na obra de Ivan Ângelo. Em contrapartida, contestando o termo pós-modernismo para o surgimento de um novo estilo estético, vamos ter o posicionamento

unesp

crítico da brasileira, Leyla Perrone-Moisés, em sua obra *Altas literaturas* (1998). Ela examina as contradições desse conceito que torna o "moderno velho", e que se define pelos seguintes traços filosóficos ou estilísticos: heterogeneidade, diferença, fragmentação, relativismo, desconfiança dos metarelatos totalizantes, abandono das utopias artísticas e políticas; traços esses que se opõem ao racionalismo, positivismo, logocentrismo, crenças nas verdades absolutas, do modernismo.

Em seu entendimento, Perrone-Moisés considera simplistas as postulações referentes a esse conceito, visto que vários partidários do pós-modernismo (Vattimo, Baudrillard, L. Hutcheon etc.) arrolam obras e escritores de estilo e épocas diferentes, fornecendo-lhes traços comuns da pós-modernidade. Como, por exemplo: Kafka, Borges, Brecht, Sollers, Butor, Calvino, o *nouveau roman*, Barthes, Sterne, Cervantes, Montaigne, Nietzsche etc. Outrossim, pondera que os procedimentos tidos como pós-modernos, como a "paródia", "intertexto", "ironia", já eram conhecidos na antigüidade; e que a "forma-aberta", "combinação", "indeterminação", "narradores múltiplos na ficção", também já eram divulgados no modernismo.

Percebemos, mediante essa sucinta exposição do conceito pós-modernismo, que a ficção do final do século XX tem procurado novos rumos; conforme Perrone-Moisés: "o que se publica atualmente como literatura não se identifica mais com os postulados modernos" (1998, p.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

189). E por falta de uma terminologia menos ambígua, que possa esclarecer e não nos confundir a respeito dessas novas tendências, certamente o conceito pós-modernismo continuará prevalecendo em boa parte da crítica literária. Mas, nós, não por resistência ao "novo", preferimos ainda nos valer dos conceitos "modernismo", "tendências atuais", "nova narrativa", "modernidade", que, se não dão conta da complexidade do romance contemporâneo, tampouco invalidam a nossa pesquisa.

2. *A FESTA*: A CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA-MOSAICO

2.1. Apropriação de textos documentários pela ficção

Ao propormos fazer a análise de um romance, podemos nos perguntar a razão de termos escolhido tal obra. Evidentemente deve haver uma empatia do estudioso de literatura com referência à obra literária a ser estudada. E a escolha do romance *A festa*, de Ivan Ângelo, que teve a sua terceira edição publicada em 1976, não foi gratuita; uma das razões deve-se à sua contemporaneidade e estrutura que nos permitirão verificar as novas tendências do romance brasileiro dos anos 70 e a sua relação com o vertiginoso processo de modernização do país.

A festa pode ser visto como um conglomerado de micronarrativas que nos lembrará *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade, e *Um ramo para Luísa* (1959), de José Condé. Portanto, a utilização da técnica de "montagem" de textos fragmentados, ainda que não seja novidade, será um dos recursos disponíveis na tentativa de o romance acompanhar a rapidez do mundo da tecnologia e da linguagem do cinema e da mídia. Outro ponto enriquecedor dessa narrativa, segundo o nosso modo de ver, será a apropriação de vários textos como a reportagem, a história oficial, memórias, diários, que serão reescritos com a linguagem da ficção; mesmo

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

não sendo novidadeiro o uso da paródia e da intertextualização para se compor o romance moderno, não deixa de ser, indiscutivelmente, a linguagem mais argumentativa ou dialética.

Consideramos também como sendo relevante o enredo desse romance, que não descartou a "história" em detrimento de digressões filosóficas e psicológicas. Em seu forte tom de denúncia, há nele um compromisso com os movimentos populares de nossa história e repúdio aos crimes cometidos pela ditadura militar (anos 60-70). E ainda temos mais um ponto a seu favor, pela utilização do procedimento da metalinguagem, em que o narrador, transvestido de personagem, discutirá a crise pela qual passa o romance atual; perguntar-se-á: a narrativa fictícia chegou a seu último estertor ou conseguirá sobreviver acompanhando as mudanças históricas e culturais?! Há de se destrinçar a estrutura narrativa de *A festa* para apostarmos em um veredito.

Com base nessas considerações, interessa-nos a maneira pela qual o narrador fará a disposição de suas micronarrativas; como trabalhará o tempo da narrativa e da narração; quais as relações do narrador ou narradores com os níveis narrativos; e quais os tipos fundamentais de estatuto do narrador foram utilizados para contar a história desse romance; por conseguinte, passemos à nossa análise.

O primeiro capítulo do romance, *A festa*, de Ivan Ângelo, intitulado "Documentário", é constituído por várias narrativas curtas, fragmentadas,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que nos são apresentadas como recortes de jornais, diários, memórias, depoimentos, relatórios, manifestos políticos, trechos de livros, de folhinha e letra de música. Todas essas narrativas possuem um elo de ligação em suas temáticas: "a violência" e o "êxodo rural". Esse movimento de migração vinculado à violência pode ser visto, no enredo, como conseqüência do sistema político-econômico que privilegia os latifúndios; e como se não bastasse, esse regime agrava ainda mais a miséria dos camponeses (personagens dessas micro-histórias), por valer-se do aspecto climático, a seca do nordeste, como justificativa para a fome e a taxa de mortalidade que reinam nessa região.

Desde já é possível identificar nesse primeiro capítulo, que é apenas um bloco, entre outros, de que se compõe o romance, a presença de um narrador *heterodiegético*. Este narrador, no primeiro capítulo, finge ser imparcial e estar distante do *universo diegético*; apropria-se de textos relatados por outros narradores *heterodiegéticos* e *homodiegéticos*, do *nível intradiegético*. Aqui o narrador de *nível extradiegético* comporta-se como se fosse uma testemunha ou um repórter/divulgador fiel dos fatos observados. Em seu anonimato ou pseudo-impessoalidade observam-se, de modo implícito, o seu poder e sagacidade, pois esse narrador tem acesso a documentos sigilosos sobre a história das personagens. Além do mais é notável a sua maneira ardilosa ao encaixar as narrativas, montando-as, como se fossem as peças de um quebra-cabeça.



Dentro dessa montagem ou jogo de intrigas, temos, no *nível intradiegético*, a história do sertanejo Marcionílio Mattos, ligado ao episódio da revolta dos flagelados nordestinos, na Praça da Estação de Belo Horizonte, na noite de 31 de março de 1970; história que, por sua vez, também se encontra interligada a outras micronarrativas, como as dos jagunços João Duque e Virgulino, o Lampião, que estão mais próximas no tempo, da personagem Marcionílio; e a de Antônio Conselheiro, um pouco mais distante no tempo.

A narrativa desse capítulo é iniciada com uma *cena sumarizada** dos incidentes havidos entre a polícia e os flagelados nordestinos, na Estação de Belo Horizonte. Mediante esses conflitos são-nos apresentados rapidamente as personagens Marcionílio, líder dos retirantes; e Samuel Aparecido Fereszin, jornalista que fazia a cobertura dos acontecimentos. Nessa *cena sumarizada* o narrador, supostamente um jornalista do diário "A Tarde", simula ser uma câmera, acompanhando a confusão criada pelo choque entre a polícia e os retirantes. Esse narrador, de certa forma, procura envolver o leitor como testemunha ou investigador dos fatos, ao empregar insistentemente os verbos "estar", no imperfeito do subjuntivo; e "ver", no

* *cena sumarizada* – conforme os estudos de Lubbock, seria a combinação do dramático (cena) com o pictórico (sumário). Teríamos nesta técnica narrativa o emprego do discurso indireto livre, ou então um narrador alojado na mente de um personagem-refletor.

futuro do pretérito, acompanhados de um pronome indefinido, "quem", na função de sujeito da frase:

> *Quem estivesse na praça da Estação [...] veria um nordestino moreno, de 53 anos, entrar com uns oitocentos flagelados no trem de madeira [...] Veria os guardas, soldados e investigadores tangendo-os com energia [...]*
>
> *E, a menos que estivesse comprometido com os acontecimentos, não compreenderia como o fogo começou em quatro vagões [...] Apenas veria que o fogo surgiu do lado de fora dos vagões [...]*
>
> *Quem estivesse no hotel Itatiaia, de frente para a Estação, veria avançar para a direita o único grupo que mantinha uma espécie de organização, em formato de cunha. À frente estavam aquele nordestino de 53 anos, mais tarde identificado como Marcionílio de Mattos [...]*
>
> *(Trecho da reportagem que o diário* ***A Tarde*** *suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação, na sua edição do dia 31 de março de 1970, atendendo solicitação da Polícia Federal, que alegou motivos de segurança nacional.)*
>
> (ÂNGELO, 1978, p.16)

No final dessa *cena sumarizada*, que foi redigida entre aspas para garantir ao leitor de que se trata de uma citação textual (recurso de verossimilhança), há uma anotação entre parênteses, em letra itálica, que explica a suposta fonte de onde foi extraído esse primeiro fragmento: "Trecho da reportagem que o diário *A Tarde* suprimiu da cobertura dos acontecimentos da praça da Estação" (Ângelo, p.16). Pode-se dizer que por trás dessas anotações de fontes bibliográficas, e até mesmo de certos esclarecimentos a respeito da verossimilhança do enredo está a presença do narrador *heterodiegético*, colocando-se numa posição de exterioridade a esse *universo diegético*. Seria, conforme a denominação de Ó. Tacca, o *editor* (1983, p.24), entidade fictícia que se apresenta como responsável em

ordenar e divulgar documentos, diários etc., tais como constam em seus originais; trata-se de um artifício da ficção para dar cunho de verossimilhança à obra.

Nesse capítulo, a personagem Marcionílio será o símbolo da resistência do sertanejo nordestino; o centro da diegese para onde todos os motivos (heroísmo, coragem, liderança) irão convergir. É-nos facultado dizer que a história de Marcionílio é a do sertanejo oprimido pela herança do regime colonial e pelas forças do capital estrangeiro. A sua história será contada por meio de vários textos fragmentados. Como, por exemplo, a primeira narrativa (*cena sumarizada*) do "Documentário"; os cinco depoimentos dados pelo retirante à polícia do DOPS de Belo Horizonte; a apresentação de sua certidão de nascimento encontrada pela polícia; o depoimento do delegado Humberto Levita a respeito das atividades subversivas desse nordestino; o manifesto da Liga de Camponeses em sua defesa; e a notícia de sua morte, encerrando o primeiro capítulo.

Já os demais discursos fragmentados, como, por exemplo, a história de Antônio Conselheiro, do Lampião e do jagunço João Duque, que também estão interligados implicitamente à história de Marcionílio, inserem-se no *nível metadiegético*. Assim é que a resistência de Antônio Conselheiro (Canudos) e a de João Duque, o jagunço que combateu a Coluna Prestes com um machado, remetem-nos à de Marcionílio que liderava um grupo de retirantes rebeldes à polícia, carregando como arma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

um facão. Há até mesmo uma projeção das idéias do cangaceiro Lampião, nas de Marcionílio. É semelhante a um *mise en abyme*, em que vários micro-relatos contribuem para justificar as ações e comportamento dessa personagem, esclarecer as causas de surgimento de conflitos entre migrantes nordestinos e governo, como, por exemplo, a lista de nomes de cidades combalidas pela seca e as estatísticas do êxodo rural, das vítimas da seca. Observam-se também análises político-econômicas dos problemas gerados pelo latifúndio e explicações políticas infundadas, falaciosas, sobre a revolta dos flagelados. Todos esses textos, juntos, formarão um mosaico, um quadro da violência social no campo e na cidade.

A ordem da disposição dos eventos se dá primeiramente com a apresentação de uma *cena sumarizada*: a polícia tentando controlar com violência a fuga de oitocentos flagelados, da Estação de trem. O narrador registra o tempo cronológico desse episódio, 31 de março de 1970. Logo após essa micronarrativa vem um subtítulo, "FLASH-BACK", para introduzir outros relatos, acontecidos no século XIX. Observamos que o narrador-editor, ao dispor a ordem dos eventos, deixa claro que haverá uma retrospectiva, o tempo presente da história dará lugar ao passado. A marca do segundo fragmento de narrativa será o ano de 1859; surge aí um narrador *homodiegético*, um médico alemão que testemunha o trabalho escravo na Bahia, considerando-o ignominioso. Trata-se, conforme Genette,

unesp

de um *discurso avaliativo*, conforme ilustra a seguinte passagem do romance:

> *[...] não creio absolutamente que o trabalho livre se adapte ao atual sistema de trabalho agrícola [...]: o trabalho livre em pequenos lotes de terra próprios poderá também, na Província da Bahia, derribar o capital e o trabalho escravo e levantar, sobre os restos dum deplorável e igniminioso feudalismo negro, uma vida em aldeias livres [...].*
>
> *(Robert Avé-Lallemant, médico alemão, em* ***Viagem pelo Norte do Brasil no Ano de 1859****, p.39, edição do Instituto Nacional do Livro.)*
>
> (ÂNGELO, 1978, p.16)

Ainda dentro desse tempo cronológico, século XIX e início do século XX, intercalam-se várias micronarrativas, com dois narradores *homodiegéticos* e com oito, *heterodiegéticos*, relatos que nos são apresentados como citações, memórias, certidão de nascimento, reportagens retiradas, por exemplo, da folhinha *Laemmert*; do *Diário de Pernambuco*; jornal *O País*; dos livros: *Os Sertões*; *Cangaceiros* e *Fanáticos*. Trata-se de alguns dados históricos sobre Antônio Conselheiro e Virgulino; de análises sócio-políticas da situação do nordestino; e de uma suposta ligação entre Marcionílio e Virgulino:

> *Certifico que a fls 43 do livro nº 2 do registro de nascimento foi feito hoje o assento de Marcionílio de Mattos, nascido aos 9 de agosto de 1917, às seis horas, no distrito de Traíras, neste município [...]*
>
> *(Registro de nascimento encontrado pela polícia na praça da Estação em Belo Horizonte [...] Há uma frase escrita a lápis na margem do documento, ao lado da data, em letra que a polícia reconheceu como de Marcionilio: Ano em que Lampião entro nu cangaço.)* (ÂNGELO, 1978, p.18-9*)*
>
> *Apareceu no sertão do norte um indivíduo que se diz chamar Antônio Conselheiro, e que exerce grande influência no espírito de classes populares [...] Revela ser homem inteligente mas sem cultura.*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *(Folhinha* ***Laemmert****, de 1877, publicada no Rio de Janeiro vinte anos antes da Campanha de Canudos. cit. Por Euclides da Cunha em* ***Os Sertões****.)*
> (ÂNGELO, 1978, p.17)

As duas últimas narrativas, após o subtítulo, "FLASH-BACK", dão um salto no tempo cronológico, deixando o século XIX, para ingressar no século XX, ano de 1917, época em que Lampião entrou para o cangaço e em que a personagem Marcionílio nasceu. Embora o tempo tenha avançado, ainda é passado em relação ao presente da narrativa, ano de 1970. Novamente o narrador avisa-nos, com o subtítulo, "FIM DO FLASH-BACK", que o tempo da narrativa voltou a ser alterado. Retorna-se ao presente histórico, porém já adiantado em um dia. Já houve uma prolepse, em relação à data de 31 de março (tempo do episódio da Estação):

> *que seu pai, Divino de Mattos, era capanga do coronel Horácio Mattos, homem forte da República no sertão da Bahia, respeitado por Lampião; que o mesmo tomou parte nas guerras do coronel contra a Coluna Prestes [...] que não é admirador de Prestes, homem que põe fogo em cidade; que desde menino até hoje o homem que mais admirou foi o chefe jagunço do coronel Horácio Mattos, de nome João Duque [...]*
>
> *(Do depoimento do retirante Marcionílio de Mattos no dia 1º de abril de 1970, na Delegacia de Ordem Política e Social de Belo Horizonte [...]*
> (ÂNGELO, 1978, p.19)

A partir de agora, com o "FIM DO FLASH-BACK", todos os demais fragmentos de narrativa vão aparecer datados somente após a data de nascimento da personagem Marcionílio, pois os fatos estarão relacionados ao tempo de vida do nosso herói. Assim, as histórias de Lampião e do jagunço João Duque são narradas não só dentro dos depoimentos de

Marcionílio, mas também por outros narradores *heterodiegéticos* (trechos de "A Coluna Prestes — Marchas e Combates"; "Lampião — Memórias de um oficial ex-comandante de forças volantes"). Há um imbricamento de tempo e de vozes entre os seis depoimentos do herói nordestino, indo dos anos 30 (episódios dos jagunços), passando pelos anos 50-60 (atividades sindicais de Marcionílio e desestruturação de sua família), até chegar aos anos 70 (episódio da Estação).

A história da morte desse líder dos flagelados será contada em forma de notícia e interrompida pela palavra do Presidente da República, G. Médici. A intercalação da fala do Presidente com a divulgação da morte do retirante é marcada cronologicamente com as datas 6 e 7 de junho de 1970. Esse cruzamento de vozes e de tempo proporciona o desmascaramento do discurso oficial demagógico, uma vez que um dia antes do assassinato do retirante, temos o discurso presidencial carregado de sentimentalismo diante do sofrimento do nordestino:

> *Aqui vim para ver, com os olhos de minha sensibilidade, a seca deste ano, e vi todo o drama do Nordeste. Vim ver a seca de 70 e vi o sofrimento e a miséria de sempre.*
>
> *(Emílio Garrastazu Médici, presidente da República, em 6 de junho de 1970.)*
>
> (ÂNGELO, 1978, p.26)

> *Segundo informações dos órgãos de segurança, o líder camponês e ex-cangaceiro Marcionílio de Mattos foi morto ontem em tiroteio com agentes de segurança, após empreender espetacular fuga do*
>
> *(Notícia publicada em duas colunas, no pé da oitava página do jornal* ***O Estado de Minas Gerais****, em 7 de junho de 1970.)* (ÂNGELO, 1978, p.26)

A morte desse herói, anunciada aos poucos, em três momentos e, em cada um deles, trazendo-nos novas informações e mais detalhes, constitui um discurso repetitivo, uma das modalidades da *freqüência temporal*, que confere ao evento o peso de um verdadeiro *leitmotiv*. A presença da morte já se encontra implícita desde a primeira narrativa fragmentada de "Documentário", até culminar de modo explícito com a reportagem do jornal "Correio de Minas Gerais", que encerra o primeiro capítulo:

> *Marcionílio, o frustrado líder camponês que há três meses tentou trazer a subversão do campo para a cidade, chefiando um verdadeiro regimento de famintos, em conexão com extremistas da Capital, arrebatou a arma de um policial, imobilizou a guarda, ganhou o saguão do DOPS e correu pela avenida Afonso Pena abaixo, atirando em seus perseguidores. Um tiro de um dos agentes que corriam em sua perseguição atingiu Marcionílio na cabeça, que caiu já sem vida.*
>
> *(Notícia publicada em uma coluna, na décima-Segunda página do jornal* ***Correio de Minas Gerais****, em 7 de junho de 1970.)* (ÂNGELO, 1978, p.27)

Desde já, pode-se antecipar que a personagem Marcionílio não irá desaparecer de algumas micronarrativas que darão prosseguimento ao romance. A sua história será aludida no capítulo "Andrea", recontada, com outro ponto de vista, em "Antes da Festa" e "Depois da Festa". E com relação às personagens, Samuel e Carlos, que apareceram rapidamente ligadas ao episódio da Estação, terão as suas histórias narradas ou mencionadas em outros capítulos; a de Carlos, em "Bodas de Pérola", "Corrupção", "Preocupações", "Antes e Depois da Festa", quanto à de

unesp

Samuel, mencionada em "Andrea", e contada em "Antes e Depois da Festa".

"Documentário" carrega em sua linguagem características de uma reportagem; parte da estrutura de um conto, levando em consideração somente a história de Marcionílio; ou um esboço de um romance neo-realista; e com essa tessitura de vários textos, da qual o romance moderno não pode mais prescindir, esse capítulo terá suas lacunas preenchidas ao juntar-se com os demais. Só assim as peças do romance-mosaico terão sido finalmente encaixadas; e nós, leitores críticos, poderemos ver, em *A festa*, o romance discutindo a linguagem e a sua razão de ser nos tempos hodiernos.

2.2. O imbricamento do estatuto do narrador

O segundo capítulo, "Bodas de Pérola", apresenta-se com um enredo bem diferente do primeiro, por isso, entendemos que ele se assemelha a um conto por se tratar, de acordo com Massaud Moisés, "de uma narrativa unívoca, univalente, em que há apenas uma unidade de ação, um só conflito"(1978, p.21) . Trata-se da história de um casal burguês que vê na velhice, na impotência sexual, uma ameaça para a felicidade do casamento. Há nessa narrativa uma paródia e uma desmistificação dos romances do romantismo e realismo; o primeiro via no matrimônio uma religião, em que seus cânones: fidelidade e obediência à figura paterna (Deus, pai e marido)

unesp

eram imprescindíveis à felicidade de um casal; já o segundo, enxergava-o como um reduto, no qual o casal burguês garantia as suas posses, embora sofresse as vicissitudes do adultério. Em "Bodas de Pérola", o casamento burguês revelar-se-á como uma instituição falida, um espaço para a hipocrisia e destruição física e moral. O adultério será aceito como um ato banal ou complemento para a vida a dois; tão diferente, por exemplo, da história de Luísa, em *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, em que o adultério foi punido com a morte.

"Bodas de Pérola" e "Documentário" deixarão de ser blocos de narrativas, ao integrarem-se no corpo do romance, por meio de alguns capítulos, principalmente "Antes da Festa" e "Depois da Festa". No entanto, para nos certificarmos de como os fios da meada serão amarrados nesses dois últimos capítulos, é preciso que continuemos a deslindar a construção dessa narrativa.

O narrador apresenta-nos duas personagens: o marido e a mulher. O discurso de cada uma delas é-nos dado a conhecer em forma de dois blocos narrativos; o primeiro aparece-nos antecipado por uma folha praticamente em branco, se não houvessem grafado, em caixa alta, a palavra "MARIDO", à margem direita, no final da folha; o segundo, do mesmo modo, com a palavra "MULHER". Com relação ao discurso narrativo do primeiro bloco, há dois estatutos do narrador para contar a história: o *autodiegético* e *heterodiegético*. A cisão do estatuto do narrador revela-nos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

a personalidade cindida da personagem "marido", que nos aparece como narrador *autodiegético* quando evoca o passado; assim que a narrativa encontra-se no presente histórico, surge a voz de um narrador *heterodiegético*. O imbricamento desses dois estatutos dá-se não só pela intercalação de narrativas na primeira e terceira pessoas, quanto pela utilização do estilo indireto livre e monólogo interior:

> *— Amanhã, não se esqueça, viu?*
> *Eu a amava devagar e timidamente, num excesso de ternura que também vinha dela. Beijava seus dedos (um cheiro doce de esmalte fresco), beijava a palma da mão um pouco fechada em concha, quentinha. Ai, como esquecer, como esquecer, se ao menos eu pudesse esquecer como foi. Ela passava a outra mão atrás do meu pescoço, um pouco tímidos em nossas carícias, como que nos recusando. Eu sorria, ela sorria menos, a mão quentinha passeando na nuca [...]* (ÂNGELO, 1978, p.34)

O entrelaçamento da pessoa do verbo ora na primeira pessoa do singular ou do plural, ora na terceira do singular, pode ter um significado no plano da história, pois a personagem "marido" demonstra-nos um certo desequilíbrio mental por não aceitar a velhice que é a condição em que se encontra, desejando, portanto, matar e morrer. Pode-se exemplificar essas alternâncias de pessoas do verbo, principalmente no momento em que o narrador-protagonista finge ser espectador de um drama em quatro atos; e a narrativa vale-se de alguns códigos da linguagem de teatro para relatar o cotidiano, hábitos e comportamento da esposa:

> *— Amanhã temos uma peça ótima para ver.*
> *Primeiro ato: A Fêmea Que Suspira. Ela tira a maquilagem da noite, vestida num penhoar amarelo, de rendinhas, enquanto eu tomo meu leite de magnésia e me deito; ela termina sem pudor a sua limpeza de pele e passa um creme para dormir, enquanto eu*

> *apago a luz de cabeceira; ela se deita ao meu lado, tenta conversar sobre o dia, e eu murmuro fingindo quase sono; ela se cala e começa a sessão de suspiros, que não levam a nenhum resultado prático [...]* (ÂNGELO, 1978, p.36)

Observa-se que a disjunção na personalidade do narrador-personagem reflete-se no tratamento dado ao tempo de sua história: o passado simboliza a virilidade; nele, a esposa é a amante fiel; enquanto o presente significa a impotência; nessa instância temporal, a esposa é uma velha puta, traidora. Essa narrativa tem início com uma *prolepse*, anunciada por meio do discurso direto: — "Tenho tanta coisa para fazer amanhã"? (Ângelo, 1978, p.33). Em resposta a essa voz feminina, que faz planos para o futuro, temos outra *prolepse*, acompanhada de uma predição no enunciado do narrador, que presumimos ser a voz da personagem, "marido": "De uns tempos para cá ela começou a fazer planos para o amanhã. Mas amanhã ela vai morrer". (Ângelo, 1978, p.33). O leitor tem, nesse capítulo, conhecimento apenas das ameaças que o marido faz à esposa; por isso a suspeita de envenenamento durante o jantar ser-nos-á esclarecida somente no último capítulo, "Depois da Festa". É interessante observar que mediante essa "pausa", o desfecho da história desse casal burguês terá de esperar que ainda se narre mais sete capítulos; só então o leitor ficará sabendo se a tragédia se consumou ou não.

A história desse casal é apresentada por uma linguagem fragmentada, em que se alternam estilo direto, indireto, indireto livre,

monólogo interior, e paródia da linguagem de teatro. Essas alternâncias dos discursos, e conseqüentemente do tempo, estão interligadas, no primeiro bloco (narrativa do protagonista "marido"), pela marca temporal, o advérbio de tempo "amanhã"; ao passo que no segundo bloco (narrativa da protagonista "mulher"), o entrelaçamento de diferentes discursos dar-se-á mediante um diálogo entre a mulher e o amante. No primeiro bloco, por meio da *prolepse*, reafirma-se no plano da história a ruptura do desejo das personagens: a mulher ainda quer viver; o marido, morrer. Com relação à organização do discurso, pode-se enxergar aí a presença de um narrador que discute a onisciência, o desaparecimento ou renovação do romance. Inclusive nota-se a intrusão do universo diegético, no *nível extradiegético*. É como se a personagem, a criatura, se insurgisse contra o criador, por isso vemos o narrador-personagem questionar o seu poder de se auto-destruir ou não. Esse procedimento é denominado, por Genette, de *metalepse*:

> *— Vamos à festa amanhã?*
>
> *Morre-se muito tarde. Sem nenhuma dignidade, o homem fica esperando, adiando, envelhecendo. Não, ninguém vai decidir a hora da minha morte, eu mesmo posso escolher, ainda tenho essa velha consciência esperta. É verdade que não tenho estado atento: na revolução procurei me esconder, tomo cuidado ao atravessar as ruas, evito comer um camarão suspeito. Não posso mais cair nessas distrações do instinto.*
>
> *A puta velha pensa, acredita!, que seu prazer ainda é o mesmo da juventude, com esses seios! Ela acredita que eu estou cada dia mais acostumado — à velhice!*
>
> (ÂNGELO, 1978, p.37-8)

E ainda refletindo sobre a construção da narrativa, vamos ter nesse capítulo a primeira referência à palavra "festa", título dado ao romance. Com relação

à diegese, esse nome fornece-nos indícios de continuidade dos acontecimentos, o prosseguimento da fábula; quanto ao discurso, pode estar simbolizando o revigoramento, a "carnavalização" da linguagem, a reconstrução do romance por meio de várias técnicas narrativas e o reaproveitamento da herança que a ficção tem nos legado durante séculos.

No primeiro bloco de "Bodas de Pérola", tivemos uma narrativa que privilegiava a visão do narrador *autodiegético*, o "marido"; já no segundo, surge-nos a "mulher" também como narrador *autodiegético*. Será mediante a sua visão que teremos informações detalhadas sobre o comportamento neurótico do marido, agora identificado como o professor Candinho. Enquanto ele demonstra estar enojado da mulher, ela, ao contrário, preocupa-se com a sua saúde mental. Essa segunda parte da narrativa, iniciada com um diálogo (grafado em negrito) entre uma mulher e um rapaz, apresentados pelos nomes Juliana e Carlos, relata o cotidiano vazio de uma dona de casa burguesa, que se diverte em sair com rapazes. O diálogo entre Juliana e Carlos serve ao mesmo tempo como elo de ligação e contraste entre o presente e o passado de Juliana com seu marido. Na verdade, o amante Carlos, nessa narrativa "Bodas de Pérola", exerce a função de *narratário*, e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético. Deste modo, Carlos é um interlocutor de poucas palavras; sua função é a de ouvir a história do casal, Juliana e Candinho:



> *— Vem, disse o rapaz. — Ainda não, disse ela, agora eu vou explicar como é o Candinho. — O professor?, disse o rapaz. — É, o meu marido, disse ela.*
>
> *Hoje estamos fazendo trinta anos de casados. Ele quase não fala mais comigo, tem uns três anos que não fazemos mais nada na cama. Ninguém fica tempo assim, sem, como se diz, sem fazer nada. Quando começou, quando ele parou de me procurar — não — quando ele passou a procurar menos, eu não prestei muita atenção, não sei direito quando foi. Deve ter uns cinco anos.*
>
> (ÂNGELO, 1978, p.42)

Verifica-se também que o diálogo entre Juliana e Carlos dá vazão à passagem do tempo presente ao passado; de tal forma que o ato sexual entre os amantes, no presente histórico, remete ao ato sexual entre marido e mulher, no passado; essa intersecção de um tempo no outro dá-se por meio de um monólogo interior, seguido de um diálogo. Só nesse momento, mediante as recordações, Juliana expressou-se em um discurso semelhante ao que o marido havia se expressado no primeiro bloco narrativo. Esse jogo temporal, em presentificar o passado, ocorre com a utilização do monólogo interior, em que o emprego do verbo no pretérito imperfeito corrobora a intensificação e o prolongamento da narração do ato sexual. Permeando esse discurso, vislumbra-se um diálogo dentro desse monólogo, com a presença de verbos no presente do indicativo, coincidindo a diegese com o discurso, denominado *grau zero* da narrativa:

> *O rapaz abriu seu vestido nas costas, desabotoou o sutiã [...] — Você acha que estou velha?, disse ela — Que é isso, disse o rapaz, você está enxuta [...] — Eu não quero morrer, disse ela baixinho.*
>
> *tão de leve, na mão, no rosto, nos cabelos, um carinho gostoso no pescoço, um olhando nos olhos do outro, eu ficava quente quente com aquele olhar, e ele me abraçava e dizia eu te amo,*

> *beijando a pontinha da orelha, eu encostava um pouquinho, ele encostava um pouquinho [...]*
> *— Aaaaaaaaaah! Candinho! Aaaaaaaah!*
> *— Eu pensei que ia morrer. E você?*
> *— Eu também.*
> *— Eu podia morrer agora.*
> *— Eu também.*
> *— Eu quero morrer junto com você.*
> *— Eu também.*
> *— Jura?*
> *— Juro.*
> *— Estou falando de verdade.*
> *— Eu também.* (ÂNGELO, 1978, p.43-4).

A micronarrativa "Bodas de Pérola" irá encerrar-se com o relato de um jantar comemorativo pelos trinta anos de casamento desse casal burguês; ser-nos-á contado por um narrador *heterodiegético* que nos deixa em suspense: o que irá acontecer com Juliana após o jantar? Congelar-se-á essa cena e só depois que o leitor chegar ao último capítulo, ficará sabendo que o casal não morreu intoxicado por ter sido socorrido a tempo. Podemos ainda acrescentar a respeito dessa micronarrativa que a história de Candinho e Juliana, inserida no *nível intradiegético*, terá seu desdobramento, no plano da temática, em outras histórias de casamentos fracassados. Diríamos então que no *nível metadiegético*, encontram-se as histórias de noivados ou casamentos mal sucedidos, nos capítulos: "Andrea" e "Depois da Festa" (o noivado de Andrea e o casamento de seus pais); "Corrupção" (a dos pais de Robertinho); "O Refúgio" e "Depois da Festa" (Jorge e Mônica); "Antes da Festa" e "Depois da Festa" (Carlos e Cristina; Carlos e Ana); "Luta de Classes" e "Depois da Festa" (Ataíde e Cremilda).

unesp

2.3. O procedimento de verossimilhança com o narrador intruso

O terceiro capítulo é intitulado com o nome da personagem "Andrea"; dividido em dez partes, cada uma delas marcada pelo tempo cronológico. Dessa forma teremos a seguinte seqüência: a primeira parte, ano de 1951, período em que Andrea, uma adolescente bonita e reprimida pelo pai, vivia em Tijuca, Rio de Janeiro; segunda, transferência da família de Andrea, em 1951, para Belo Horizonte; terceira, no ano de 1953, nossa personagem é tida como moça "desfrutável" pelos rapazes da sociedade mineira; quarta, período (1956) em que Andrea perdeu a sua virgindade com um pleibói; quinta, cinco meses depois do rompimento de Andrea com o pleibói, ela consegue o emprego de cronista social; sexta, a cronista, em 1958, torna-se amante do chefe do jornal; sétima, decepcionada, procura não se envolver afetivamente com os homens e passa a conviver com os intelectuais dos anos de 1962-63; oitava, ausenta-se por seis anos, indo para o Rio; retorna a Belo Horizonte e consegue, em 1969, o seu emprego de volta; nessa época, começa a sair com um pintor muito rico; nona, temos o noivado malogrado de Andrea com o pintor e referências aos acontecimentos da "festa" (1970); décima, as tristes lembranças de Andrea, de sua humilhação no episódio: o jogo da verdade, em uma festa, em 1970; que resultou em seu exílio na cidade do Rio.

A narrativa "Andrea" já não leva a sério o conceito de verossimilhança próprio do romance jamesiano em que o narrador deveria diluir-se em uma personagem; aqui, ao contrário, temos um narrador *heterodiegético* que, mediante uma epígrafe: "Biografia encontrada pelo autor entre os papéis de uma personagem do livro, que não sabe ainda se identificará mais adiante" (Ângelo, p.49), mostra-nos claramente a sua presença, ao afiançar-nos que essa personagem e o seu autor são seres fictícios; só existem por meio da linguagem. Se o narrador em "Documentário" valeu-se de certos recursos tradicionais de verossimilhança como a apresentação de supostos "documentos" que dariam mais confiabilidade à sua narrativa, em "Andrea", retrocedeu-se mais ainda no passado da narrativa épica, com a utilização do narrador intruso. É bem verdade que a narrativa literária de nosso tempo explora todos os artifícios para se contar uma história, conforme Scholes e Kellogg, "Boa parte da narrativa moderna caracteriza-se pela consciência de um abismo entre o perceptível e o verdadeiro, o que torna a apresentação realista do personagem bem menos necessária" [...] (1977, p.142). A plausibilidade na caracterização da personagem Andrea, vítima de uma sociedade machista, dar-se-á não só pelas qualidades que lhe são atribuídas por meio dos sememas: "ingênua", "bondosa", "crédula", "romântica", "sonhadora", "bonita", "sensual", "burrinha", como também pelas severas críticas que o narrador intruso faz à alta sociedade mineira,

unesp

sociedade considerada perversa por destruir a beleza e os sonhos românticos da heroína. Além do mais, o discurso irônico do narrador desmoraliza os valores incutidos às personagens do Romantismo; revela-nos o reverso da medalha: já não há um final feliz para a heroína, que era recompensada, pelos seus sofrimentos, com um casamento de véu e grinalda; há apenas a mulher condenada a ser objeto de prazer:

> *Diziam no jornal que ela era muito burra e não sabia escrever. Andrea suspeitava do que falavam. O sintoma era quase físico: sentia-se desnorteada ao entrar na redação. Buscou apoio contra a insegurança apaixonando-se pelo chefe de reportagem, que a chamava a Vestal. Paixão de outra maneira inexplicável por um homem casado e feio que zombava dela.*
>
> *Deitou-se com seu segundo homem querendo provar-lhe que não era aquilo que ele estava pensando (o que será vestal?) e, mais uma vez, não encontrou no sexo aquela satisfação das grandes amorosas da literatura [...] A paixão se foi aos poucos, na mesa de chope.*
>
> *Aos vinte e sete anos, cansada de rosto, bebendo, tomando comprimidos, chegou ao fim da sua década de juventude e formação, os anos 50, que deixaram nela para sempre a sua marca.* (ÂNGELO, 1978, p.56-7)

Os acontecimentos da vida da personagem (humilhações, desilusões amorosas) foram sendo registrados gradativamente no tempo, compreendendo o período de 1951 a 1963, quando então vai aparecer uma *elipse* no desenrolar da história; Andrea ausentar-se-á de seu palco (a roda social de Belo Horizonte) por seis anos, tempo suficiente para a reeducação da personagem; no entanto, ei-la que surge tão "burrinha" quanto antes, e em 1969, envolve-se com um artista (pintor) que, mais tarde, juntamente com uns amigos, desmoralizarão a nossa heroína. A sua queda será tão profunda que nada poderá salvá-la, a não ser o isolamento. Na nona e

décima parte desse capítulo, verifica-se uma *prolepse*, quando o narrador registra, em forma de sumário e de um fragmento de diálogo, episódios da "festa" de 31 de março de 1970; que só serão esclarecidos nos dois últimos capítulos:

> *Numa festa cheia de gente conhecida (inclusive seu antigo jornalista) (lembra-se dela como um dos episódios mais tristes de sua vida) (lá conheceu também aquele escritor comunista) (aniversário de seu noivo, amigo dos jovens intelectuais) (no dia da invasão da cidade por um bando de nordestinos) (depois dessa festa, Andrea não pôde mais fingir que era outra e não conseguiu ser uma só) foi massacrada por ele numa cena dolorosa e auto-destrutiva de jogo da verdade [...] Através dele, ficaram sabendo das coisas que ela guardava até de si mesma:*
> *— Um casal perfeito: ela é fria e eu sou impotente.*
> *— Claro que não. A gente se masturba.*
> (ÂNGELO, 1978, p.60)

O leitor necessitará avançar na leitura do romance, para descobrir que o pintor é a criança do capítulo "Corrupção"; é também o Sr. Roberto Miranda, anfitrião da festa, mencionado no capítulo "O Refúgio"; personagem que feito uma inteligência central filtra a narrativa, em "Antes da Festa", no endereço: Rua Tupis, 488, 15° andar. 21h06m. Ainda nessa narrativa, faz-se menção a um jornalista subversivo, que descobriremos, nos capítulos "Antes da Festa" e "Depois da Festa", tratar-se do jornalista Samuel Fereszin, envolvido nos acontecimentos da "Estação" ("Documentário"). Quanto à história de Andrea, mesmo que já tenhamos conhecimento de sua derrocada final, outros pontos de vista sobre essa personagem surgirão com o aparecimento do diário do jornalista Samuel, nos dois últimos capítulos. É preciso ressaltar que a semelhança entre *Um*

ramo para Luísa, de José Condé, e *A festa*, não se dá apenas na forma fragmentada da narrativa ou da utilização dos recursos da mídia, mas também a história de Luísa é similar à de Andrea. Ambas as personagens foram condenadas por uma sociedade moralista e cruel; a primeira, à morte; a segunda, ao isolamento do convívio social.

2.4. A re-escritura do diário no romance contemporâneo

A narrativa "Corrupção" (quarto capítulo) é a história dos pais do pintor Roberto Miranda, o anfitrião da "festa", o pseudo noivo de Andrea. A forma dessa narrativa lembra a de um diário, evidentemente não do modo tradicional, em que a personagem revela-nos claramente estar escrevendo um diário; o que temos aqui subentendido é que pai, mãe e filho registram em suas mentes os acontecimentos que vão do ano de 1941 até 1946: nascimento do filho Roberto; desinteresse sexual do pai (Cléber) pela esposa (Lenice); o filho servindo de barreira entre os pais; o crescimento e a aprendizagem do filho; o enriquecimento do pai, graças à segunda guerra mundial; e finalmente a separação dos pais de Roberto. A história do conflito surgido entre marido e mulher, após o nascimento do filho, é relatada por um narrador *autodiegético*, quando se trata da narrativa da mãe; e pelo imbricamento dos narradores *heterodiegético* e *autodiegético*, na narrativa do pai; quanto ao modo de narrar, para retratar o filho, temos

unesp

um monólogo imitando a linguagem fragmentada de criança, e entre parênteses, o narrador *heterodiegético* preenche as lacunas dessa linguagem, ou seja, faz-se a complementação lógica, gramatical das frases:

> FILHO. 1942.
> *— Me dá.*
> *(Ele dava.)*
> *— Dadá.*
> *(Davam-lhe.)*
> *(Aprendia.)*
> *Mamãe xinga. Papai xinga não. (Por isso:) Mamãe feia. Papai feio não.*
> *Mamãe dá papá. (Por isso:) Mamãe boa.*
> *Papai brinca. (Por isso:) Papai meu.*
> *(Aprendia.)*
>
> PAI. 1943.
> *Um passeio. Olhava os cabelos do filho refletindo a luz da manhã [...] Ele pode passar um dia inteiro comigo sem se aborrecer. Com Lenice ele se cansa logo. Também nunca vi mãe daquele jeito, preguiçosa, de má vontade com o menino [...] Observava o jeito abrutalhado do menino, uma coisa indo para a frente, sem rumo e equilíbrio. Vai ser durão quando crescer. Eu é que nunca tive essa liberdade, essa segurança de pai junto, aquele desatinado.* (ÂNGELO, 1978, p.67)

Essa narrativa, verdadeiro álbum de um casamento burguês, assemelha-se a um desdobramento da história de "Bodas de Pérola"; em ambas temos um casal preso aos valores consumistas do sistema capitalista, em que o dinheiro e o prazer da carne são as únicas prioridades da vida. Fruto desse modelo de família, o pintor Roberto Miranda já tem o seu perfil psicológico traçado; por isso, em "Antes da Festa", deparar-nos-emos com uma personagem frívola, egoísta e impotente sexualmente.

A história do pai de Robertinho encerrou-se aqui; enquanto a da mãe (Lenice) continuará; teremos notícias dessa personagem, no tempo da

história, vinte e quatro anos depois, porém no plano do discurso será preciso esperar pela sucessão de mais cinco capítulos. E quanto ao filho, voltaremos a encontrá-lo, já adulto, nos próximos capítulos, "O Refúgio"; "Antes" e "Depois da Festa".

2.5. O perfil das personagens: Jorge, Ataíde, mãe do estudante Carlos e delegado de polícia social

2.5.1. Jorge - símbolo do cinismo da burguesia

Em "O Refúgio" (quinto capítulo), na primeira folha, simulando ser uma epígrafe, ou até mesmo uma seção de correspondência amorosa própria de revistas destinadas a um público feminino, estampa-se a biografia-propaganda de um rapaz bonito, inteligente, rico, advogado, solteiro, trinta e um anos de idade, que se dá a conhecer pelo nome Jorge Paulo de Fernandes. Pelo que acabamos de ler já nos foi apresentado um perfil dessa personagem; e o leitor crítico poderá ver nas entrelinhas as características físicas do herói do Romantismo. Além do mais há de se perceber uma ironia nessa apresentação, uma vez que não há mais espaço para a figura idealizada do burguês romântico no romance contemporâneo, a não ser mediante a paródia.

Passamos então do aspecto físico para o psicológico, à proporção que não só o narrador *heterodiegético* relata-nos o cotidiano de Jorge, como se

fosse uma câmera escondida no apartamento da personagem, ou seja, em seu "refúgio", como também a própria personagem possui voz narrativa. Esse jogo de vozes, de focalização, permite-nos devassar os pensamentos de Jorge e acompanhar as suas ações. Desse modo descobrimos na personagem um ser abjeto, covarde e maquiavélico. Na sua maneira desrespeitosa em ver o outro, planeja uma brincadeira perversa, "o jogo da verdade", para ridicularizar a sua namorada, Mônica, segundo ele, muito moderna, e também certos convidados com os quais não simpatizava:

> *[...] Mônica parece que tem vergonha de gostar da gente. Quem vê pensa até que ela não gosta. Mas me adora, sei que adora. Fica disfarçando porque está nessa onda de mulher moderna. Hoje eu ensino a ela o que é mulher moderna. Vou pôr na minha listinha um negócio para ela. Aqui dentro, tudo bem: eu em cima, ela em baixo, bem antigo. Lá fora vem o modernismo, ela quer ficar por cima. Eu ensino a ela [...]*
>
> *Presunto, um ovo cozido, salada. Me adora.*
>
> *Colocou o prato sobre o forro americano, entre os talheres. Sentou-se. Olhou as mãos. Cheirou-as. Levantou-se. Foi ao banheiro. Lavou as mãos. Voltou para a cozinha. Sentou-se.* (ÂNGELO, 1978, p.80-1).

É mediante a narrativa de "O Refúgio" que voltaremos a ouvir falar de Carlos, personagem mencionada em "Documentário" e que serviu de narratário em "Bodas de Pérola". Agora seu nome, depois de uma suspensão, retorna à cena; contudo, o leitor ainda não sabe de que se trata de uma mesma personagem porque não há esclarecimento suficiente, a não ser o de que Carlos se encontra preso, e alguém, por telefone, pede os serviços de Jorge, como advogado; e ele, de maneira grosseira, nega-se a fazê-lo. E ainda, durante a leitura que Jorge faz de seu jornal, vem à tona o

unesp

nome do político Filinto Müller, que terá sua história romanceada, em forma de sumário, no capítulo "Depois da Festa".

A história do burguês Jorge, em seu machismo, sentimento de posse e de desprezo pela mulher, será projetada nas histórias das personagens "o pleibói" (o "don juan" em *Andrea*) e Haroldo, o jornalista (amante de Andrea); em Ruiter (advogado, defensor da honra dos machos); Marcelo (personagem-meteoro; surge na "festa" como um conquistador).

2.5.2. Ataíde - símbolo de resistência da classe operária

Em "Luta de Classes", sexto capítulo, há um paralelo entre o cotidiano de Ataíde e Fernando, feito por um narrador *heterodiegético*, em que fica evidente a oposição entre a classe operária (Ataíde) e a classe média baixa (Fernando). O primeiro, pintor de parede, mulato, casado e apaixonado pela sua Cremilda, sai cedo para pegar o coletivo, e planeja levar a mulher ao cinema no domingo; o segundo, funcionário de um escritório, casado, irritado com a esposa, amante de futebol, vai para o serviço em seu wolks; o caráter enérgico do primeiro se revela quando, ao entrar em um bar, esbarrando no funcionário do escritório que lhe diz um palavrão, revida o xingamento com agressão física. Essa personagem Ataíde terá ligações com o episódio da "Estação" ("Documentário") e sua história continuará a ser contada em "Antes" e "Depois da Festa".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *Uma filha moça seria mais fácil de acompanhar. Como é que eu posso, viúva?*
> *Nunca se sabe como eles voltarão para casa, podem apanhar, levar um tiro, quebrar uma perna na correria. Não se sabe nem se eles voltarão para casa. Nem posso pensar: preso, morto. Livrai-o de todo mal. Amém. (ÂNGELO, 1978, p.95)*

Nessa narrativa temos o relato da formação familiar e cultural de Carlos; contra a qual ele se rebelou. Tanto é verdade que em "Antes da Festa" certificar-nos-emos de que o rapaz dessa história é o mesmo que se rebelou contra a polícia no episódio da "Estação" ("Documentário"). Também a personagem Cristina, a jovem aludida pela mãe de Carlinhos, terá a sua história narrada em "Antes" e "Depois da Festa".

O discurso da "mãe do rapaz" terá o seu prolongamento no do "delegado de polícia", o pai da Pátria, o responsável pela moral e bons costumes. Deparamo-nos com um narrador *autodiegético* valendo-se de um discurso político autoritário, no qual há subliminarmente a presença das idéias doutrinárias do Positivismo de Comte; lá estão a ciência e o progresso juntos como uma "Nova Ordem", combatendo os "fanáticos: cristãos, marxistas, umbandistas, milagreiros, políticos, budistas, maconheiros" (Ângelo, 1978, p.102). Observa-se também um culto ao livro *O Príncipe*, de Maquiavel; preceitos a serem seguidos por um governante que queira impor, ainda às custas da crueldade, a ordem e o bem-estar à nação. Eis um fragmento de seu discurso:

> *Ninguém pode me acusar de parcial, ou venal, ou desorganizado, ou cafajeste. Procuro tratar a todos com a mesma justiça e força. Os homens hesitam menos em ofender aos*

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

> *que se fazem amar do que aos que se fazem temer, ensina o mestre dos príncipes. Eu não permito o suborno. Não há um só policial desonesto sob as minhas ordens. Exijo unhas cortadas. Proibi alfinetes de gravata. Há punições para o que coçar o sexo em público, tirar cera do nariz ou usar brilhantina.*
> (ÂNGELO, 1978, p.102)

Vê-se bem que é uma paródia do discurso dos generais do período da ditadura militar (1964-1985), agora sofrendo o tratamento que se dá à linguagem na ficção; esse discurso deixa de ser monovalente ou referencial para entrar no campo semântico da plurissignificação. Ao adiantarmos na leitura do romance, associaremos esse delegado à figura de Humberto Levita ("Documentário"), o comandante da repressão aos flagelados (Marcionílio) e da tortura feita ao Carlos Bicalho e Ataíde (o pintor de paredes).

Antes de entrarmos no oitavo capítulo, vamos fazer um levantamento do tempo cronológico das histórias já analisadas: em "Documentário", o tempo oscilou entre 1970 (o tempo mais recente da história) a 1859 (flashback); "Bodas de Pérola", não há uma referência explícita à data, mas o enunciado: "Vamos à festa", situou o presente da narrativa, em 1970; no entanto o índice do romance data esse capítulo como a história de "amor dos anos 30"; "Andrea", vai de 1951 a 1970; "Corrupção", datada entre 1941 a 46; "O Refúgio" e "Luta de Classe", em 1970; "Preocupações", em 1968.

2.6. A ficção discutindo a própria ficção

O próprio título do oitavo capítulo vem antecedido por um advérbio de tempo, "antes"; e todas as micronarrativas de "Antes da Festa" estão situadas em um espaço (endereço de residência, local de trabalho, nomes de bares, farmácias e logradouros), acompanhado do horário dos acontecimentos. A primeira micronarrativa vem entre parêntese, escrita em itálico, afirmando-nos ser uma anotação do escritor. É a ficção discutindo a própria ficção, procedimento conhecido por metaficção.

Temos uma personagem, intitulada "escritor", que se põe a questionar a estrutura desse gênero; estaria ele escrevendo um romance ou uma série de contos?! Então o "escritor", como narrador onisciente, fornece-nos dados sobre os convidados da "festa" e a respeito do anfitrião, Roberto; além disso registra, como testemunha, parte da entrevista feita por Samuel ao retirante Marcionílio. Não satisfeito com o seu papel de escritor e crítico literário, passa também a ser crítico de cinema e propõe até mesmo um enredo para um filme de estilo policial que deveria se chamar "The Assassination of the President". Evidentemente uma ironia à mesmice dos filmes de história de detetive produzidos por Hollywood. Ainda nessa brincadeira, que lembra o espírito anárquico do romance *Serafim Ponte Grande* de O. de Andrade, sugere vários enredos aos escritores Garcia Marquez, Borges, Hitchcock e Robbe-Grillet. É possível enxergarmos

nesses textos uma crítica à saturação do realismo mágico no romance latino americano e à ausência de história em *nouveau roman*. As micronarrativas da personagem "escritor", intercaladas entre as demais das personagens (Samuel, Andrea, jornalistas do "Correio de Minas", escritores do Bar Lua Nova e Roberto), retardam o ritmo dos acontecimentos, devido às digressões.

Podemos acrescentar que a narrativa da personagem escritor encontra-se em forma de *mise en abyme* nas micronarrativas dos escritores freqüentadores do Bar e Restaurante Lua Nova (Esdras, Flávio). De tal modo que a idéia de se escrever um livro por nome *O Judeu Refratário* é discutida tanto nas anotações do escritor quanto nas narrativas de "Bar e Restaurante Lua Nova". Não estaria nessa discussão uma crítica à personagem Paulo, um judeu, do romance *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, no sentido de que não é preciso buscar em outros povos qualidades como liderança e heroísmo para compor o caráter de uma personagem do romance brasileiro. Justificando essa interpretação, buscou-se na etnia brasileira (nordestino e mineiro) os heróis da história de *A festa*:

> *Bar e Restaurante Lua Nova*
> *20h12m*
> *— A idéia eu acho que é boa, falta desenvolver. É uma espécie de sátira ao racismo. O título, não é por ser meu não, mas eu acho do caralho.*
> *— Qual é?*
> *— O Judeu Refratário.*
> *— Bom*
> *— Mas tem um porém: não estou conseguindo escrever, Esdras. Tem sentido a gente escrever esse negócio de judeu,*

> *hoje? E quem é que vai escrever sobre os nossos problemas?* (ÂNGELO, 1978, p.122)
>
> *(Anotação do escritor:*
> *O papel está na máquina há uma hora e meia, branco até eu começar a escrever esta carta aberta a quem interessar possa — porra, porra, porra. Eu pus o papel na máquina para começar novamente a escrever O Judeu Refratário e não consigo tirar nada de mim.* (ÂNGELO, 1978, p.123)

Após a primeira narrativa de "anotação do escritor", vem a de Samuel, personagem aludida em "Documentário" e "Andrea", agora, em "Antes da Festa", por meio de um narrador *heterodiegético*, dessa forma podemos acompanhar a sua trajetória e averiguar a sua função na história. Descobrimos que Samuel trabalha na redação do "Correio de Minas Gerais", onde conhece a cronista Andrea. Além disso, ao ser incumbido de fazer uma reportagem sobre a prisão do estudante Carlos Bicalho, esse jornalista trará à cena a esposa grávida e a primeira namorada de Carlos Bicalho ("a mulher belíssima"); e doutor Otávio, chefe da Secretaria de Trabalho, patrão do estudante. A repetição da narrativa do telefonema, uma vez mediante o discurso de Jorge ("O Refúgio"); as outras duas vezes, por meio do de Samuel, evoca a passagem da Bíblia, na qual Pedro negou por três vezes a sua amizade com Cristo.

É ainda pela focalização externa que o narrador faz de Samuel, que poderemos acompanhar a entrevista feita por ele a um policial, a respeito da atuação de Carlos Bicalho no episódio da Estação. Além de se ouvir o ponto de vista de um repressor, também se escuta o de uma pessoa do povo

unesp

que ali se encontrava; é nada mais do que a personagem Ataíde, o pintor de paredes, já conhecido em "Lutas de Classe". A partir dessas entrevistas vamos notar o envolvimento afetivo, a simpatia de Samuel pelos flagelados:

> *Praça da Estação*
> *1h12m*
> *Samuel desiste de procurar ajuda. Pensa no jornal, na reportagem, como obrigações de outra pessoa. Havia a festa, o pessoal que deveria conhecer naquela noite — mas não se move, comprometido com alguma coisa que teria de fazer por aquela gente.* (ÂNGELO, 1978, p.133)

Não apenas Samuel, referido por uma antonomásia, jornalista subversivo, no capítulo "Andrea", traz à tona essa personagem feminina, como também Roberto, que fora aludido naquele capítulo somente pela profissão de pintor de telas. Por meio do monólogo interior, entrecortado por rápidos diálogos, Roberto Miranda angustia-se com medo de que Lúcio, sua nova paixão, não compareça à festa; de que Andrea, aquela louca, haja acreditado em seu pedido de noivado; não era possível uma pessoa ser tão ingênua a ponto de não reconhecer nele um homossexual:

> *Rua Tupis, 488, 15º andar.*
> *21h06m*
> *— Por favor, o Lúcio está? está um moment*
> *Quem quer falar com ele? ora quem quer chata falar.*
> *— É Roberto Miranda, chata*
> *Uai, ele disse que ia para sua casa, aqui! que tinha uma festa. Ai meu deus onde é que ele foi parar Não chegou ai não? lógico que não sua burra*
> *— Não, lógico que não. Por isso que estou telefonando, que hora! Que hora que ele saiu? foi agorinha agorinha mesmo [...] Será que Andrea louca esqueceu de convidar alguém? ai não ai não louca Acho que não esquece, esquece não [...] não andrea ai meu deus o noivado Ela levou a sério essa história de casar [...] Que idéia, meu Deus, que idéia de Andrea minha, e agora agora agora? Não posso, qual é essa de casar, gente?* (ÂNGELO, 1978, p.128)

unesp

Surgem outras personagens como convidados da festa; por causa das profissões que exercem, estarão, independente de suas vontades, vinculadas ao episódio da Estação ("Documentário"). Desse modo, reaparece-nos o jornalista com quem Andrea tivera um caso (capítulo "Andrea"). Apesar de ele agora ser identificado pelo nome Haroldo, somente no último capítulo ficará claro a sua posição de chefe no "Correio de Minas Gerais" e a sua ligação afetiva com Andrea; como também a sua relação de patrão com Samuel.

Se essa personagem, Haroldo, vai se revelando uma criatura cínica, descompromissada com os problemas sociais, ele não será diferente da personagem Otávio Ernâni, economista e responsável pela Secretaria de Trabalho e Bem-Estar Social. Embora, em "Antes da Festa", só tenhamos conhecimento de telefonemas dessa personagem a duas mulheres: Marília e Lena, combinando irem à festa, no capítulo final, deparamo-nos com Otávio, ainda sentindo-se mal pelos excessos da festa, completamente alienado dos distúrbios da Estação e impotente para tomar alguma resolução.

2.7. O encaixe das últimas peças da narrativa-mosaico

É necessário, para termos clareza a respeito do tempo, que façamos uma comparação entre o tempo cronológico e o do discurso dessas

micronarrativas; se o leitor já sabe em "Andrea", cinco capítulos antes, que a festa já aconteceu, resultando em amargas decepções para a nossa pseudo-heroína, não se soube, porém, quem seriam o rico pintor de telas, o jornalista subversivo, a lésbica e os demais convidados presentes à festa. Para sabê-lo, foi preciso, portanto, prolongar a narrativa. Assim é que podemos constatar que o tempo da narrativa não coincidiu com o da história. O narrador deixou para o último capítulo tais esclarecimentos; recurso chamado *plot*, que envolve mistério e surpresa a serem desvendados no final do romance.

A discussão da não coincidência do tempo da história com a da narrativa é feita, em "Depois da Festa", pela personagem "escritor" a um amigo, ou seja, ao *narratário*. O escritor, segundo a sua auto-crítica, sente-se fracassado por não ter conseguido narrar o miolo do livro, que seria a festa acontecendo. Ressente-se por não ter se livrado da narrativa em terceira pessoa, tampouco dos sumários; porque se fosse valer apenas de diálogos e monólogo interior, o livro ficaria muito extenso. Avalia também a caracterização das personagens Andrea e Jorge, considerando que foi cruel e preconceituoso com a primeira criatura e agiu do mesmo modo da sociedade com a qual ela convivia. Contudo, em relação a Jorge, não se arrepende de ter utilizado algumas palavras de baixo calão para desmascarar a hipocrisia desse burguês.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Como vimos, essa narrativa discute a própria narrativa, dessacralizando assim a estrutura do romance realista, século XIX, narrado na terceira pessoa e também o romance "jamesiano", que acreditava ter eliminado a presença do narrador ao escolher uma personagem chamada "inteligência central" para contar a história. Em contrapartida, o romance *A festa* fez uma *bricolage* da primeira e terceira pessoa, valendo-se mais dessa última, articulando um diálogo com as personagens mediante a inserção do estilo indireto livre e monólogo interior. Esse jogo de pessoas do verbo permitiu o afloramento da *polifonia* no romance, dando-nos a impressão de que a maioria das personagens possui voz narrativa.

O capítulo "Depois da Festa" possui as páginas destacadas das demais, com a cor azul; é mais um jogo na composição do romance; seria um aviso ao leitor de que as peças-narrativas finalmente irão se encaixar. Conforme a análise de *A festa*, feita pelo crítico literário, Renato Franco, os relatos desse último capítulo, denominado pelo narrador de "índice remissivo", podem ser lidos "como contos relâmpagos — embora, freqüentemente, relatem os desfechos de episódios anteriores. Essas notas, porém, revelam relatórios policiais, fichas de informações privilegiadas e confidenciais" (1998, p.221). Desse modo, poderemos responder, com antecipação, as interpelações feitas pelo narrador-crítico que joga com o leitor-crítico, a respeito da necessidade ou não, do índice remissivo. Evidentemente que sem esse último bloco, nós, leitores, ficaríamos

privados de conhecer o destino final das personagens. Essas micronarrativas encontram-se identificadas por meio de cabeçalhos com os nomes das personagens e os números das páginas de capítulos anteriores. Cabe ao leitor, que não esteve atento, procurar na página indicada a relação do desfecho da história com os episódios antecedentes; dessa forma, o narrador ajuda-nos a encontrar as peças que faltavam para montar a narrativa-mosaico.

Esse último bloco terá seu início com um sumário da história de Marcionílio e finalizar-se-á com uma *cena sumarizada* da última festa de Roberto, ainda antecedida pelo resumo da morte do nordestino. Tudo que foi dito sobre o líder camponês, o leitor já havia tomado conhecimento no primeiro bloco ("Documentário"). A repetição da mesma história contribui para dar unidade e organização ao tempo no nível do discurso. Por conseguinte, mediante essa repetição, foi possível amarrar as pontas, o começo e o fim do romance; se o episódio da Estação pareceu-nos um verdadeiro "inferno", não será diferente a última festa de Roberto, em 1971. "A narrativa apresenta-se como estrutura elementar simples que articula conteúdos opostos" (Reis, 1988, p.39); e, desse modo verifica-se nesse romance a fome, destruição e morte (os flagelados) versus orgia, riqueza (a festa no apartamento de Roberto). No entanto, o pólo da destruição predominará no final da narrativa; pode-se exemplificar com vários fatos: a separação do casal Ana e Carlos; o desejo de vingança de Ataíde e

Cremilda; a loucura do pai de Andrea; o assassinato de Mônica; a decadência moral de Candinho e Juliana; a morte histriônica do delegado Humberto Levita; a morte trágica de Luís e seu pai; trágica e heróica, de Marcionílio e Samuel.

Há nesse último bloco uma inversão ou interpenetração dos *níveis narrativos*, o que nos dificulta distinguir um nível do outro. Assim podemos ver, por exemplo, a personagem "o pleibói", antes tão esfumado no capítulo "Andrea", sair da sombra, nesse último bloco, dando-nos a impressão, em seus diálogos com Andrea, de que possui voz narrativa. E ainda é possível reconhecer nessa criatura a fôrma da qual saiu Jorge. Embora o pleibói nos tenha sido apresentado anteriormente, perdeu espaço para Jorge, porque foi esse quem teve para si um capítulo especial ("O Refúgio"). Tomando como base a preferência que o narrador deu às ações e caracterização de Jorge, deixemo-lo como personagem-narrador de *nível intradiegético*, e os demais (Marcelo, o pleibói, Ruíter e Otávio) pertencentes ao *nível metadiegético*. Apesar de Ruíter aparecer apenas como advogado de Jorge, entendemos que, no plano da temática, ele faz parte desse mundo burguês pela sua simpatia com o assassino, e por sua brilhante defesa da honra dos machos. Outro caso especial é o de Otávio, caracterizado de maneira dúbia, não nos dá a certeza de ser conivente com os valores burgueses; mas parece-nos não ter conseguido livrar-se deles: seu refúgio está no esgotamento do prazer sexual e da bebida.

Não houve personagem mais misteriosa do que Samuel; ficou tempos no anonimato, apenas aludido no primeiro capítulo; ei-lo que surge no oitavo capítulo como se fosse uma câmera a iluminar um palco com várias personagens (mulher grávida, mulher belíssima, Andrea, flagelados na Estação, jornalistas do "Correio de Minas", Jorge e Otávio), o que nos levou a ver em Samuel uma personagem-narrador no *nível intradiegético*. No entanto, quando nos deparamos com a mesma personagem no nono capítulo, vislumbramo-na como a cópia original de Marcionílio. É aí que verificamos ser o jornalista um herói com as mesmas qualidades do camponês; portanto, ele estaria no *nível metadiegético*; levando em consideração a força da narrativa de Marcionílio em "Documentário".

E semelhante a Samuel e a Marcionílio, surge-nos o estudante Carlos Bicalho, envolvendo-se com os flagelados. O estudante e funcionário da Secretaria de Trabalho é preso e torturado. Ao sair da prisão continua sendo perseguido; muda de cidade; vê seu lar destruído; da mesma forma que aconteceu com Marcionílio. Inclusive, depois de nove anos, deparamo-nos com a personagem Carlos vivendo no nordeste, militando, mais consciente, na política contra o governo. Os heróis Marcionílio, Carlos Bicalho e Samuel unem o campo à cidade; o nordeste ao sudeste, na luta contra a injustiça social.

Inúmeras personagens femininas, que estrearam no oitavo e nono capítulos, vão se revelando como cópias de Andrea. Todas elas são bonitas,



sofrem por amor, sujeitam-se à condição de objeto de prazer e acabam sendo destruídas. Destarte temos Aurélia que desiste de homens ricos, sonhando ser feliz mesmo ao lado de um homem pobre; mas a fatalidade, a morte do noivo, não permitiu; Lena e Marília, ambas destituídas de dignidade, disputam o mesmo homem (Otávio); Mônica, que acreditava ser possível moldar o caráter do marido, termina sendo assassinada. Somente Cremilda foge um pouco desse protótipo de mulher, talvez graças aos padrões morais de sua classe social (proletária); mesmo assim sofre as vicissitudes de mulher bonita, os abusos sexuais. Essa última personagem aproximar-se-á de Cristina (a mulher belíssima) e de Ana (a mulher grávida) no plano dos acontecimentos, uma vez que elas estão ligadas afetivamente aos heróis que enfrentaram a polícia na praça da Estação. Cremilda submete-se às perversões sexuais da polícia em troca da libertação de Ataíde, seu esposo; Ana aborta dentro do camburão da polícia, devido o seu desespero com a prisão do marido, Carlos; quanto à Cristina, sofre todos os remorsos por ter abandonado Carlos, o seu primeiro amor, cedendo às pressões dos pais.

Já havíamos comentado no início sobre a dificuldade de discernir qual a personagem que estaria inserida no *nível intradiegético* e *metadiegético*, no nono capítulo; diante disso não sabemos ao certo se D. Celma é a efígie de Lenice ou vice-versa, porque ambas continuam a zelar de seus filhos como se fossem eternas crianças. Contudo, o discurso da mãe

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

do rapaz, Carlos Bicalho, sobressai-se nesse último bloco, mediante o diálogo entre ela e sua ex-nora, Ana. Os seus sermões, a sua cantilena permanecem os mesmos de outrora, carregados de preconceitos e admoestações. Graças ao espaço narrativo concedido à D. Celma pelo narrador, e em virtude da fala de Lenice, abafada pela do coronel, seu amante, vamos situar a primeira no *nível intradiegético*; a segunda, acompanhada de outra personagem, Verinha Nabuco, que nos apareceu como um meteoro, ficarão no *nível metadiegético*. Essa última, conhecida como Verinha Nabuco, a filantrôpega, carrega consigo um trocadilho que já esclarece o papel ridículo exercido pelas "colunáveis"; são burguesas que necessitam das desgraças do mundo para brilharem nos jornais e nos salões. O que irá uni-la a esse reacionário grupo de mães, será a sua curta história que nos lembra às de Lenice e D. Celma, e também o seu discurso conservador concernente à situação das mães solteiras.

Várias personagens, pertencentes ao *nível metadiegético*, entram em cena a partir do oitavo capítulo, tendo a sua conformação no nono. Assim sendo, vão afigurar-se-nos como simulacros da personagem escritor: Deus (narrador onisciente, próprio da narrativa tradicional); Esdras (narrativa hermética, linguagem cifrada, talvez uma crítica aos exageros da estética modernista); Flávio Le Coq. (o escritor valendo-se de todas as escrituras: da poesia, sociologia, cinema, jornalismo, dramaturgia etc.); Eduardo Santoro

(o escritor é semelhante a um psicólogo, também analisa comportamentos e estuda caracteres para compor sua personagem).

Outras personagens secundárias complementarão a história, o discurso e o perfil psicológico das protagonistas. Diante disso, vislumbramos a loucura, impiedade, autoritarismo e falso heroísmo de Filinto Müller (personalidade histórica), como sendo o perfil do delegado Humberto Levita, esse último, símbolo da repressão da ditadura dos militares. Outrossim, podemos dizer a respeito de Cora Adélia, a lésbica, apaixonada por Andrea; de Lúcio, o homossexual que explora Roberto; a figura patética de Luís, que se tornou homossexual para agredir o pai; são todas elas personagens conflitivas que nos reenviam à história de Roberto Miranda. A continuidade da degradação humana, referida anteriormente com a história dos homossexuais, dá-se também com os homens de hábitos heterossexuais. Por isso visualizamos dentro da história de vida do Professor Candinho, a do pai de Andrea. Um e outro se revestem de uma falsa-moral; possuem um comportamento devasso; não aceitam a velhice e agem com a família de maneira desrespeitosa.

Servindo de contraste a esses burgueses pervertidos, que acabamos de evidenciar, temos as personagens Ataíde e Rodolfo, todos os dois acusados de envolvimento com os flagelados da Estação, em conseqüência, presos e torturados. Do segundo, que se acha no *nível metadiegético*, ao associarmos o seu caráter ao de Ataíde, quase nada ficamos sabendo, a não

unesp

ser que era um intelectual de esquerda; havia comparecido à festa de Roberto; odiava Jorge, talvez porque gostasse da namorada desse burguês ou pelo que ele representava na sociedade; e resistira à tortura política. Quanto ao primeiro, Ataíde, mereceu um capítulo, "Luta de Classes", que nos forneceu o perfil da personagem: corajoso, trabalhador e impetuoso. Mesmo considerando esse operário anteriormente como personagem-narrador no *nível intradiegético*, sua história parece estar dentro da de Carlos Bicalho, visto que ambos foram atingidos em seus casamentos. Vimos a separação do casal Carlos e Ana, e o apetite sexual de Ataíde, por sua mulher, diminuído. Deduzimos, por intermédio desses acontecimentos, que a narrativa de *nível metadiegético* rompe as fronteiras e intromete-se na de *nível intradiegético*.

É interessante descobrir como surgem os mitos, as superstições religiosas, nos "causos" contados pelas pessoas do povo. Desse modo é que veremos Marcionílio Matos ser transformado em satanás no discurso do sertanejo Viriato (personagem que se encontra no *nível intradiegético*). A ignorância, pobreza e analfabetismo levam Viriato a fazer uma interpretação dos fatos da Estação por essa óptica: "Foram cercados e surrados pelos capangas de Marcionílio, diabos meganhas, soldadesca [...] Marcionílio? Dizem que evaporou-se na prisão, como o capeta mesmo". (Ângelo, 1978, p.192). E com semelhante discurso, contaminado pelo fanatismo religioso, vamos conhecer Maria, a empregada de Jorge

(personagem no *nível metadiegético*). A partir do momento em que passou a ver Nossa Senhora, deixa de ser empregada e amante de seu patrão, para iniciar uma Cruzada, tendo várias beatas como seguidoras. Essas personagens, Viriato e Maria, fazem vir à nossa memória os mitos que surgiram em torno de Antônio Conselheiro, o beato de Canudos; muitos viram-no como um santo; outros, igual ao demônio. Em "Documentário", Marcionílio foi comparado a Antônio Conselheiro.

Ao terminarmos a análise do romance *A festa* de Ivan Ângelo, foi possível deslindarmos as montagens de suas micronarrativas, verdadeiros *flashes* cinematográficos, que nos proporcionaram, em suas diversas histórias, um todo coeso. O narrador ora adotando a perspectiva de um narrador *heterodiegético*, ora de um *autodiegético*, conseguiu juntar os blocos das narrativas fragmentadas, tornando assim possível revelar as misérias do homem na sua individualidade e nas suas relações com a sociedade, tanto no espaço urbano quanto no campo.

Vimos desfilar em um imenso palco, cidade e campo, uma leva de personagens, muitas delas vivendo em um período um pouco recente, ano de 1970, apogeu da ditadura militar, como sendo o tempo presente da história; outras, vivendo num tempo anterior a esses acontecimentos (anos de 1800), conseguiram juntas trazer à tona as causas da violência urbana. Nem mesmo "a festa" da personagem Roberto, o burguês corrompido e

unesp

devasso, eximiu-se dessa violência; nela afloraram as divergências políticas, de classes sociais, sexo e raça.

A unidade do romance, em relação aos dramas vividos pelas personagens, foi estabelecida ao se encaixar uma história dentro da outra, por isso verificamos na morte de Marcionílio uma *função preditiva* da morte de Samuel; *funções explicativas*: a tortura política desestruturando os casamentos de Carlos Bicalho e Ataíde; a formação machista das personagens, Candinho, Jorge, pai de Andrea, o pleibói, Marcelo, Haroldo, Ruíter, incentivando-os a desprezar e a maltratar as mulheres; a herança cultural de subserviência e inferioridade da mulher e a culpa pelo pecado original, que lhe é atribuída, conseguem explicar a violência e a humilhação a que são submetidas as personagens femininas.

O título do romance *A festa* fez-nos lembrar dos movimentos organizados da sociedade brasileira, do surgimento de vanguardas artísticas, do cinema novo e do teatro voltados à problemática social, em plena efervescência, no final da década de 1950 e início de 1960. Organizações políticas e manifestações culturais que foram sufocadas pelo golpe de Estado de 1964. Em oposição à palavra "festa", temos o título do capítulo "Depois da festa". Percebemos subrepticiamente uma ironia nesse título ao vinculá-lo à personagem intitulada "escritor", pois essa personagem-narrador se pôs a discutir a construção da narrativa; também indagou se o romance estaria morrendo; se ainda era possível contar histórias nos tempos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

hodiernos e, de maneira subentendida, em uma época de censura política. Como leitores críticos e estudiosos da narrativa fictícia, podemos responder que houve uma renovação no gênero romance, apesar dos vaticínios acerca de seu desaparecimento; ele encontra-se revigorado como num palimpsesto, uma escritura em cima de outra; *A festa* é o romance contemporâneo, sobrevivendo como uma pluralidade de textos; um concerto de vozes e, conseqüentemente, com uma visão dialética do mundo.

3. *SANGUE DE COCA-COLA*: INTERTEXTUALIDADE, SIMBOLOGIA, ALEGORIA E PERSONAGENS CINDIDAS

3.1. A composição do romance *Sangue de coca-cola*

A narrativa *Sangue de coca-cola*, de Roberto Drummond, combina, em sua composição (enredo, tempo, personagem, espaço, linguagem, narrador), características da tragédia, mitologia, narrativa bíblica, historiografia, jornalismo, sátira menipéia, paródia do romance denominado realismo mágico ou maravilhoso. A intertextualização — diálogo de uma narrativa com outra —, que se dá, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, por meio de "paráfrase, estilização, paródia e apropriação" (1991, p.7-10), é um dos recursos mais utilizados pelo romance contemporâneo. Há diversas explicações para a intensificação de seu emprego, entre as quais é a de que a paródia contribui para a relativização da verdade ao satirizar e desmistificar ideologias, verdades acabadas, uma vez que as concepções éticas e culturais do século XX passaram por mudanças bruscas, com o avanço da tecnologia e a globalização da economia. Outro dado, é o de que o romance continua se renovando mediante a apropriação de diferentes textos, desde os da Antigüidade aos da Modernidade.

Assim sendo, as heroínas desse romance, ainda que de origem plebéia, revestir-se-ão do caráter altivo da nobreza, lembrando-nos a figura de Antígona, personagem das tragédias de Sófocles, *Édipo em Colono* e

Antígona. Quanto aos heróis e antagonistas, alguns deles tomarão a forma de animais, figuras alegóricas de torturadores e torturados no regime militar; e outros, ao serem sacrificados, encarnarão a figura mítica e trágica, do *sparagmós*, que, consoante Northrop Frye, em seu ensaio, "O mythos do outono: a tragédia", trata-se de uma imagem de "canibalismo, mutilação e tortura". Embora esse romance apresente-nos acontecimentos recentes da História do Brasil, foge do estilo naturalista ou do romance reportagem, por não se preocupar em retratar com fidelidade os fatos, ao confundir o real com o onírico. Para complementar o que já foi dito até agora, citemos um comentário crítico sobre esse romance feito por Fábio Lucas, em seu ensaio denominado *O caráter social da ficção do Brasil*:

> *Fugindo a um realismo mecânico, Roberto Drummond, em Sangue de coca-cola, harmoniza o clima pop com o grito de revolta; combina a cena hiper-realista da repressão brasileira com o âmbito mágico e os ritos de candomblé, numa prosa intensa, obsedante, no ritmo alucinatório da música contemporânea. Realiza uma alegoria da vida brasileira, pontilhada de nomes e circunstâncias reais.*
> (LUCAS, 1985, p. 66)

Sangue de coca-cola narra episódios acontecidos durante o período da ditadura militar, abrangendo os anos de 1964-79. Os eventos anteriores aos quinze anos de regime militar serão narrados mediante o procedimento de *analepse*; esse retorno ao passado será provocado por associações de idéias, imagens e palavras, e pelo despertar dos sentidos mediante a memória involuntária ou não. Quanto ao suposto momento presente da história, seu tempo cronológico será marcado com a data de 1° de Abril, em

que se comemora quinze anos de governo militar. É considerada uma data histórica, a da "Revolução" que depôs o governo João Goulart. Embora saibamos que a história oficial registrou-a como sendo 31 de março, isto se deveu, segundo alguns comentários, não se sabe, se fidedignos, para evitar as conotações humorísticas do 1° de abril, data comemorada no estrangeiro como sendo dia da mentira e, também, por nós, num processo de aculturação. A escolha pelo narrador da verdadeira data da "Revolução" passa a ser uma data fictícia e, ao mesmo tempo, percebe-se aí uma ironia do narrador que vela e desvela os fatos históricos.

A personagem General Presidente irá comemorar esse evento com um carnaval temporão, o *Brazilian Follies*, que será realizado na Cidade de Deus, no Palácio de Cristal. Todas as peripécias desse dia ser-nos-ão narradas, cronologicamente, no prazo de catorze horas e vinte minutos. As grandes capitais brasileiras servirão de espaço físico para as manifestações políticas, enquanto os cinco estados, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia e Rio Grande do Sul serão palco dos episódios passados ou recentes na vida das personagens. O ambiente, no qual a história se desenrolará, será de muita euforia, com ruídos de aviões, sirenes de carros policiais, sons de marchinhas carnavalescas e canções de protestos, gritos e estrondos de bombas saídos do confronto entre a polícia e a multidão.

O romance é composto de quatro partes, a primeira compreende trinta e um capítulos; a segunda, trinta e três; a terceira, trinta e seis; a

Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA

quarta, dezessete capítulos. A primeira parte é introduzida por uma página ilustrada com uma foto de um gargalo e uma tampa de coca-cola; entre a imagem da garrafa e a da tampa, há um breve prólogo denominando essa narrativa de "relato de alucinações", que enuncia o *leitmotiv* da obra; "quando o Brasil [...] tomou Coca-Cola com LSD e entrou numa bad" (Drummond, 1980, p.7). A trama será estruturada por meio do processo de intercalação das ações das personagens, ainda que a história de cada uma delas pareça ser nuclear, suas ações estarão vinculadas a um acontecimento político: o aniversário da Revolução.

Já na 1ª parte, teremos a apresentação de quase todas as personagens: o Homem do Sapato Amarelo, repórter de rádio e ex-guerrilheiro urbano; e sua antiga companheira e ex-guerrilheira, Erika Sommer (1° capítulo); Sargento do DOI-CODI e seu subordinado, piloto de helicóptero (2° capítulo); Tyrone Power, agente secreto da OBAN, e seu ex-patrão, Dr. Juliano do Banco (3° capítulo); Camaleão Amarelo, publicitário, ex-simpatizante da esquerda; e os padres do Colégio do Bosque (4° capítulo); General Presidente do Brasil (5° capítulo); Olga de Alaketo, yalorixá de Candomblé; e a cachorra Mãe Celeste (6° capítulo); Julie Joy, enfermeira (9° capítulo); Terê, vendedora de discos (10° capítulo); pai Francisco, ex-agricultor; e suas filhas, Silvinha e Conceição (18° e 19° capítulos); Camaleão Amarelo e seu inquisidor, a Hiena (28° capítulo).

Essas personagens carregadas de símbolos, aparentemente isoladas uma das outras, estão ligadas por um destino fatídico, representado pela desigualdade social, pela repressão política e por uma cultura eivada de preconceitos. Esse fado tirou-lhes o direito de serem felizes; são personagens atormentadas por seus fantasmas, medo e solidão. Há um desencontro entre elas e a pessoa amada; com a personalidade cindida, tornar-se-ão incapazes de libertar-se de seus medos a não ser por meio da loucura ou da morte, aproximando-as, portanto, do herói trágico ou do problemático.

Com relação ao tempo da narração, observar-se-á um equilíbrio entre o tempo presente e o pretérito para se relatar a história. A narração no tempo presente, denominada por Genette de *narração simultânea* e por Weirinch de *metáfora temporal*, situa os eventos como se estivessem acontecendo naquele momento. De acordo com Rosenfeld, em *Letras e leituras*, "enquanto se narra no presente não há distância do narrador em face dos acontecimentos, de modo que ele não pode imprimir aos acontecimentos uma ordem coerente" (1994, p.55). Ao fazer um estudo da função dos tempos verbais na linguagem, Ingedore V. Kock recorreu à teoria dos lingüistas, Benveniste e Weirinch; e deste último, destacou a relevância de dois tipos de atitude comunicativa: o *mundo comentado* e o *mundo narrado*. No primeiro, o locutor compromete-se com aquilo que enuncia; no segundo, ele distancia-se de seu discurso. Considera que os

tempos verbais, presente e futuro do presente, pertencem ao *mundo comentado*, próprios das manchetes de jornal; e que os pretéritos perfeito, imperfeito e mais que perfeito são próprios do *mundo narrado*. E ainda, esse lingüista acrescenta "que pode ocorrer o emprego de um tempo de um dos mundos no interior do outro; tal tempo terá valor metafórico" (Weirinch, apud Kock, p.51-3). Ora, sabemos o quanto a mídia (jornal, rádio, televisão, cinema) tem influenciado a linguagem do romance. Por isso a narrativa da modernidade já não se satisfaz apenas com o uso do pretérito épico, mas harmoniza esse tempo verbal com o presente histórico ou narrativo; ocorre hoje na ficção o que Weirinch chamou de *metáfora temporal*.

A escolha da pessoa do narrador deu-se nesse romance de forma heteróclita. Por isso, haveremos de perceber, de modo implícito, um deslizamento da pessoa do narrador *heterodiegético* para o *homodiegético*. Este procedimento pode ser observado, quando substituímos, na nossa leitura, o discurso indireto do narrador *heterodiegético* pelo discurso direto. A troca da terceira pessoa do singular pela primeira, o que, conseqüentemente, levará à flexão verbal, permite-nos descortinar um narrador *homodiegético*.

A passagem subreptícia do discurso indireto para o direto, como é possível verificar em boa parte dessa narrativa romanesca, pode ser compreendida como sendo o *monólogo interior indireto*; parafraseando

Robert Humphrey (*O fluxo de consciência*), trata-se de uma modalidade narrativa em que a psique da personagem é desvendada pela intervenção do narrador que, em terceira pessoa, analisa o que se passa na consciência da personagem.

Outro procedimento excêntrico, ainda que não seja novidadeiro, por ter sido utilizado por Michel Butor em seus romances (*nouveau roman*), é o do narrador relatar a história da personagem General Presidente, na segunda pessoa do singular. Conforme Butor, em o *Repertório*, quando, por uma razão ou outra, a personagem não pode contar a sua própria história, é preciso que se lhe desbloqueie a linguagem; aí surge o narrador como instigador da memória ou da palavra do outro; e também "como organizador dos elementos da narrativa na segunda pessoa, para assomar essa palavra impedida" (1974, p.52). Além dessa troca de pessoa do narrador *heterodiegético* para *homodiegético*, ainda podemos verificar o emprego do discurso indireto livre, do monólogo interior, diálogo e solilóquio como instância narrativa. A utilização destes recursos permitirá o surgimento de múltiplas vozes, de vários pontos de vista sobre valores éticos, políticos e religiosos, estruturando desse modo, o *romance polifônico*, de acordo com a concepção de Bakhtin. Em vez de um narrador que se vale da monofonia no discurso, apagando as divergências ideológicas e lingüísticas, vamos ter um narrador *heterodiegético* que abre

espaço para o *discurso dialógico*, possibilitando a polêmica entre o "eu" e o "outro", uma vez que esse narrador concede a voz aos personagens.

Assim sendo, as personagens Homem do Sapato Amarelo, Tyrone Power, Camaleão Amarelo, General Presidente, Olga de Alaketo, Terê, Julie Joy, sargento e o helicóptero nº 3, Elisa e o ex-presidiário subversivo (estas duas últimas só aparecem a partir da 2ª parte do romance) estarão colocadas no *nível intradiegético*, às quais caberão circunstancialmente o papel de narradores dentro da história; e no *nível metadiegético* encontraremos micro-estórias com as seguintes personagens: M. Jan, Erika Sommer, presidentes do Brasil, pai Francisco, Silvinha e Conceição, Bebel, o pai e a tia de Terê, o urso, Maria de Fátima, Margô, Jerry Adriani, padres do Colégio do Bosque, sargento Marcelino e Esther Williams, inquisidores, Dr. Juliano do Banco, delegado Fleury, jogador de futebol, cachorra Mãe Celeste, o alfaiate, Capitão Lamarca, Iara Iavelberg, guerrilheiro do Araguaia, Rubens Paiva, Frei Tito, as quatro urubuas, tia Lalaca, Beto, Dico e o capitão Portela.

3.2. A voz revolucionária do repórter

3.2.1. O Homem do Sapato Amarelo e a sua sombra, Erika Sommer

No primeiro capítulo, em que o repórter nos-é apresentado, podemos entrever na perspectiva do narrador *heterodiegético* uma dissimulação do

narrador *autodiegético*, pois temos a ilusão de que essa personagem fala de si mesma na terceira pessoa; é como se fosse um ser cindido a conversar com seus fantasmas, sendo ele próprio uma dessas criaturas fantasmagóricas. Essa personagem vive o drama de ser um morto-vivo; a partir do momento em que deixou seus documentos no bolso de um cadáver indigente, passou a ser considerado morto pela sociedade. Não sendo possível voltar à legalidade, antes por medo da repressão política, depois devido a vergonha de não ser um herói, conforme a sua companheira, Erika Sommer, o supunha; dessa forma vê-se condenado a viver fantasiado e a cumprir a sina prognosticada por Erika Sommer, ser um estrangeiro em seu próprio país:

> *[...] Ainda debruçada na janela, respira o ar que cheira a lança-perfume, escuta a voz de Erika Sommer falando como falava em 1969:*
>
> *— Você vai ficar no Brasil e vai se exilar dentro de você mesmo: você vai ser o seu próprio país estrangeiro...*
>
> *Esses anos todos, ele foi o seu próprio país estrangeiro, um morto vivo, era famoso, tinha o maior Ibope do rádio brasileiro, mas não podia falar com a própria voz, rir como gostava, ir à praia, mostrar o verdadeiro rosto [...]*
> (DRUMMOND, 1980, p. 9)

A voz desse locutor, destacada pelo jargão próprio do radialismo, é imitada por uma escrita onomatopaica que duplica, de modo exagerado, as vogais e consoantes. É uma simulação e estilização da fala estridente, prolongada, apelativa e persuasiva dos repórteres sensacionalistas. Essa voz penetra em todos os recintos em que se encontram as personagens: no quarto do General Presidente; na Central de Comando (sargento e

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

subordinado); na discoteca da vendedora Terê; no apartamento de Tyrone Power; no Palácio de Cristal onde estão Julie Joy, Camaleão e seus inquisidores; pai Francisco e sua filha Silvinha; enfim, toda a cidade está a sua escuta.

Esta voz que conduz a todos a uma mesma sintonia, além de servir de um elo que amarra a trama, é uma clara alusão do poder da mídia, que tanto pode servir de veículo de conhecimento quanto de alienação. Entenderemos o Homem do Sapato Amarelo como um símbolo da imprensa combativa; pois ao desempenhar o papel do semi-deus *Prometeu,* desafiando o governo, por divulgar as notícias sem a censura prévia, seu noticiário será a combustão para dar forças aos que se manifestam nas ruas contra o regime militar. E semelhante a *Prometeu*, será punido pelos acólitos do deus General, logo que tiver cumprido a sua missão:

> *Volta à janela do 17º andar: e se ele pular agora? Não, um dia, quem sabe hoje, ele vai entrevistar alguém morrendo, então vai parar o Brasil, aaaaaaaantenas e coraçõeeecesssss ligaaaaaados, babies, que o Hooooooomem do Sapaaaaaaaato Amareeeeeeeelo vai entrevistarrrrrr a morrrrrrrte. Olha da janela: na manhã de 1º de Abril, a mesma sensação de que alguma coisa vai acontecer, aviões trovejam no céu, quem sabe é hoje que ele vai para o Brasil?, fazer com o Brasil o mesmo que Orson Welles fez em 1935 com Nova Iorque, quando radiofonizou a Guerra do Mundos, de H. G. Welles, quem sabe é hoje?* (DRUMMOND, 1980, p. 12)

Há um símbolo, a "Borboleta Verde da Felicidade", que permeia todo o romance, acompanhando todas as personagens; a primeira a avistá-la será o repórter. Essa "borboleta", tão prenhe de significados, é associada

pelo Homem do Sapato Amarelo às premonições da vidente M. Jan ou Sissi, subversiva enterrada viva por seu torturador. Sempre que as personagens avistam a "borboleta", são tomadas de uma forte perturbação, e, de imediato, lembranças dolorosas vêm-lhes à mente. É notória a ligação da "borboleta" com a *focalização externa* ou *interna* feita pelo narrador, pois, assim que ela aparece, deparamo-nos com uma descrição física ou psicológica da personagem. Ademais a "borboleta" também pode significar a alma dos mártires dos porões do DOI-CODI (Destacamento de Operações de Informações e Centro de Operações de Defesa Interna). Lembra o mito de Hades e Perséfone; o espírito dos mortos ressurgindo entre os vivos para cobrar justiça:

> *Então, alguma coisa vem voando longe, primeiro é um cisco esverdeado, depois cresce, é uma folha esverdeada, e se transforma numa borboleta verde. Sim, era ela, a Borboleta Verde da Felicidade que a vidente M. Jan, também conhecida como Sissi, cassada pelo AI-5 e enterrada viva pelos homens do delegado Fleury, anunciou que, no dia em que aparecesse voando, ia mudar o destino do Brasil, para o Bem ou para o mal. A Borboleta Verde da Felicidade entra na sala do apartamento do 17º andar: ele ajoelha-se e reza, é materialista e ateu, mas reza:*
>
> *— Levai convosco, Borboleta Verde da Felicidade, todo o meu medo, toda a minha solidão e a minha tristeza.* (DRUMMOND, 1980, p. 13)

O Homem do Sapato Amarelo, enquanto suposto narrador no *nível intradiegético*, dar-nos-á um resumo da ação de Erika Sommer, ao seqüestrar um avião, e da morte de M. Jan; divulgará fatos políticos, o aparecimento da borboleta verde e do urso divino; noticiará a fuga de Conceição; entrevistará Silvinha na companhia do pai Francisco, Margô,

unesp

Maria de Fátima, religiosos e políticos. O sumário da morte da vidente concorre não só para acelerar o tempo da história, como também exerce uma função preditiva, pois a lembrança de sua morte está ligada a vaticínios sobre a derrocada dos militares. O relato dessa morte aparece também em uma *freqüência repetitiva* no discurso de Tyrone Power, Terê e General Presidente. Esse discurso repetitivo gradativamente será acrescido de mais informações, pois o fantasma da vidente tomará proporções na história de cada uma dessas personagens. Na consciência atormentada do repórter, a borboleta verde será associada à imagem da vidente, M. Jan, e à de Erika Sommer.

A guerrilheira, Erika Sommer, além de personagem, cumpre também a função de *narratário*. Ainda que, no capítulo nove (2ª parte), tenhamos a impressão de que o narrador *heterodiegético* é quem se dirige ao *narratário*, Erika Sommer, agindo como um narrador intruso e onisciente em relação à personagem Homem do Sapato Amarelo, poderemos desfazer essa impressão, se decifrarmos as pistas deixadas pelo narrador *heterodiegético* acerca da personalidade esquizofrênica dessa personagem. Analisando o seu comportamento insólito, "era obrigado a usar disfarces", haveremos de vê-lo dividido entre o passado e o presente, entre ser considerado morto e estar vivo; pressupõe-se que a desagregação de sua personalidade leva-o a dirigir-se a si próprio na terceira pessoa, como se fosse um "outro".

Podemos averiguar um diálogo intertextual entre essa personagem, o Homem do Sapato Amarelo, e a personagem Isaías Caminha, de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), de Lima Barreto, ora revelando-nos diferenças ou semelhanças entre elas. O romance de Lima Barreto, já vanguardeiro no início do século XX, pela sua temática moderna, ao abordar temas sociais e políticos pela óptica do oprimido, pela ousadia em dessacralizar o positivismo de A. Comte —, ainda que, anacronicamente, essa teoria persista na ideologia da classe dominante hodierna —, e também pela crítica acerba aos purismos da linguagem, tem como narrador-protagonista um contínuo de jornal. Esse narrador, Isaías Caminha, frustrado por estar sempre aquém de profissionais medíocres, fato esse atribuído à segregação racial, pois era um mestiço, vê-se, depois de muita humilhação, ocupando um cargo que fazia jus a sua competência. Ao refletir sobre a sua posição no emprego; e sobre o meio social no qual vivia, descobre-se um vil bajulador do patrão e conivente com aquele sistema. Desiste então de ser jornalista, ao perceber que renegava os seus princípios e sua origem.

A história do Homem do Sapato Amarelo vai ao encontro da de Isaías Caminha. Embora a descrição física que nos-é dada sobre o radialista, como sendo branco, de olhos verdes, diferindo, portanto, da cor negra de Isaías, ambos são considerados mestiços, uma vez que nasceram na América Latina. Se a personagem do romance de L. Barreto repudiou o

unesp

sistema dominante, ao afastar-se de um noticiário que não se pautava pela ética e verdade, mesmo assim, conseguiu vingar-se dessa imprensa e da alta sociedade, ao publicar suas memórias. De certa maneira, o repórter de *Sangue de coca-cola* também desforrar-se-á de seus algozes, porém, sem desistir do jornalismo, ao contrário fará dele uma bandeira para desmascarar a falsa democracia de um regime totalitário.

O leitmotiv do romance, "o Brasil tomou Coca-Cola com LSD e entrou numa bad", referindo-se à soberania do povo brasileiro entregue às multinacionais, representadas aqui pelo império da Coca-Cola, será retomado com palavras semelhantes a essas, já anotadas na primeira página ilustrada, pela personagem o Homem do Sapato Amarelo (nono capítulo da 2ª parte). Esse *leitmotiv* servirá para uma auto-análise de sua condição servil, abjeta, diante do medo do desemprego, e, concomitantemente, para reenviá-lo mediante a sua imaginação, ao ato de bravura de Erika Sommer. Esta personagem foi criada, baseada em fatos reais; sabe-se que um grupo de cinco guerrilheiros, ao fugir da repressão do governo Médici, em janeiro de 1970, seqüestrou um avião da companhia aérea, Cruzeiro do Sul, no Uruguai, obrigando-o a seguir para Cuba. Fazendo parte desse grupo, encontrava-se a militante, Marília Guimarães Freire, a Míriam, integrante do Comando de Libertação Nacional (COLINA) e da Vanguarda Armada Revolucionária – Palmares (VAR-Palmares). É verdade que a Míriam, uma pessoa real, passará a ter no romance uma existência imaginária; pois a

unesp

personagem de ficção, Erika Sommer, é construída pela linguagem e, por meio dela, da organização estética do material romanesco, pôde tornar-se verossímil em relação às criaturas do mundo real.

Há sempre um paralelo entre a coragem da personagem, Erika Sommer, em desafiar um regime autoritário, por sonhar com uma sociedade sem divisão de classes, à covardia do repórter que tentou, em vão, abandonar seus ideais para se ajustar ao sistema capitalista. Por meio das lembranças desse radialista, finda-se o nono capítulo e dá início ao décimo (2ª parte), em que se descortinará a ação do seqüestro do avião. Mediante o monólogo interior da guerrilheira, Erika Sommer, e do solilóquio de sua mãe, que tenta embargar a ação, teremos o seu relato já no *nível metadiegético*. No título/prólogo do décimo capítulo, há uma *anacronia* em forma de *analepse*, pois a data 1° de Janeiro de 1970, em que ocorre o seqüestro diferirá do tempo presente da história, 1° de Abril de 1979. No entanto, a narrativa faculta-nos a imagem de um passado que se presentifica, em razão da utilização da *metáfora temporal*; teremos o futuro simples formado por uma locução verbal: verbo auxiliar no presente do indicativo mais o verbo principal no infinitivo; também tem-se o futuro do subjuntivo, juntamente com o presente do indicativo e do subjuntivo, todos esses tempos se sobrepondo ao pretérito, para narrar a ação do seqüestro. Este recurso remonta à técnica do cinema, a *montagem*, em que os acontecimentos se justapõem, rompendo com o fluxo linear do tempo.

Citaremos, para a comprovação do que foi dito acima, um fragmento do nono capítulo e, em seguida, do décimo:

> *— Eu sempre fui tratado como um bicho, Erika, como um animal do Zoo...*
>
> *Revê, como numa bad de LSD, os pobres diabos fantasiados de pavão que o mandaram embora das rádios, e, como numa bad, Erika Sommer, acha que o helicóptero de metralhadora o persegue: esconde-se atrás de uma pilastra.*
>
> *[...] Mas antes de fazer um flash pela Cadeia da Felicidade, formada por 158 emissoras, ele pensa em você, Erika Sommer: você dentro do Caravelle do Cruzeiro do Sul, pouco antes do seqüestro, e imagina você lá.* (DRUMMOND, 1980, p. 125)

Lembrança vagando no ar
(A bordo do Caravelle
PP-PDZ, da Cruzeiro do Sul,
na noite do dia 1º de janeiro de 1970,
minutos antes do seqüestro
que o desviou para Cuba)

> *Começa o seqüestro: o Caravelle se agita, Erika Sommer ocupa a entrada da cabine, com seu corpo louro, que até agora todos diziam que era o corpo de uma atriz. As pernas tremem, o coração está disparado, tremem as mãos segurando a Máuser. Alguém fala:*
>
> *— Fiquem calmos: vamos para Cuba. Vamos fazer escala em Buenos Aires e depois vamos pra Cuba. Isto aqui na minha mão é nitroglicerina...*
>
> *O coração pequeno-burguês de Erika Sommer está ouvindo uma música de carnaval que tocou num reveillon do Brasil. Um coração pequeno-burguês, sim. Mas livre. Porque eu, Erika Sommer, uma moça brasileira, revolucionária, estou aqui seqüestrando este Caravelle, pra fugir de uma tirania. Mas não pra ser escrava. Eu quero ser um território livre na América...* (DRUMMOND, 1980, p. 126-129)

Podemos antecipar que só será possível ao repórter a recuperação de sua dignidade e destemor perante o regime militar, mediante a ousadia de sua narrativa. Esta desvelará a fragilidade, as mazelas, o engôdo e a perversidade do sistema ditatorial; por meio dessa narrativa contestadora, conseguirá sua reabilitação diante da memória de Erika Sommer. Por isso,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

não só a força de seu noticiário político o elevará ao nível da guerrilheira, quanto a sua simpatia pelos injustiçados, pai Francisco, Silvinha e Conceição. De sorte que a história dessa família será divulgada pelo rádio, sob o prisma de heróis, opondo-se ao costumeiro procedimento discursivo-ideológico da maioria dos meios de comunicação, que aumentam a sua audiência ao explorarem as desgraças da pobreza, lembrando uma comédia bufa.

3.2.2. A pseudo novela de rádio com os protagonistas, pai Francisco, Silvinha e Conceição

Diferentemente da narrativa tradicional em que há um encadeamento lógico dos acontecimentos, modelo de narrativa ainda preferido pelas novelas de rádio e televisão, vamos deparar-nos com a história da família do agricultor Francisco, narrada de forma fragmentada pelo repórter. Através da função fática, "alô, alô", tão utilizada pelo rádio para manter contato com seu ouvinte, e do vocativo, "Conceição", é que o repórter dará início à narração da aventura dessa moça. Ela fugiu de casa após ter apanhado do pai, porque brincara no carnaval fantasiada de Chiquita Bacana. Mediante o que as rádios chamam de serviço público, o locutor avisa Conceição de que seu pai, nos seus últimos momentos de vida, quer

vê-la; e aproveitando-se desse aviso passa a narrar a história do pai e da filha.

Se no décimo nono capítulo, temos um resumo de seis linhas dessa fuga, no vigésimo sexto encontraremos uma reiteração, com mais alguns dados desse episódio. Já no vigésimo nono, a fuga volta a ser reiterada com detalhes ainda mais específicos, mediante o entrelaçamento do discurso do radialista com o fluxo de consciência da tia Lô, dona da pensão para onde Conceição se dirigira. O emaranhamento do discurso do narrador-repórter com o dessa personagem, que só aparece nesse capítulo, resulta numa algaravia, de tal forma que ficamos em dúvida se tia Lô seria tia ou irmã de Conceição. E ainda levantamos a possibilidade de não haver parentesco entre ambas, a não ser uma identificação, por possuírem a mesma origem rural, terem vivenciado os mesmos preconceitos do patriarcado e passarem pela mesma experiência do êxodo rural:

> *Alô, alô, Conceição, que fugiu de casa no carnaval de 1950, depois de se fantasiar de Chiquita Bacana e de ter sido eleita a Foliã do Ano, alô, alô, Conceição que chegou a Belorizonte na carroceria de um caminhão Ford de transportar gado e você trazia a sua trouxa, Conceição, que nem mala você tinha, e você saiu a pé por Belorizonte, com um endereço anotado num pedaço de papel, procurando a Pensão da tia Lô, e vendo você, Conceição, você com o cheiro de boi, a tia Lô respirou fundo aquele cheiro de boi que era o perfume da infância dela na fazenda do pai, ela, Lô, menina, descalça, anda no curral molhado, pisa nas poças verdes, como verde são os seus olhos, Conceição, e Lô espirra lama na irmã Çãozinha que ninguém imaginava que fosse casar com um grego e morrer em Atenas e respirando o seu cheiro de boi, Conceição, a tia Lô continua a pisar nas poças verdes da chuva [...]*
> (DRUMMOND, 1980, p. 84-85)

Será no capítulo dezoito (1ª parte) que iremos conhecer o ex-fazendeiro, pai Francisco, após um *flash* do repórter sobre a tentativa fracassada da Força Aérea Brasileira, em sua guerra contra a "Borboleta Verde da Felicidade", pois ele acaba de encontrá-la viva, pousada na cabeça de um velho moribundo. Já demos, anteriormente, algumas explicações sobre esse símbolo, "a borboleta", que será uma presença constante na apresentação das personagens, enfatizando a idéia de uma câmera ou um microfone, ou provavelmente a de um narrador-testemunha.

Desse modo, o repórter-narrador, por meio da *focalização externa*, dar-nos-á uma descrição física desse velho; e quanto à *focalização interna*, o narrador que não quer parecer onisciente, simula uma transmissão, pelo rádio, do diálogo travado entre pai e filha, para que, assim, ambos deixem vir à tona o que se passa em suas mentes, como personagens dotadas de voz narrativa.

Os diálogos entre o ex-fazendeiro e a filha, registrados em cinco capítulos: dezoito (1ª parte); vinte e três (2ª parte), dez/trinta (3ª parte), quinze (4ª parte), assemelham-se a uma conversa entre uma criança e um adulto. Há um nonsense nos questionamentos do pai que, em seu delírio de morte, parece um menino querendo ser persuadido de que o mundo dos contos de fadas, onde o bem vence o mal, é real. A filha participa desse jogo e ambos passam a viver essa utopia, visualizando uma sociedade comunitária, na qual todos têm direito a terra e aos seus frutos. A filha-mãe

embala os sonhos do pai-criança, tentando dissipar-lhe o medo. Há uma metáfora nessa relação filial, pois é possível entrevermos aqui a inversão dos valores patriarcais; antes tínhamos um pai arrogante, proprietário de terras e da vida de seus familiares; agora vemos um ser em estado deplorável, fraco, necessitando do amparo, da energia e brandura de uma mulher. Essa ligação entre a filha e o pai revive o mito da tragédia de *Édipo em Colono*; no qual uma das filhas do rei Édipo, Antígona, acompanha o pai em seu exílio e morte em Colono, confortando-o em seu sofrimento; em vista disso passa a simbolizar o amor filial. De forma análoga, Silvinha-Antígona investe-se dessa simbologia.

Também supomos que a figura de Jó, do *Antigo Testamento*, e a imagem da *Pietá*, Maria amparando o cadáver de Jesus, estampadas nessas personagens, são ainda reforçadas por outros símbolos bíblicos: a terra e a maçã, ao vinculá-los com os gestos do velho que cheira um saquinho de terra e beija uma maçã oferecida pela filha. Nesse contexto, a terra reenvia-nos à promessa de Deus a Moisés: conduzi-lo com seu povo à terra de Canaã; mas tanto Moisés quanto o pai Francisco não puderam dela desfrutar. Já a maçã deixará de ser somente o símbolo do pecado ou do conhecimento, para significar o perdão, a sensibilidade e o extravasamento da emoção, da afetividade; valores desprezados pela sociedade patriarcal:

> *— Aaaaaaanteeenas e coraçõessss ligaaaaados: contrariando insistentes rumores que a davam como morta ou em poder da Força Aérea Brasileira, a Borrrrboleta Verrrde da*

> *Feliiiicidaaaade está sããã e salva e neste eeeeee-xa-to mo-men-to está pousada na cabeça de um velho que está morrendo no hall do edifício Palácio de Cristal...*
>
> *O velho que está morrendo é um velho magro, muito velho e muito magro: é a casca de um velho e ele está deitado num banco de mármore, a cabeça nas pernas da filha. [...] o velho respira o ar com lança-perfume e acha que está viajando num trem.*
>
> *— Tamos chegando, Silvinha? — pergunta o velho.*
>
> *— Não, pai. Tamos longe ainda — responde Silvinha.*
>
> *A filha põe uma maçã na boca do velho e fala:*
>
> *— Dá uma mordida, pai ...*
>
> *Mas o velho não morde a maçã, o velho beija a maçã e repete um nome de mulher, como se falasse numa língua estranha, e depois o velho cheira a terra que está dentro de um saco pequeno de plástico e diz:*
>
> *— Silvinha...*
>
> *— Eu, pai...*
>
> *— Conta o que você tá vendo na janela do trem...*
>
> *— Tou vendo umas casas bonitas, parecem casas de chocolates, pai...*
>
> *— E ninguém tá comendo elas, Silvinha?*
>
> *— Não, pai, ninguém não, tem muita fartura no Brasil, pai...*
>
> *— E a fome no Brasil, Silvinha?*
>
> *— Gato comeu, pai: num tem mais fome no Brasil, não...*
> (DRUMMOND, 1980, p. 55-56)

Se o diálogo entre Silvinha e o pai ora reporta-nos à linguagem dos contos de carochinha, ora a um discurso repleto de messianismo e sincretismo religioso, o mesmo já não se pode dizer do único diálogo que houve entre Silvinha e o repórter (capítulo 18 da 1ª parte); ou quando os papéis se invertem e Silvinha, a pedido de seu pai, passa a fazer o papel de locutor, ao transmitir a "Hora do Brasil", noticiando um programa de reforma agrária que, possivelmente, seria do governo deposto pelo golpe militar. Ao ser entrevistada pelo repórter e ao noticiar a "Hora do Brasil", essa personagem revela-se politizada e seu discurso assemelha-se aos dos políticos de esquerda. Esse discurso possiblita-nos enxergar em Silvinha a

imagem de Erika Sommer, o protótipo das personagens femininas revolucionárias.

Além dessas vozes que se intercalam com a de Silvinha, também percebemos outra narrativa entremeada ao relato do ex-agricultor, excetuando as que já foram deslindadas anteriormente. É fácil verificar um analogia entre a história do pai Francisco com a do Zé do Burro, personagem da peça teatral, *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes. Se Zé do Burro, que também era agricultor, fora morto por policiais porque desejava pagar uma promessa na Igreja de Santa Bárbara, a santa que lhe curara o burro Nicolau, "animal com alma de gente", segundo o agricultor, sina quase idêntica tivera Francisco. Este, ao considerar a vaca Copacabana um animal santo e milagreiro, determinara fazer o enterro da vaca no cemitério do lugarejo, mas foi impedido e preso. Ambas as personagens foram tachadas de hereges e comunistas pelas instituições, Igreja e Governo. E, por estarem ligadas aos conflitos de terra e ao messianismo, evocam a figura histórica de Antônio Conselheiro, retratada em *Os sertões* (1902), de Euclides da Cunha.

3.3. Camaleão Amarelo, o sósia de o Homem do Sapato Amarelo

Para entendermos a ligação da personagem Camaleão com os episódios relacionados ao urso, que são noticiados pelo repórter, e para

deslindarmos o vínculo entre essas duas personagens que levam em seus codinomes uma mesma adjetivação, a cor amarela, comecemos pela averiguação dos significados desse apodo. O amarelo, conforme os estudos da simbologia, Chevalier e Gheerbrant, tanto pode ser carregado de valores negativos, como sendo a cor da "infâmia", da "traição", da "dissimulação", quanto de positivos, "cor dos deuses", da "eternidade", "renovação". Estes significados ambíguos, advindos do amarelo, haverão de caracterizar essas personagens. Se no passado elas acataram toda sorte de desmandos das autoridades (pai, educador, patrão, governo), agora se sublevarão contra elas, mesmo que tenham que pagar com a própria vida por esse ato.

Os dezesseis capítulos que relatam a história de Camaleão Amarelo, possuem títulos em negrito, vindos entre parênteses, que estão assim denominados: "Sangue de Coca-Cola" (com doze capítulos); "Jornal de Ontem" (dois capítulos); "Jornada Esportiva" (capítulo único); "Em busca do tempo fodido" (capítulo único). Haveremos de conhecer inicialmente essa personagem, por meio da focalização onisciente feita pelo narrador *heterodiegético* que, semelhante a uma câmera que vem focando do alto para baixo, dá-nos, primeiramente, uma visão panorâmica das ruas, por onde passam blocos de fantasiados, cantando músicas carnavalescas; de onde se vêem fantasiados sendo presos após gritarem palavras de ordem contra o governo. Só então, o narrador aproxima a sua câmera de uma janela de um apartamento, de onde podemos presenciar uma triste cena:

unesp

trata-se de uma violência doméstica; um pai bate em seu filho de sete anos. Esse pai, saberemos mais tarde, é a personagem Camaleão. Agora a focalização deixa de ser onisciente para ser interna, ao adentrar-nos nos sentimentos e reações da personagem, por meio de solilóquios e do discurso indireto livre. O pai, ao avistar uma "borboleta verde" que entrou no apartamento, pára de surrar a criança; fica enternecido, e como se rezasse, pede ajuda à borboleta, por se considerar um homem sem fé.

Já havíamos visto uma cena parecida com essa, quando o Homem do Sapato Amarelo comove-se e faz uma prece, ao avistar o inseto. Provavelmente é um dos índices que identificam a desestruturação da personalidade dessas personagens. Após as alternâncias das *focalizações onisciente* e *interna*, ficaremos sabendo que essa criatura, causadora da tristeza do filho e da esposa, é redatora da agência de publicidade W. C. Advertising. E, ironicamente, quem provoca a discórdia no lar, será, em seu trabalho, um dos responsáveis pela campanha, "Alegria: Deus é Brasileiro".

Ao término do relato de qual seria a profissão da personagem, o narrador *extra-heterodiegético* denuncia a sua presença no *universo diegético*, quando, ao nomear indiretamente a personagem, "Parece um Camaleão Amarelo", deixa passar um juízo de valor, ao utilizar um "marcador de pressuposição", o verbo "parecer". Dar a alguém o apelido de Camaleão, de acordo com a sabedoria popular, seria o mesmo que qualificá-la de "falsa", "dissimulada". Com esse codinome, nós, leitores, passamos a

unesp

ter um pré-conceito a respeito do caráter dessa personagem. No final do capítulo quatro (1ª parte), sobre o qual estamos discorrendo, a personagem retomará com outras palavras, "meu filho [...] seu pai tem sangue de Coca-Cola" (p.20), o mesmo *leitmotiv* recorrente no discurso do repórter. Ambas as personagens, sempre que sentirem que agiram covardemente, referir-se-ão, de modo depreciativo, à bebida Coca-Cola. Este refrigerante, além de ser o símbolo do poder do sistema capitalista, pode significar, outrossim, o colonizado introjetando a ideologia, os valores negativos do colonizador, e passando a viver na condição de oprimido e opressor ao mesmo tempo:

> *Quando o menino pára de chorar, o pai veste o blazer azul, e, muito elegante, sai de casa para reclamar porque cortaram doze dias no seu salário, exatamente no mês em que mais trabalhou. Ele é redator da agência de publicidade W. C. Advertising, foi um dos responsáveis pela campanha 'Alegria: Deus é Brasileiro', cujos cartazes e out-doors estão em todos os postes e esquinas das grandes cidades brasileiras, anunciando para hoje, 1º de Abril, o início da Revolução da Alegria no Brasil. Ele parece um Camaleão Amarelo e, enquanto caminha na rua, respirando o ar com lança perfume, querendo cantar e pensando no filho, ele se lembra do seu amigo G. Horta [...]*
>
> *Ele faz sinal para um táxi, sente a palma da mão queimando.*
>
> *— Meu filho, seu pai te bateu hoje, meu filho, porque seu pai tem sangue de Coca-Cola correndo na veia, um dia, você vai saber disso e entender seu pai...*
>
> (DRUMMOND, 1980, p. 19-20)

É concedido também ao personagem Camaleão o estatuto de narrador, mediante o recurso do *monólogo interior indireto* intercalado por solilóquios. Por esta categoria discursiva, teremos Camelão como suposto narrador *homodiegético*, no nível *intradiegético*, em que os acontecimentos do momento presente (1º de Abril de 1979), associados ao passado da

personagem, provocarão outras narrativas, no nível *metadiegético*. Dessarte, vamos observar no discurso narrativo do capítulo onze (1ª parte), que o emprego dos verbos: "recordar", "descobrir", "esquecer", "lembrar", "pensar", semanticamente vão corroborar a idéia de que a personagem põe-se a revisitar o seu passado, por meio da corrente de pensamentos.

Nesse capítulo "Sangue de Coca-Cola", temos apenas fragmentos das tristes lembranças de Camaleão; no entanto ele servirá de trampolim para essa personagem incursionar-se em seu passado distante, trazendo-o à tona no capítulo que se segue, "Jornal de Ontem". Tanto nesse capítulo (doze da 1ª parte), quanto no "Jornada Esportiva" (vinte e sete da 2ª parte), verifica-se um imbricamento de vozes narrativas, em que o narrador *heterodiegético* no nível *metadiegético*, abruptamente, passa a ser um narrador *homodiegético*. Esse hibridismo do narrador para contar o passado de Camaleão quando ainda era um jovem estudante, revela-nos a irreverência do romance da modernidade perante os cânones ou as tipologias da narrativa já consagrados pela crítica.

> *(Sangue de Coca-Cola)*
>
> *Na fila que não anda, no imenso hall do edifício Palácio de Cristal, a palma da mão ainda queima por ter batido no filho e o Camaleão Amarelo recorda as manhãs do campo de concentração que era o Colégio do Bosque, onde ele estudou.*
>
> *— Lá as manhãs era azuis e ficava parecendo sempre que alguma coisa ia acontecer, como hoje, no Brasil...*
>
> *Ele sente que a cerca de arame farpado do Colégio do Bosque nunca o abandonou: a vida toda esteve cercado de arame farpado, ele próprio era o seu campo de concentração. O Colégio do Bosque, para onde os pais mandavam os filhos como castigo, ficava a 6 quilômetros da cidade de Conceição do Bosque: ficava num bosque cercado de arame farpado e o vento*

> *soprava com cheiro de eucalipto e urina. E ficava aquela sensação de que alguma coisa ia acontecer, como hoje, no Brasil. [...] A fila continua parada e ele pensa no Colégio do Bosque.* (DRUMMOND, 1980, p. 36-37)

> *(Jornal de Ontem)*
> *Cenas de inusitado suspense, dignas do mago Hitchcock, foram dadas presenciar pela reportagem ao anoitecer de domingo próximo passado, tendo como personagem central o padre Coqueirão (que dirige com mão de ferro, no melhor figurino nazista, o campo de concentração vulgarmente conhecido como Colégio do Bosque) e apresentado, como coadjuvantes, cerca de dez alunos do internato maior, integrantes do grupo que se auto-rotulou como os "Gaviões" e escolhidos a dedo pelo mencionado padre Coqueirão [...]* (DRUMMOND, 1980, p. 39)

Ao pretendermos deslindar os fios da trama, ligados à personagem Camaleão Amarelo, iremos descobrir que dos doze capítulos, intitulados "Sangue de Coca-Cola", uma clara retomada ao título do romance, somente os capítulos vinte e um (1ª parte) e vinte sete (3ª parte) não estão vinculados aos eventos do Colégio do Bosque. Nos demais, percebe-se um entrelaçamento das amargas experiências de Camaleão, adquiridas no seu passado de estudante, com os episódios mais recentes de sua vida familiar e profissional. Já nos capítulos, designados "Jornal de Ontem" e "Jornada Esportiva", é como se os acontecimentos no Colégio do Bosque, referentes à infância e adolescência dessa personagem, tivessem sido registrados por estudantes e deixados em um arquivo. Agora, esses pasquins estão saindo desse arquivo, mediante as recordações do publicitário. Esta personagem, ao encontrar-se numa longa fila, no Palácio de Cristal, com o propósito de reclamar de um indevido corte salarial, sente-se humilhado em seus direitos de cidadão. A sensação de inferioridade desperta-lhe antigas lembranças de

unesp

um educador autoritário, padre Coqueirão; e ainda, essas reminiscências desagradáveis reportam-no a outras, agora menos distantes no tempo, seu encontro com o Presidente General Médici. Todas essas ocorrências passadas, ter-se submetido à vontade tirânica do padre Coqueirão e de faltar-lhe coragem para desafiar a guarda e o olhar do Presidente, servirão para adentrar na infância da personagem.

Através dessa rememorização, haveremos de encontrar, no capítulo doze (1ª parte), designado "Jornal de Ontem", com vários subtítulos-manchetes, "Coisas que incomodam", "Pastilhas de Cianureto", "Você sabia?", "Filme em Cartaz", "Esportivas", "Fuga Cinematográfica", uma narrativa estruturada em forma de pasquim, devido a sua linguagem de sátira e de jornal. Este gênero de notícias que prima pela denúncia de escândalos de autoridades, além de ser apreciado pela maioria dos leitores, é um dos tipos de leituras que circulam em estabelecimentos de ensino como um dos meios encontrados pelos estudantes para desafiarem um sistema autoritário. Mediante essa linguagem satírica, em combinação com o emprego de certas figuras de estilo, por exemplo, a onomatopéia formada pela repetição da última sílaba do nome Coqueirão, imitando o som de sua risada; a assonância e aliteração, com a repetição de certos fonemas: /s/ /k/ /r/ /R/ /p/ /d/ /i/ /u/ /ãw/, contribuirão para produzir, no plano semântico, efeitos cômicos. Dessa maneira, esse religioso será ridicularizado pela sua risada cavernosa e pelo seu aspecto de um animal asqueroso, o porco. A

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

identificação do padre com esse animal, metaforicamente, faz alusão a sua perversão sexual, a pedofilia:

> *Coisas que incomodam*
>
> *A risada do padre Coqueirão, Rão, Rão, que lembra uma sanfona desafinada e, ao mesmo tempo, o grito de um porco sendo morto, na hora da primeira facada.*
>
> *O costume do padre Coqueirão, Rão, Rão, de dar coques nos alunos que encontra ao alcance de sua pata, escusas, de sua mão.*
>
> *A paixão incurável do padre Coqueirão, Rão, Rão, por Hitler e sua mania de imitar os gestos do falecido Führer.*
>
> ---
>
> *Pastilhas de Cianureto*
>
> *Está dando o que falar, à boca pequena, em todo o Colégio do Bosque, a preferência do padre Coqueirão, Rão, Rão, pelos alunos do internato menor, portadores de cabelos louros.*
>
> ---
>
> *Você sabia?*
>
> *Que os citados alunos louros preferidos pelo padre Coqueirão estão sendo chamados de Coquinhos de Estimação?*
>
> ---
>
> *Filme em Cartaz*
>
> *'Terror de Drácula', com padre Coqueirão.*
>
> *'O Grande Ditador', com padre Coqueirão.*
>
> (DRUMMOND, 1980, p.40-41)

É notável a apropriação parodística de parte da história de *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, pelo romance *Sangue de coca-cola*, ao verificarmos uma identificação entre as personagens de *O Ateneu*: Aristarco, o diretor do colégio, usurário e despótico; e Sérgio, o estudante coagido pelas ameaças do diretor e de colegas mais velhos, com as personagens do "Colégio de Bosque": padre Coqueirão, diretor de ensino, caracterizado como nazista; e Esther Williams (Camaleão), estudante vilipendiado pelo falso moralismo dos educadores. Em ambos os colégios, tivemos casos de homossexualismo, de pedofilia, comportamento sexual

considerado como um desvio de conduta pela sociedade de formação cristã. Tanto o narrador-protagonista Sérgio quanto o suposto narrador Camaleão Amarelo relatam as perversidades, os danos morais e espirituais de uma educação que deseduca o homem.

Muito embora a história da infância de ambas as personagens, em um colégio interno, ser parecida, certamente a linguagem e a visão de mundo divergirão. O primeiro, sob o prisma das filosofias do Positivismo, Evolucionismo e Determinismo, de Comte, Darwin e Taine, analisa as relações conflitivas entre as classes sociais, educadores e educandos, como um embate de forças antagônicas, em que o mais fraco necessariamente sucumbirá. Já o segundo, sob a óptica da psicanálise freudiana e da teoria marxista, analisa a repressão das autoridades e as desigualdades sociais como resultantes de um modelo patriarcal que exige obediência inconteste à autoridade, e de um sistema econômico que privilegia apenas o capital, explicando assim a exploração do homem pelo homem.

Dar-se-á continuidade ao tema da pedofilia que grassa entre os religiosos responsáveis pela educação no Colégio do Bosque, com o aparecimento de mais duas personagens, padre Adyr Câmara, em "Jornal de Ontem", capítulo vinte e dois da 1ª parte; e padre Tanajura, no capítulo vinte e quatro da 3ª parte, "Em busca do tempo fodido". Apesar de este último padre já ter surgido no capítulo anterior (vinte e três), no qual ficamos sabendo antecipadamente de sua rivalidade com Esther Williams,

unesp

mas a sua história pregressa, a chegada ao colégio, só será revelada no capítulo posterior, pois o tempo da narração não coincide com o da história. A linguagem que tecerá a figura do padre Adyr será a mesma do pasquim, por nós já conhecida, quando nos defrontamos com a caricatura do padre Coqueirão. Por meio do discurso de "mexericos", inteiramo-nos da chantagem feita por padre Adyr, ao estudante Esther Williams, com o intuito de obrigá-lo a ceder a seus desejos libidinosos. Em troca do favor sexual, o estudante seria escalado para jogar futebol no time do colégio.

Já em relação ao título, "Em busca do tempo fodido", observamos um trocadilho jocoso feito ao título do conjunto da obra romanesca de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-27). Se o narrador Marcel pôde não só revolucionar o romance instituindo o procedimento do "tempo vivido" ou "duração interior", como também, provavelmente, sentir prazer em reatar as suas memórias, o mesmo não se pode dizer da personagem Camaleão Amarelo/Esther Williams, ao evocar seu passado, nos capítulos "Sangue de Coca-Cola" e "Em busca do tempo fodido", por considerar a sua infância um tempo execrável; daí o sofrimento e o sarcasmo em suas recordações.

O texto narrativo desse capítulo compõe-se de vinte e quatro parágrafos, sendo que oito deles são iniciados mediante um paralelismo sintático, "nunca ninguém soube explicar..." Esta reiteração serviu para vincular, de maneira humorística, cinco episódios, e ao mesmo tempo,

unesp

desfazer subrepticiamente essa afirmação. Eles surgem na seguinte ordem: primeiro — o fenômeno do aparecimento de tanajuras, fora de época, coincidindo com a chegada de Frei Daniel, ao colégio; segundo — ninguém soube como Frei Tanajura descobriu as fotografias de Luz del Fuego, circulando entre os alunos; terceiro — a punição de sete alunos, entre eles, Esther Williams, por causa das fotografias; quarto — a estranha comunicação dos sete alunos mudos; somente o narrador onisciente sabia do que se tratava, pois, no final, esclarece-nos que eles estariam utilizando o código Morse; quinto — a associação desses acontecimentos com a morte do Presidente Getúlio Vargas em 1954.

Apesar de o narrador ter-nos afiançado que ninguém soube explicar estes acontecimentos, seríamos ingênuos em não enxergar aí uma revelação do absurdo, quando se tem um sistema educacional que deforma o caráter do indivíduo, ao torná-lo pusilânime. Por isso não é desproposital a ligação dos episódios do Colégio do Bosque com o suicídio do Presidente; a corrupção moral e a violência instituídas no colégio são o reflexo de uma civilização doentia. Ainda no capítulo, "Em busca do tempo fodido", é possível entrever um diálogo implícito entre as fotografias de Luz del Fuego, uma mulher nua com uma cobra enrolada em seu corpo —, embora tenha existido na vida real, aqui só nos interessa enquanto ser fictício —, com a personagem Margarida de *O seminarista* (1872), de Bernardo Guimarães. Também esta moça, apesar de diferir da artista da fotografia,

unesp

pois foi caracterizada como recatada, pura e religiosa, o que seria de praxe na estética do Romantismo, mesmo assim, era tida como uma serpente pela família de Eugênio e pela Igreja. O casal enamorado, Margarida e Eugênio, teve um final trágico, morte e loucura, devido a religiosidade forçada e à imposição do celibato clerical. Em relação a Esther Williams (Camaleão Amarelo), o comportamento hipócrita e despótico dos religiosos ser-lhe-á muito prejudicial; concorrerá para torná-lo ateu e fraco diante dos poderosos. É verdade que mais tarde haverá de rebelar-se contra essa formação.

Quanto ao fenômeno, o aparecimento de tanajuras no mês de maio, associadas ao Frei Tanajura, irá lembrar-nos os fenômenos inexplicáveis encontrados em *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel Garcia Márquez, como, por exemplo, o episódio do enxame de borboletas amarelas que sempre acompanhava a personagem Maurício Babilônia. Por conseguinte, podemos dizer que houve aqui uma breve paródia do romance designado "realismo maravilhoso". Ao recorrermos a Irlemar Chiampi, em sua análise de *Cem anos de solidão*, somos informados de que as personagens desse romance jamais se assombram diante de episódios como os de Maurício Babilônia. Esta reação natural das personagens não ocorrerá em *Sangue de coca-cola*, posto que o aparecimento das tanajuras foi considerado algo assombroso. Enquanto as borboletas que perseguiam Maurício Babilônia eram destituídas de mistério junto às personagens; no plano do significado,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

nós, leitores críticos, podemos interpretá-las como uma premonição da tragédia que se abaterá sobre esse operário da Companhia bananeira; já as tanajuras se prestaram para uma finalidade cômica, alcunhar e ridicularizar a figura do frei Tanajura. O discurso satírico romperá a ilusão de um mundo mágico:

> *Ninguém nunca soube explicar porque aquelas tanajuras apareceram voando no Colégio do Bosque num mês de maio.*
>
> *Nem mesmo o professor Heitorzinho, que estudava os fenômenos paranormais e as estranhezas da natureza, soube explicar o mistério daquelas tanajuras, quando todos sabiam que era maio e o céu continuava azul, sem nenhum sinal de chuva, apenas raras nuvens, pequenas e brancas como garças, voavam no céu, mas logo desapareciam.*
>
> *Também nunca ninguém soube explicar a chegada do frei Daniel, coincidindo com a chegada das tanajuras, ao Colégio do Bosque — ele, um frade franciscano, num colégio de padres seculares.*
>
> ---
>
> *Magro, alto, mulato, óculos tartaruga de grossas lentes contra miopia, a barbicha e a batina de franciscano, o frei Tanajura lembrava mais um formigão, ainda que seu rosto recordasse a bunda de uma tanajura [...]*
> (DRUMMOND, 1980, p. 247-248)

Em "Jornada Esportiva" (capítulo vinte e sete da 2ª parte), o desvio de comportamento sexual não se restringe apenas ao clero, envolve também um sargento, professor de Educação Física. Por meio da narração de um locutor desportista, semelhante a linguagem do repórter, o Homem do Sapato Amarelo, passamos a ouvir a transmissão de uma luta de boxe entre esse sargento e o estudante Esther Williams. A luta serve como pretexto para nos revelar a paixão inconfessável que o sargento Marcelino nutre pelos olhos verdes desse estudante. Se Esther Williams desconhece essa

unesp

paixão como o narrador quer nos fazer crer, no entanto o narrador sabe tudo sobre esse sentimento; dotado de onisciência, devassa a mente do sargento. E ainda, ao externar as suas opiniões malévolas sobre essa atração física, dirige-se, de modo familiar, ao *narratário*, chamando-o de "ouvinte amigo", em um tom confidencial, de quem revela segredos de bastidores.

Ao narrar a luta, o narrador *hetero/homodiegético*, simula haver dois locutores esportistas, denominando-os "comentarista" e "narrador". E mediante esse jogo narrativo, informa-nos que esse boxeador imagina estar dançando um bolero de rosto colado com o seu competidor; e assim passa a narrar-nos a luta de boxe fazendo um paralelo dela com a dança. É visível o gracejo que o narrador faz a respeito de sua onisciência, provavelmente contestando os teóricos do romance do século XIX, Henry James e Percy Lubbock, e de seus seguidores no século XX, defensores da verossimilhança e do ponto de vista na terceira pessoa, que possibilitariam um narrador discreto e digno de confiança. No romance da modernidade as vozes e perspectivas se embaralham; já não há um eixo epistemológico a ser seguido:

> *(volta o narrador)*
> *— Mo-men-tos de emoção: a primeira ação pertence ao sargento Marcelino, escapa Esther Williams como se daaançaaasse um bolero, o sargento Marcelino se imagina dançando o bolero 'Olhos Verdes' com Esther Williams, manda a verdade, Brasiiiiil, que este amigo de vocês diga que o sargento Marcelino perde o sono pensando em Esther Williams e quando dança de rosto colado com Anita, que é magra e não tem olhos verdes, o sargento Marcelino pensa em Esther Willliams, aqueles olhos verdes que parecem dois amenos pedaços de luar e têm a*

> *miragem profuuummda do oceano, jab de esquerda de Esther Williams, atinge o supercílio do sargento Marcelino, que está sangraaaan-do, amigos ouvintes, vibra a torcida, verdadeiro delírio, Brasiiiill, o sargento Marcelino sangra no supercílio e tenta um jab de direita, mas Esther Williams escapa dançando bolero, [...] o sargento Marcelino parte para a ofensiva, minha Nossa Senhora Aparecida, que jab esspe-ta-cu-larrrr o sargento acaba de acertar na boca de Esther Williams [...]* (DRUMMOND, 1980, p. 165).

A luta de boxe/bolero significando a resistência do estudante às investidas do sargento na tentativa de seduzi-lo, terá seu desdobramento, um *mise-en-abyme*, na relação do sargento do DOI-CODI com o seu subordinado, o policial do helicóptero. A história do homossexualismo vinculada a instituições ou profissões que segregam os homens das mulheres, já tem o seu registro na literatura brasileira com o romance *Bom-Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha. Tanto na Marinha quanto no Exército, onde as mulheres eram excluídas, haveria ambiente propício para aflorar esse tipo de relacionamento entre os homens; sendo assim, temos o caso exemplar dos marinheiros Aleixo e Amaro. A primeira personagem aceitou submissamente a proteção de seu colega Amaro, de robusta constituição física, pois, no universo do machismo, a força hercúlea simboliza a masculinidade. Este conceito dava-lhe o direito de posse do frágil corpo de Aleixo, que, por sua vez, achava-se associado ao universo feminino. Não podemos afirmar que Esther Williams tenha cedido às exigências amorosas do Sargento, mas podemos inferir que este fato possa ter ocorrido, se

interpretarmos a derrota do estudante na luta, como a sua rendição aos desejos do Sargento.

A homossexualidade, retratada nesses romances, não surge como uma relação física e amorosa natural entre os homens, mas como um desvio de comportamento provocado pelo clima, mistura de raças, meio-ambiente ou taras, conforme o romance Realismo/Naturalismo. Ou então, será explicado no romance do modernismo como o embate dos instintos do homem com as forças civilizatórias, conforme a interpretação do pensamento de Freud feita por Herbert Marcuse. Este filósofo analisa os instintos do homem como sendo controlados pela civilização, mediante dois princípios: o do prazer e o da realidade. Por meio deste último, o homem aprende a renunciar ao prazer destrutivo para substituí-lo pelo prazer garantido ou pela sua sublimação. Quando a organização social do instinto sexual é infringida, ou seja, o sexo deixa de ter a função procriadora, teremos, para a sociedade cristã, os casos de perversões:

> *Assim as perversões expressam a rebelião contra a subjugação da sexualidade à ordem de procriação e contra as instituições que garantem essa ordem. A teoria psicanalítica vê na práticas que excluem ou impedem a procriação uma oposição à continuidade da cadeia de reprodução e, por conseguinte, da dominação paterna — uma tentativa para impedir o reaparecimento do pai. As perversões parecem rejeitar a escravização total do ego do prazer pelo ego da realidade.*
> (MARCUSE, 1968, p. 61)

Tanto a Igreja Católica quanto o Exército reprimem com severas admoestações a homossexualidade; a primeira, com o castigo divino; a

segunda, com punições, desligando de sua corporação o infrator. É verdade que no final do século XX e início do século XXI, percebe-se uma tolerância por boa parte das instituições, havendo países que já legitimaram no código civil essa opção sexual. Contudo a pedofilia continua escandalizando a sociedade, sendo tratada como crime. E o que vemos em *Sangue de coca-cola*, é o abuso de menores por religiosos, aqueles que deviam respeitar e zelar pela leis cristãs, são seus transgressores. Dessa maneira, os pedófilos, pe. Coqueirão, um alemão; e padre Tanajura, um mestiço brasileiro, reforçam a idéia de que as perversões encontram-se no processo civilizatório; uma denúncia patente da violência do colonizador em sua tentativa de castrar o colonizado.

Na estrutura do romance tradicional, a personagem é-nos apresentada em seu contexto sócio-cultural, fazendo parte de uma família; já no romance do modernismo é comum encontrarmos personagens desprovidas desse modelo de enredo; criaturas fictícias sem raízes, presas apenas a sua angústia existencial. No entanto, o romance do modernismo não aboliu de todo o enredo, conseguiu combiná-lo com as indagações existenciais. Assim sendo, vemos que a caracterização da personagem Camaleão Amarelo deu-se através de um enredo tradicional, porquanto ele possui uma família e infância; passado que foi narrado de maneira introspectiva, diferenciando-se da narrativa linear. Quanto à personagem, o Homem do Sapato Amarelo, pouco sabemos de sua vida, a não ser de seu



sentimento de culpa em relação a Erika Sommer e a si próprio. Contudo, por causa da analogia feita entre essas personagens, diríamos que essa última, destituída de enredo, terá esse vazio preenchido pelo passado (infância) de Camaleão.

Há de tal forma uma conjunção entre essas duas criaturas que o discurso de uma interage no da outra; basta relacionarmos o passado político de ambas. Por isso, no capítulo vinte e um da 1ª parte, teremos os nomes dos políticos assassinados pela ditadura recordados por Camaleão, como sendo uma continuidade do discurso de Elza Monerat, ex-guerrilheira, que lê a lista desses mortos, discurso esse lembrado, no primeiro capítulo da 1ª parte, pelo Homem do Sapato Amarelo. Também os unem a internalização de uma culpa que remonta à atmosfera do pesadelo kafkaniano, porque ambas as personagens sentem-se culpadas diante da autoridade e estão sempre na defensiva para se eximirem dessa culpa; todavia não conseguem livrar-se dela. Dessarte, esses sósias terão um destino semelhante, serão irremediavelmente punidos pela mesma culpa: a desobediência à autoridade constituída pelos poderes divino, imperialista, patriarcal e militar.

3.3.1. Camaleão Amarelo e seus inquisidores

O publicitário (Camaleão Amarelo) ao conseguir ser recebido por três funcionários, Hiena, Ouriço Caixeiro, e Tamanduá Bandeira, para

reclamar de um corte salarial, defronta-se com um tribunal de inquisição, onde o seu passado e até o momento presente de sua vida serão devassados de maneira ignominiosa. Esse pesadelo vivido pelo publicitário, no "Departamento Pessoal das Organizações de Deus", reporta-nos aos corredores escuros e abafados dos tribunais percorridos pela personagem Joseph K., de *O processo*, de Kafka, que procurava inutilmente esclarecer a sua suposta "culpa". Sabemos o quanto a narrativa kafkaniana influenciou a literatura do modernismo; e, assim, verificamos o tributo que *Sangue de coca-cola* paga a esse escritor de identidade nacional israelense-austro-húngara.

Entrevemos, na atmosfera de pesadelo gerada pelos interrogatórios e acusações feitas ao publicitário, a existência de uma autoridade onipotente e onipresente que decide de modo arbitrário o destino do homem comum. Dessa maneira, vemos nos funcionários que se revelam, simultaneamente, corajosos e pusilânimes, superiores e subalternos, os representantes desse poder totalitário. Também os vemos feito uma alegoria da burocracia do estado e dos três poderes: executivo, judiciário e legislativo fundidos em um só, durante a ditadura militar, a serviço das potências imperialistas.

O caráter ambíguo dos funcionários, ora imbuído de valentia, ora de covardia, é delineado, com umas rápidas pinceladas, em um sumário da vida de Ouriço Caixeiro, uma existência aviltada pela pobreza (capítulo cinco da 2ª parte). A apresentação cômica dessa personagem, sentada em

unesp

um vaso sanitário, comendo pão com manteiga, desfaz a imagem de altivez, de decoro, que supomos ter uma funcionária revestida de poderes. Dentro do banheiro, Ouriço Caixeiro relembra-se de um carnaval no tempo em que era jovem; da morte do pai, que revela um quadro de miséria; faz um paralelo entre a fealdade do marido e a beleza do artista Rock Hudson; preocupa-se com a segurança da filha, por causa de um urso ameaçador. Esse relato, uma mescla de discurso indireto e do fluxo de consciência, é interrompido quando, ao sair do banheiro, a funcionária reveste-se de seu papel de inquisidor e intima o publicitário a depor. Entabula-se, portanto, um interrogatório, no qual esse promotor/juiz acusa, cassa a palavra e condena o réu a prisão. Este julgamento evoca-nos os métodos violentos da polícia política que, instruída pelos serviços de inteligência dos Estados Unidos, utilizava tanto a tortura psicológica quanto a física para sufocar as idéias dos intelectuais resistentes ao regime. O colonizado (nesse contexto, a polícia política) ao introjetar uma falsa consciência imposta pelo colonizador (os Estados Unidos), passa a colaborar com uma política expansionista e genocida:

> *Então o Ouriço Caixeiro diz ao Camaleão Amarelo:*
> *— Sente-se, por favor...*
> *— É uma injustiça o que estão fazendo comigo — disse o Camaleão Amarelo, encorajado pela brusca mudança do Ouriço Caixeiro — eu sou inocente...*
> *— Inocente? — grita o Ouriço Caixeiro soltando os espinhos, quando Rock Hudson se cala, e assume a postura de um delegado de polícia. — Escuta aqui. Eu vou ler acusações que constam do Dossiê — fala o Ouriço Caixeiro e começou a folhear a pasta laranja. — Ah, aqui está: Você não é um que na*

> *noite de 31 de março de 1964, quando da vitória da Revolução que salvou o Brasil do caos e do comunismo, disse textualmente: — 'Os militares vão ser postos pra correr daqui a 6 meses, a chute na bunda'. Confessa que disse?*
>
> *— Sim, mas...*
>
> *—Não é um que soltou foguete quando teve conhecimento da trágica morte do ex-Presidente da República do primeiro governo da Revolução de 31 de Março de 64, marechal Humberto de Alencar Castelo Branco?*
>
> *— Sou...*
>
> ---
>
> *— Diante de tais evidências, não tem perhaps: você é o mesmo James Scott Davidson que cometeu um crime monstruoso...*
>
> *— Mas que crime? — pergunta o Camaleão Amarelo.*
>
> *— Além de frio e cruel, cínico...*
>
> *— Eu? — pergunta o Camaleão Amarelo.*
>
> *—Sou obrigado a dizer: Considere-se preso, por desacato à autoridade...* (DRUMMOND, 1980, p. 116-118)

É interessante observar que várias personagens são apelidadas com nomes de artistas do cinema de Hollywood, uma clara referência ao poder cultural dos Estados Unidos, ao fascínio que os seus filmes exercem sobre quase todos os países de Primeiro e Terceiro Mundo. Consoante o ensaio, *Vanguarda, história e ideologia da literatura*, de Fábio Lucas, a indústria da cultura é "uma forma superior que o imperialismo encontrou para manipular a consciência coletiva, condicionando-a aos valores centrais e às normas de conduta do sistema" (1985, p.20). Nesse sentido, podemos compreender a razão de Camaleão Amarelo ser nomeado com vários nomes estangeiros, especialmente os das estrelas de Hollyood, Esther Williams, Ava Gardner e Sofia Loren. Se os codinomes de mulheres que lhe foram atribuídos, por causa de seus belos olhos verdes, denunciam o preconceito de uma cultura machista, tampouco o seu nome de batismo, James Scott

Davidson, o identifica com a sua origem afro-luso-ameríndia, ao contrário, nega-a. Sendo assim, essa personagem personifica simultaneamente o aculturado alienado de sua origem e de sua classe social, desejoso de incorporar a cultura do Primeiro Mundo, de integrar-se na classe dominante; e o aculturado rebelde ao sistema, após ter inteirado-se da filosofia marxista e adquirido consciência de classe.

3.3.2. Camaleão Amarelo e a sua metamorfose

A história de um urso perigosíssimo que foge do Gran Circo Norte Americano, caçado por cinco mil soldados, aparecendo, ao mesmo tempo, em vários estados brasileiros, toma proporções inusitadas no imaginário coletivo. O urso deixa de ser um simples animal para se transformar ora numa divindade do bem, ora na do mal, conforme a crença e a visão de mundo das personagens que o avistam. O narrador vai criando o suspense sobre o mistério que envolve esse urso, ao intercalar vários episódios sobre a sua aparição, nos quais há versões desencontradas a respeito de suas possíveis identidades: Cristo, Satã, Che Guevara, Incrível Hulk, Superman, Francisco Cuoco, Roberto Carlos etc. No entanto, o narrador dá-nos a primeira pista, para que possamos esclarecer esse enigma, a partir do capítulo vinte e oito da 1ª parte, no final do interrogatório com um dos inquisidores, a Hiena. Esta assusta-se por achar que Camaleão Amarelo

havia se transformado em um monstro. Este fato será esclarecido pelo mesmo inquisidor, no último interrogatório, ao associar a aparência de monstro que Camaleão havia adquirido, com a de um urso ameaçador (capítulo vinte e sete da 3ª parte); e ao narrar ao Homem do Sapato Amarelo como presenciou essa transformação (capítulo trinta e três; 3ª parte).

As demais versões sobre a aparição ou metamorfose de um homem em um urso surgirão na seguinte seqüência: o noticiário da fuga do urso e a crença da vendedora de discos, a beata Terê, de que esse animal seria o sinal da vinda do "Libertador da Felicidade no Brasil" (capítulo onze da 2ª parte); outra vendedora de discos, Maria de Fátima Evangelista, ao ser entrevistada pelo Homem do Sapato Amarelo, confirma ter conversado com o urso que se parecia com o artista de televisão, Francisco Cuoco (capítulo quinze da 2ª parte). Há uma discussão, transmitida pelo Homem do Sapato Amarelo, entre os bispos da CNBB, dos políticos do senado e dos advogados representantes da OAB, se o urso seria uma criatura de Deus (capítulo dezoito da 2ª parte e capítulo vinte e um da 3ª parte). Como exemplo dessas discussões, leia-se o trecho seguinte:

> *Foi chorando que o advogado Sobral Pinto, contratado pela Associação Protetora dos Animais para defender o urso, declarou à Cadeia da Felicidade:*
>
> *— Já invoquei a lei de proteção aos animais para defender um prisioneiro torturado. Agora invoco a Declaração de Direitos Humanos para defender o urso. Vou defendê-lo, sim, com o mesmo entusiasmo com que defendi Luiz Carlos Prestes em várias ocasiões e com o mesmo empenho...*

> *A CNBB, numa nota assinada por Dom Luciano Mendes de Almeida, considerou o urso uma criatura de Deus. Em Recife, Dom Hélder Câmara declarou, perguntando se o urso seria bem-vindo:*
> — *Vinde, doce irmão!* (DRUMMOND, 1980, p. 142)

> *— O senhor é de opinião, então, que a caça ao urso se faz em nome de Deus, Dom Vicente Scherer?*
> — *Indubitavelmente, meu filho...*
> — *Ouça, Dom Vicente Scherer: como o senhor receberá o urso, se ele aparecer aí em seu palácio em Porto Alegre?*
> — *A bala...* (DRUMMOND, 1980, p. 240)

Também, relacionado à metamorfose de Camaleão, temos o episódio do policial do helicóptero nº 3 que fugiu do urso ao tentar inutilmente metralhá-lo (capítulo vinte e quatro da 2ª parte); em seguida, mais uma entrevista feita pelo Homem do Sapato Amarelo, agora com a prostituta Maria Madalena, a Margô, que dá testemunho da transformação do urso em Jesus Cristo (capítulo vinte e cinco da 2ª parte). Vamos encontrar, numa favela, o urso metamorfoseado no cantor Roberto Carlos, fazendo mais um de seus milagres, ao transformar uma rosa em pão para alimentar o menino Jerry Adriani que definhava de fome (capítulo trinta e um da 2ª parte). Já a terapeuta Julie Joy, em sua angústia existencial, questiona se o urso seria Jesus Cristo ou o Demônio (capítulo doze da 3ª parte); enquanto o Presidente da República, febril e delirante, manda o seu porta-voz convidar o urso para jantar no palácio (capítulo vinte e um da 3ª parte). Finalmente, perseguido pelo exército, chega a vez de Camaleão Amarelo contestar a acusação da Hiena de que ele seria o urso, embora venha admitir que por

onde passava os cegos enxergavam, os mudos falavam e os paralíticos andavam (capítulo oito da 4ª parte).

Este urso, tão rico em alegorias, pode representar não apenas as idéias do Comunismo da Rússia, China ou Cuba, apregoados pela esquerda brasileira e rechaçados pela política imperialista dos Estados Unidos e pelos governos militares da América Latina; mas também pode ser considerado conforme Jung, "a natureza primitiva e instintiva do homem" (p.237), quando se rebela com violência contra as leis coercitivas da civilização. Ou ainda pode significar um retorno ao pensamento mítico quando o urso se reveste de poderes sobrenaturais, pois, de acordo com Mircea Eliade, "Alguns comportamentos míticos ainda sobrevivem sob os nossos olhos [...] alguns aspectos e funções do pensamento mítico são constituintes do ser humano" (1994, p.156). Por conseguinte, a divindade e os milagres do urso remetem aos mitos messiânico e milenarista, que se explicam como sendo a crença em uma segunda vinda de Cristo aqui na terra, para instalar um reino de paz e prosperidade, onde todos os povos viverão como irmãos.

Além de todos esses símbolos, o urso ainda pode representar a formação étnica do povo brasileiro e a sua aculturação, ao avaliarmos o discurso religioso e político sobre a natureza desse animal, nos capítulos dezoito da 2ª parte; e vinte e um da 3ª parte. A polêmica, se o urso seria também uma criatura de Deus, reenvia-nos ao *Diálogo da conversão do gentio*, escrito em 1559, pelo jesuíta pe. Manuel da Nóbrega. O diálogo

unesp

travado entre os interlocutores, Mateus Nogueira, ferreiro da Companhia de Jesus, e Gonçalo Álvares, curador de índios, procura elucidar a natureza do gentio, ao reconhecer que ele tem uma alma que vale tanto quanto a do Papa diante de Deus, ainda assim esses interlocutores vêem o indígena como inconstante na fé, luxurioso, mentiroso e antropófago. Ao fazermos uma analogia desse discurso quinhentista com pontos de vista divergentes da Igreja Católica do século XX, a progressista, personificada pelo bispos Dom Hélder Câmara e Dom Paulo Evaristo Arns que afirmaram ser o urso uma criatura de Deus, e a conservadora, por Dom Vicente Scherer que declarou ser o urso uma criatura do Demônio, podemos verificar que a visão colonialista ainda persiste, conquanto tenha havido alguns avanços na Igreja Católica, com os adeptos da Teologia da Libertação.

3.4. Central de Comando e Tyrone Power: as bestas do Apocalipse

O aparato repressor será simbolizado por meio das personagens, sargento, um dos que recebem e repassam as ordens pela Central de Comando, e o seu subordinado, piloto de helicóptero; e por Tyrone Power, agente da Operação Bandeirantes (OBAN). O sargento identifica-se de tal forma com o seu posto de chefia que se apresenta com o código utilizado pelo serviço de rádio da polícia política; ele é a Central de Comando;

todavia o seu subalterno trata-o pela patente que este recebera no exército. Já o policial que é piloto, não possui nome; é identificado como helicóptero nº 3. Essa relação hierárquica revela-nos o autoritarismo que grassa nessa corporação; por conseguinte o sargento vê-se no direito de ameaçar, depreciar o seu subordinado. Mediante um diálogo estabelecido entre essas personagens, averiguamos os contrastes entre as suas personalidades; o sargento demonstra ser prepotente, irritadiço, sarcástico; não admite intimidades, enquanto o do helicóptero nº 3 é fraternal, sensível, sincero; não esconde as suas emoções ao fazer confidências ao sargento.

A linguagem utilizada pelo militar que está no comando é repleta de gírias, de xingamentos e rezas; e à medida que repassa as ordens do alto comando ao piloto, vai lembrando-se, cheio de remorsos, de sua mulher Bebel. Essas lembranças são suscitadas pela aparição da "borboleta verde", pelo cheiro de lança-perfume; e também por meio do diálogo articulado entre ele e seu subalterno, porque este último manifesta certos sentimentos que, na sociedade machista, seriam considerados apropriados às mulheres. Mediante o monólogo interior, o sargento rememora a forma covarde que ele encontrou para mandar assassinar sua esposa Bebel, acusada de adultério. A história de Bebel misturada à dos ladrões e de outros presos que foram "espiantados" no rio São Francisco ou na Bolívia, desnuda-nos um período de truculência em que havia troca de presos políticos entre o Brasil e países limítrofes, para serem torturados ou mortos:

unesp

> *— E você está voando a quantos metros da multidão, caramba?*
>
> *— A 10 metros, sargento...*
>
> *— Pois de vez em quando, caramba, você voa mais baixo, sempre com a boca da metralhadora aparecendo, caramba. E muito juízo, caramba [...]*
>
> *— Fica tranqüilo, sargento...*
>
> *— Ela é mesmo uma NSN, santo Deus! Chegou voando e subverteu meu coração. Eu tinha cassado Bebel, santo Deus! Ela me pôs um par de chifre e eu bani ela, santo Deus! Espiantei ela pra Bolívia. E fico pensando na Bolívia como se a Bolívia fosse gente, santo Deus! Como se a Bolívia fosse Bebel. Se São Domingos Sávio não proteger meu coração, santo Deus, eu estou fodido e mal pago, porque meu coração começa a achar que Bebel não me chifrou, meu coração começa a me falar que eu nunca tive prova, santo Deus! Tudo por causa de uma borboleta verde, santo Deus! [...]* (DRUMMOND, 1980, p. 90)

Durante a operação de vigília e repressão aos manifestantes de rua, o sargento vai analisando, consoante a sua visão preconceituosa e machista, as atitudes do policial do helicóptero. Ao determinar o extermínio da borboleta verde, a caça ao urso e a execução do Homem do Sapato Amarelo, fica perplexo com a reação de seu subordinado. Este chora de emoção ou tristeza após ter comido um sanduíche de frango que o fez recordar-se do pai já falecido; chora e reza ao avistar a borboleta verde pousada sobre uma mulher nua; desiste de perseguir o urso e põe-se a rezar porque vira nele sinais de divindade; chora e arrepende-se de ter matado o Homem do Sapato Amarelo ao bater-lhe com o helicóptero. Todas essas reações do subalterno diante dos acontecimentos vão, no espírito do sargento, sendo associadas às de sua mulher Bebel, que chorou de emoção quando recebeu de presente um par de sapatos de salto alto; que rezava

fervorosamente antes de deitar-se; que ficava embevecida ao ouvir as músicas de Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

Ao vincular a sensibilidade, a emotividade do piloto com o comportamento feminino, o sargento vai, aos poucos, mudando a sua maneira de dirigir-lhe a palavra. Se antes ficava extremamente colérico com os erros de seu subalterno, a ponto de destratá-lo, passa posteriormente a repreendê-lo com brandura e a preocupar-se com o seu bem-estar. Essa alteração em sua conduta leva-o a transferir para o piloto os sentimentos que nutria pela sua mulher; o que nos induz a ver aí o começo de uma ligação homossexual. Este fato remete-nos ao episódio do sargento Marcelino com o estudante Esther Williams.

A personagem Tyrone Power ser-nos-á apresentada, por meio da *focalização onisciente*, como um paramilitar da Operação Bandeirantes que se encontra escondido em um apartamento, preparado para matar alguém de olhos verdes quando a lua surgir. O narrador *heterodiegético* não disfarça a sua onisciência quando afirma que "poucos sabem" que foi Tyrone Power quem matou Carlos Marighela a mando do delegado Fleury, vinculado ao Serviço Nacional de Informação (SNI). E é mediante um breve solilóquio do delegado Sérgio Paranhos Fleury —, que deixa de ser uma pessoa real para ganhar aqui o estatuto de personagem —, que iremos inteirar-nos do caráter de seu subordinado, qualificado como um "covarde", um "bosta", porém extremamente violento para torturar subversivos que tivessem olhos

verdes. Depois dessa caracterização da personalidade do torturador, vem a sua descrição física; tido como um homem bonito quando jovem, a ponto de ser apelidado com o nome do ator de cinema, Tyrone Power; no entanto, a sua beleza já estava declinando. Logo que o narrador termina de dar-nos as suas descrições, a personagem toma a palavra, e por meio do solilóquio, nega que estivesse perdendo o seu poder de sedução. Este procedimento *metaléptico*, em que a personagem retruca a descrição do narrador, sinaliza a mudança da *focalização onisciente* para a *interna*.

Por meio do monólogo interior indireto e de solilóquios, a personagem relata-nos a sua relação promíscua com o seu patrão, Dr. Juliano do Banco. O seu trabalho de rufião, seduzir e entregar ao seu insaciável patrão uma bela garota a cada noite, é recordado com saudades e orgulho, por considerar-se um conquistador irresistível. É visível a lenda de *Don Juan* retomada pela personagem Tyrone Power; não a do *Fausto* de Goethe, que se libertou de Mefisto, graças a suas obras progressistas, convalidando, assim, a ideologia burguesa; mas a da lenda ibérica, retratada por Tirso de Molina, em *El burlador de Sevilla*. A vanglória de Tyrone Power pelas suas conquistas será passageira; merecerá um castigo semelhante ao de Dom João Tenório, tragado vivo pela terra quando o diabo cobrou a sua parte.

Percebe-se um contraste entre o passado mais distante de Tyrone Power, do qual tem gratas recordações (a época em que servia ao Dr.

Juliano do Banco), e o passado mais próximo (período em que serviu a OBAN), que o faz sentir-se aflito no momento presente (1° de Abril, após quinze anos de regime militar). Logo que fora despedido por Dr. Juliano do Banco, em razão de sua decadência como gigolô, a única alternativa que lhe restara, para não ficar desempregado, seria apresentar-se como investigador do DOPS. Conquanto não houvesse exercido essa função, ele portava a carteira do DOPS que lhe assegurava esse direito; este documento abriu-lhe as portas da OBAN. Se quando jovem havia feito um pacto com o sátiro, Dr. Juliano do Banco, ao vender-lhe o seu poder sexual; já entrando na velhice, barganha o seu ódio à impotência sexual, pelo prazer sádico da tortura, tornando-se um carrasco a serviço do mais implacável inquisidor, delegado Fleury. A razão de Tyrone Power sentir prazer em seviciar ou matar comunistas de olhos verdes —, lembremo-nos que seus olhos também têm essa cor —, poderia ser explicada, mediante uma visão sociológica, como sendo o colonizado que introjetou uma falsa consciência (a ideologia do colono), concorrendo para uma guerra fratricida:

> *— Ele é um bosta como qualquer filho da mãe de terrorista ou subversivo — dizia, a respeito dele, o falecido delegado Sérgio Paranhos Fleury. — Agora, porra, se o terrorista ou subversivo tiver olho verde, sai de baixo, é serviço pra ele...*
>
> *Assim de perto, como agora o vê a Borboleta Verde da Felicidade, o homem com o fuzil na mão lembra o ator Tyrone Power. Um Tyrone Power já um pouco gordo, mais de 56 anos, que hoje não fez a barba, ontem também não, um dente da frente quebrado, o cabelo untado, partido de lado, os fios brancos disfarçados com tintura.*
>
> *— Não, caralho, eu não era assim nos meus bons tempos, caralho. Nos meus bons tempos, caralho, eu era o homem mais bonito do Brasil...*

> *Tyrone Power olha a borboleta verde, por que aquela borboleta verde o inquieta, deixa-o tão apreensivo? Ele respira o ar com lança-perfume, fica lembrando de quando ele era o homem mais bonito do Brasil e trabalhava como isca, para conquistar mulheres, para o Doutor Juliano do Banco, lá em Belo Horizonte. Bons tempos, Tyrone Power tinha 32 ternos, 87 gravatas, um Buick preto cheirando a carro novo, aquele cheiro bom de carro novo que os carros fabricados no Brasil não têm, usava sapato Scatamachia de bico fino e tinha dinheiro no bolso: o Doutor Juliano do Banco lhe pagava um salário de jogador de futebol, na época, ele ganhava mais do que o grande Ubaldo Miranda, que fazia gols espíritas e era o ídolo do Atlético [...]* (DRUMMOND, 1980, p. 16-17)

Tyrone Power tece um paralelismo entre a sua vida e a do jogador de futebol do Atlético mineiro, Ubaldo Miranda. Ambos quando possuíam a força física sentiam-se deuses; eram idolatrados, um, pelas mulheres; o outro, pelos torcedores. Após perderem a juventude, afundaram-se no vício: o jogador, na bebida; o gigolô, no crime. Em vista disso, ele, um mercenário, prepara-se mais uma vez para matar um subversivo de olhos verdes. Não sabe de quem se trata, mas seu instinto de macho diz-lhe ser uma bela mulher. Feito um deus infernal, encontra-se no alto de uma torre (edifício) para disparar seu raio mortal sobre uma vítima, que nós, leitores, informados pelo narrador *heterodiegético*, sabemos quem é; trata-se de Terê, uma linda beata que encarna o mito de Joana D'arc.

O torturador, enquanto espera na tocaia a lua cheia aparecer, naquela noite de 1° de Abril, para executar mais uma agitadora, vai rememorando, com angústia e pesar, o assassinato de M. Jan ou Sissi, a comunista que ele enterrara viva por vingança, porque ela não cedera aos seus desejos libidinosos. O sumário desse homicídio já apareceu na narrativa de o

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

Homem do Sapato Amarelo; primeiro capítulo da 1ª parte. Contudo, dos treze capítulos que relatam a história de Tyrone Power, em oito deles, em uma *freqüência repetitiva*, a morte de M. Jan se faz presente. A reiteração desse incidente, agora, mediante o discurso interior da personagem-detetive, não só, no plano da história, faculta-nos novas informações sobre o assassinato dessa militante de esquerda, como também possui função preditiva. Veremos no decorrer da narrativa o detetive-torturador ser punido com a mesma sentença de morte, que, no passado, ele havia decretado a M. Jan. Assim sendo, o assassinato de Tyrone Power será narrado, na forma de uma *prolepse repetitiva*, em cinco capítulos, todos inseridos na 3ª parte. Pode-se dizer que esta *prolepse repetitiva* além de possuir a função explicativa dos motivos para mortes tão impiedosas, também possui a função catártica, ao provocar no leitor os sentimentos de compaixão e terror. O narrador que, embora onisciente, pois penetra nos pensamentos da personagem em seus últimos momentos de vida, revela-nos uma memória falha por não saber ao certo a data em que o torturador fora enterrado vivo, oscilando entre o ano de 1991 ou 1992; este procedimento rompe com a forma tradicional de onisciência, na qual o narrador domina todo o saber. Para exemplificar a nossa análise, vejamos o seguinte trecho:

> *Em 1991 ou 1992, quando fecharam a tampa do caixão e ficou aquela escuridão, Tyrone Power sentiu vontade de ver Fleury, de falar com Fleury, a mesma vontade que sente agora, neste anoitecer de 1º de Abril. Mas seu compadre Fleury já está morto, caralho, morreu afogado, morrer afogado é como morrer*

> *torturado, é pior que morrer queimado em avião, pior só ser enterrado vivo, como 1991 ou 92 ele, Tyrone Power, foi, para pagar o que fez com a vidente M. Jan, também conhecida como Sissi, a Imperatriz, porque era bonita como Romy Schneider, e tinha os olhos verdes de gata que Tyrone Power viu na escuridão do caixão, em 1991 ou 92.* (DRUMMOND, 1980, p. 222)

Tanto Tyrone Power quanto o sargento e o helicóptero nº 3 simbolizam as feras do Apocalipse, conforme a visão maniqueísta do mundo dividido entre o Bem e o Mal; nesse contexto, o Capitalismo (o Mal) vence o Comunismo (o Bem). Por outro lado, as forças do Bem vão brotando vagarosa e vigorosamente do subterrâneo, mediante o remorso que atormenta os torturadores; e o medo que os invade, ao verem os sinais de enfraquecimento do regime totalitário.

3.5. O crepúsculo do deus-general-presidente

3.5.1. O general-presidente e os seus fantasmas

As características da personagem General Presidente do Brasil, que encarna simultaneamente os cinco ditadores militares, conseguem livrar-se dos estereótipos da narrativa naturalista e do romance-reportagem em razão da ambigüidade do comportamento dessa personagem. Ao manifestar uma psique esquizofrênica, dividida entre vários "eus", tem-se uma criatura sem identidade própria e dissociada de sua realidade. Para compreendermos essa personalidade fragmentada, é preciso recorrer à teoria freudiana a respeito

das estruturas do comportamento humano: o *id*, *ego* e *superego*. As forças instintivas da vida e da morte (*id*) digladiam-se com a voz interior da moralidade (*superego*), sendo mediados pelo impulso racional (*ego*). Nesse sentido, podemos entender a primeira cena em que o General Presidente se nos apresenta; vemo-lo em estado de delírio, com gestos tresloucados, tentando matar a "borboleta verde" que havia invadido os seus aposentos. Todavia desiste desse ato, ao recordar-se do corpo nu da moça da pensão, vista pelo buraco da fechadura, quando ainda era cadete em Porto Alegre. Percebe-se aqui o instinto de destruição sendo controlado pela ponderação e pelos bons sentimentos que teimaram em persistir em um coração já velho e carcomido pela ânsia de poder.

A apresentação da personagem Presidente é feita de modo familiar pelo narrador, ao utilizar-se da 2ª pessoa do singular, simulando ser a voz da consciência (*superego*) do General. Essa voz, que cumpre tanto a função de narrador quanto a de interlocutor, ao tutear com a personagem, que também exercerá o papel de *narratário*, provoca as terríveis lembranças das quais a personagem gostaria de libertar-se. O procedimento de relatar uma história na 2ª pessoa inclui também o leitor como interlocutor, testemunha e juiz desses acontecimentos. Este procedimento é considerado por Michel Butor mais eficiente do que o monólogo interior para fazer emergir da memória da personagem os fatos que estão elididos: "Assim cada vez que se quiser descrever um verdadeiro progresso da consciência, o próprio

nascimento da linguagem ou de uma linguagem, é a segunda pessoa que será mais eficaz" (1974, p.523). A esse relato provocativo, a personagem vai respondendo e confirmando os fatos, mediante solilóquios e diálogos com os seus subordinados ou fantasmas.

A voz do narrador, irônica e acusadora, entranhada nos pensamentos e lembranças confusos da personagem, desnuda-nos os desdobramentos de suas várias personalidades, ao descrever e narrar-nos as suas transformações não só em todos os presidentes militares, "Eu sou o General Humberto Arthur Emílio de Garrastazu e Geisel de Figueiredo" (Drummond, p.22), como também em personagens da esquerda e do governo civil deposto (Capitão Lamarca, Frei Tito e João Goulart). Deparamo-nos com um ditador exaurido em suas forças, doente e prisioneiro em seu palácio; acuado pelos seus crimes e de seus antecessores; cercado por inimigos dentro de sua própria corporação, as Forças Armadas; enfrentando o descontentamento da população e coagido pelo medo e pelas pressões da política interna e externa. Assim sendo, assemelha-se a um fantoche do poder, ainda que tente desvencilhar-se das amarras que o prendem.

O General Figueiredo encarna a figura do Médici, ao sentir-se saudoso dos tempos do Ato Institucional nº 5 (AI-5), uma vez que se vê ameaçado em seu poder, após a extinção do AI-5 e da promulgação da anistia, que perdoava aos torturadores, exilados e presos políticos. Pela

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

volta ao passado (*analepse*), o General revive a euforia dos anos de 1969-73, em que se deu o "milagre econômico", quando a classe alta e uma burguesia emergente puderam enriquecer-se ainda mais com a política de investimentos estrangeiros. Também foi o período de maior recrudescimento da censura e do extermínio de grupos revolucionários da esquerda; e da utilização do futebol, da Copa Mundial em 1970, como narcótico da consciência do povo brasileiro. Estes fatos são relatados, no capítulo quinze da 1ª parte, de maneira entremeada a uma transmissão de uma partida de futebol. Podemos associar essa linguagem esportiva à da personagem, o Homem do Sapato Amarelo; e também enxergá-lo como o *alter-ego* do narrador *heterodiegético*, ao considerá-lo a imagem corpórea dessa voz:

> *Agora, no rádio na cabeceira da tua cama, esse rádio que, quando a lua surgir na noite deste 1º de Abril no Brasil, anunciará a tua desgraça, tu começas a ouvir o latido das sirenes e a narração de gols de Pelé, abafando o grito dos torturados e o rumor dos combates na guerrilha do Araguaia:*
>
> *— Lá vai Pelé, pelo coração do Brasil, lá vai ele, Pelé, com a bola, passa pelo guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudades de Minas, passa pelo soneto de Camões 'Alma mia gentil que te partiste / tão cedo desta vida descontente / repousa lá no céu eternamente / e viva eu cá na terra... publicado no jornal O Estado de São Paulo no lugar da notícia censurada sobre o guerrilheiro urbano morto no Rio de Janeiro com saudades de Minas, lá vai Pelé, lá vai ele, camisa 10 às costas, pelo coração do Brasil, passa pela menina de 1 ano e 8 meses torturada na Oban em São Paulo para a mãe denunciar o pai da menina, lá vai Pelé, o Rei, lá vai ele; dribla a guerrilheira com rosto de menina morta no Araguaia, passa pelo deputado Rubem Paiva, que foi atirado no mar e é por isso que está assim: os olhos os peixes do mar comeram, os cabelos estão cheios de alga, lá vai Pelé, soberbo, com a bola, passa pelo cadáver molhado e cheirando a maresia, tocam as sirenes, gritam os*

> *gritos abafados misturados com gritos de goooooooolllllllllllllll de Pelé [...]* (DRUMMOND. 1980, p. 50)

Além do símbolo da "Borboleta Verde", teremos outro idêntico a este, no capítulo trinta da 1ª parte, o "Bem-Te-Vi", significando o "olheiro" (o narrador) e a "resistência das forças democráticas", esta representada, principalmente, pelos políticos de oposição, Teotônio Vilela, Franco Montoro, Tancredo Neves, Paulo Brossard; pelo líder sindical, Lula; e pelas entidades CNBB e OAB. Mediante um diálogo entre o Presidente e seu Ministro da Comunicação, que faz o papel de *ego* do Presidente, ou seja, o de mediador, ao conciliar o instinto de vida e morte (*id*) com a consciência moral (*superego*), consegue aplacar a ira do General Presidente, aconselhando-o a não matar o Bem-Te-Vi. Essa preocupação do Ministro, em maquiar a imagem do Chefe de Estado responsável pela abertura política, é criticada por Tyrone Power, no capítulo treze da 3ª parte, ao dizer que "o puto fez operação plástica e passou a ser chamado de Deus" (p. 222), pois esse mesmo deus, outrora Chefe do SNI, sentia prazer em assistir às torturas.

As alucinações do General Presidente, ficar a perseguir a borboleta verde e o bem-te-vi, são substituídas por outras, como a de dialogar com os mortos. A partir do capítulo treze da 2ª parte, encontramos o Presidente a conversar com o fantasma de uma guerrilheira urbana, que não se identifica pelo nome, mas, pela sua história, freqüentemente repetida (nos capítulos

que envolvem as personagens, o Homem do Sapato Amarelo, Tyrone Power e Terê), sabemos que se trata de M. Jan ou Sissi. No capítulo vinte e oito da 2ª parte, esse fantasma retorna ao aposento presidencial, acompanhado de mais dois espectros: o do deputado Rubens Paiva, de cuja história já havíamos tomado conhecimento, no capítulo quinze da 1ª parte; e o do guerrilheiro do Araguaia, que surge com um corpo sem cabeça. Ambas as personagens-aventesmas foram inspiradas em fatos verídicos. Esta última personagem, que não teve o seu nome divulgado, lembra o assassinato do engenheiro Osvaldo Orlando da Costa, pelos agentes de repressão, durante o cerco à guerrilha do Araguaia. Todavia, os fatos históricos, que muitas vezes caem no esquecimento, só se revestem de grandeza e eternidade quando são sublimados pela narrativa do rapsodo. Para exemplificar a nossa análise, citaremos fragmentos dos capítulos, trinta da 1ª parte e vinte e cinco da 2ª parte:

> *Bem-Te-Vi furioso: apontas o teu revólver 38 para o peito do Bem-Te-Vi: Não faças isso, Presidente, guarda essa arma, fala contigo teu Ministro da Comunicação Social, encarregado de mudar tua imagem e fazer de ti um Presidente amado, guarda essa arma, Presidente, se matares esse Bem-Te-Vi, vai acontecer um escândalo nacional e internacional, Presidente, Bem-Te-Vi respondendo: Foda-se, eu não aguento mais esse palhaço me azucrinando, guarda essa arma Presidente, se matares esse Bem-Te-Vi, ele vai se transformar num mártir, num herói nacional, levarão o corpo empalhado para São Paulo, Presidente, o cardeal Dom Paulo Evaristo Arns rezará um Te Deum de corpo presente, Foda-se, tu respondes [...] além de tudo, Presidente, o que vão pensar as criancinhas do Brasil de um Presidente que assassina um pássaro tão inocente como um Bem-Te-Vi?*
>
> *Bem-Te-Vi guardando teu revólver [...]*
>
> (DRUMMOND, 1980, p. 87-88).

> *— Quem és? — perguntas ao sem cabeça — cadê a tua cabeça?*
>
> *— Foi cortada, general...*
>
> *— Cortada? Eras, por acaso, do bando de Lampião e Maria Bonita?*
>
> *— Não, general. Eu era guerrilheiro do Araguaia...*
>
> *— E te cortaram a cabeça? — tu perguntas, como se não soubesses.*
>
> *—Cortaram, general. Eles me pegaram numa emboscada no Araguaia. Me fuzilaram na hora e cortaram minha cabeça e depois amarraram minha cabeça com uma corda de bacalhau e saíram voando com a minha cabeça pendurada do lado de fora de um avião pelo Araguaia e um alto-falante berrava: — Vejam o que acontece com os terroristas e os amigos dos terroristas...*
>
> *— Por que me procuras? Devias falar com o Geisel. Melhor, com o Médici. A culpa toda foi do Médici. Eu queria fazer alguma coisa por você. Posso?* (DRUMMOND, 1980, p. 167)

A personagem Presidente, ao dialogar com esses espectros, vê-se condenada a cumprir duas sentenças: viver os últimos momentos do Frei Tito e do Capitão Lamarca. Essa estratégia permite que o General Presidente, personagem do *nível intradiegético*, ao encarnar as personagens mortas, venha situar-se no *nível metadiegético*, como personagem e sem o estatuto de narrador enquanto encarna Frei Tito, e como narrador *autodiegético* quando se transforma em Capitão Lamarca. Dessa maneira, teremos, no capítulo trinta e três da 2ª parte, a narrativa em que o Presidente passa a viver, em Paris, os transtornos mentais de Frei Tito, provocados pela tortura psicológica. Por meio de uma sabatina inquisitorial, escutam-se acusações e propostas de suborno feitas pelo delegado Fleury, e em resposta, já no final das incriminações, ouvimos a personagem Frei Tito gritar: "— não, Satanás!" Este relato evoca-nos a passagem bíblica,

"Tentação no deserto" ou "Tentação de Jesus" narrada pelo evangelistas Mateus, Marcos e Lucas.

Já no capítulo dezessete da 3ª parte, o Presidente, ao encarnar o Capitão Lamarca, escreve uma carta de despedida à sua companheira Iara Iavelberg. Nessa carta, com a data 17 de novembro de 1971, temos um resumo de uma das versões oficiais da morte dessa guerrilheira; versão que também foi publicada por Emiliano José e Oldack Miranda, em forma de reportagem, no mesmo ano, 1980, em que o romance *Sangue de coca-cola* veio a público.

Ainda possuído por Frei Tito e Carlos Lamarca, o General Presidente, confidencia ao Cavalo Albany —, general que está sempre a ler *O Príncipe*, de Maquiavel —, o seu desejo de assinar a lei da reforma agrária. Ao término dessa confidência, fica possuído pela personagem, o presidente civil, João Goulart. Então, o seu companheiro fiel, Cavalo Albany, derruba-o do poder; segue-se, no capítulo sete da 4ª parte, a narrativa da viagem do Presidente, que irá exilar-se no Uruguai. É evidente a analogia feita entre Cavalo Albany e o general Golbery do Couto e Silva, um dos mentores intelectuais do Golpe de 1964.

Pode afirmar-se que há um diálogo intertextual entre *Sangue de coca-cola* e as narrativas: *Macbeth*, tragédia de Shakespeare; e *O outono do patriarca*, romance de G. Garcia Márquez. Em relação à tragédia, podemos vincular a figura odiosa de Macbeth —, general do exército do rei da

unesp

Escócia e usurpador do trono, mediante assassinatos à traição —, com a figura do General Presidente do Brasil. Ambos são seres perturbados por seus crimes hediondos; perseguidos por aventesmas; governantes solitários e odiados por seus súditos.

Outrossim, vemos na imagem do "Patriarca", a alegoria de um ditador militar da América Latina, que, embora covarde e sanguinário, consegue, por meio da propaganda ideológica, tornar-se uma lenda, um mito, ao construir no imaginário coletivo a idéia de sua eternidade; e a de um deus vingativo e bem-feitor, concomitantemente. Tal alegoria é vislumbrada na personagem, o Incrível Médici.

3.5.2. O encontro de ayalorixá, Olga de Alaketo, com o Deus do Brasil

A história do "Deus Biônico do Brasil" é similar à do "Patriarca" de G. G. Márquez, até mesmo no plano religioso, pois ambas são marcadas pelo sincretismo religioso; uma mescla de crenças afro-indígena-cristãs que permitem desvendar a formação étnica e religiosa dos povos da América Latina. Conquanto a religião oficial desses países seja a católica, por uma imposição do colonizador, outros rituais, cultos ou crenças resistiram à suposta superioridade da civilização ocidental. Dessa forma, visualizamos nesses romances ditadores que, apesar de aculturados e submissos às

potências imperialistas, não se desprenderam completamente de suas raízes, ao procurarem nas xamãs ou ayalorixás a sua ligação com as forças sobrenaturais. Após recorrer a várias artes de adivinhação, o "Patriarca"acreditou ser invulnerável à morte por envenenamento ou fuzilamento, desde que uma xamã prognosticara-lhe vida longa e morte natural. Tal sorte não tivera o "Deus Biônico" com as divindades do candomblé, pois não alcançou a graça desejada, que era tornar-se alegre e amado pelo povo, como o ex-presidente civil Juscelino Kubitschek havia sido.

O relato sobre o ritual preparado por Olga de Alaketo, mãe de santo de um terreiro de candomblé, para que o Deus Biônico pudesse incorporar o espírito do presidente Kubitschek, é feito por um narrador *heterodiegético* que desliza a narrativa na 3ª pessoa do singular para a 2ª pessoa, entremeando em seu relato indagações sobre o destino do Brasil. Esse narrador, conquanto disfarce a sua onisciência ao fornecer-nos a ilusão de que a personagem Olga de Alaketo é dotada de voz narrativa, por meio do *estilo indireto livre* e do *monólogo interior indireto*, ainda assim, permite-nos verificar a sua identificação com a divindade do candomblé, Obàlúaiyé, que cumpre a função de narratário. É como se a voz do narrador fosse também dotada de poderes, um oráculo a fazer trágicas predições. Nos capítulos seis e vinte e quatro da 1ª parte, esse narrador intruso questiona a vinda de Olga de Alaketo, da Bahia, para a Cidade de Deus; interpela a

divindade "Omulu Obàlúaiyé" por que o helicóptero, que transporta a mãe de santo, ganha tanta altura; e o que vai acontecer com o Brasil naquele 1° de Abril:

> *Agora, olhando a manhã azul de 1° de Abril, que lembra as manhãs de Salvador, Olga de Alaketo respira o ar com lança-perfume e se lembra da Mãe Celeste, alguma coisa a corta por dentro, caco de vidro na alma. A Mãe Celeste era uma cachorra: seria apenas uma vira-lata magra, se o pai, um Dálmata alegre e boêmio, com pedigree e perfumado, não tivesse fugido da casa elegante em Salvador, atraído pelos encantos de uma vira-lata branca, o pêlo sujo de carvão, uma vira-lata magra, cheirando a mendigo, mas esguia e cheia de sexo. Do pai Dálmata, a Mãe Celeste herdou as grandes pintas negras no pêlo branco, a alegria e o gosto pela convivência, certa altivez, um problema de pedras nos rins, e uma surdez que iria custar sua vida. [...]*
>
> *— Omulu — pede Olga de Alaketo — protege a alma de Mãe Celeste!* (DRUMMOND, 1980, p. 25)

> *Obàlúaiyé, por que esse helicóptero de peito azul, voando como um pássaro embriagado na manhã embriagada de 1° de Abril, levando a ayalorixá Olga de Alaketo a bordo, ganha tanta altura, Obàlúaiyé? As pessoas, as casas, as árvores, a festa lá embaixo, estão desaparecendo, os prédios vão ficando pequenos, Obàlúaiyé, e mesmo os maiores edifícios agora lembram anões, e o helicóptero de peito azul sobe em largos círculos, como um pássaro embriagado.* (DRUMMOND, 1980, p. 69)

Esta narrativa, cheia de premonições, em que a voz do narrador se entrelaça à da ayalorixá, mediante o *estilo indireto livre*, conceder-nos-á não apenas um enfoque sobre a religiosidade e personalidade de um ditador, como também uma retrospectiva da infância dessa mãe de santo. É provável que esta personagem tenha sido elaborada, tendo como modelo o mito, "Mãe Menininha" (Maria Escolástica Conceição Nazaré), do terreiro de Gantois, na Bahia. É de conhecimento público que essa ayalorixá recebeu

unesp

em seu terreiro várias visitas de Presidentes da República; dentre elas, consta a do General Figueiredo.

Olga de Alaketo, ao chegar na Cidade de Deus, é recebida pelo "Deus Biônico", que a faz lembrar-se do presidente Juscelino Kubitschek, e por meio dessas reminiscências ser-nos-á dado um resumo da morte de Kubitschek e da personalidade excêntrica do ex-presidente Jânio Quadros. Durante o ritual, os sons do atabaque, tocados em um terreiro improvisado dentro de uma boate, e também os cantos entoados em língua nagô, dialeto africano, provocarão as reminiscências da mãe de santo. Assim sendo, ela reviverá os seus tempos de criança; o assassinato do alfaiate Beleu, seu pai, em uma noite de carnaval; e a sua relação filial com a cachorra Mãe Celeste.

A história deste animal reporta-nos à da cachorra Baleia, de *Vidas Secas*, e também à crônica, "A cabra e Francisco". Do mesmo modo que a Baleia ajudava na sobrevivência de Fabiano e de sua prole, sendo considerada um membro da família, a cadela Mãe Celeste fará o papel de genitora da menina Olga, que havia ficado órfã, ao amamentá-la e protegê-la. Tem-se aqui uma paráfrase da fábula desses animais, em virtude de ter havido, no segundo texto, uma continuidade do primeiro, *Vidas Secas*. Em relação à crônica, tem-se uma paródia, porque houve uma mudança de significados; a fundamentação ideológica do texto de Carlos Drummond de Andrade que defende a idéia de que sentimentos como caridade e amor,

unesp

ainda prevalecem no coração do homem, já não tem lugar na história de Mãe Celeste. Se a cabra ferida encontrou um franciscano à porta de um hospital, a cachorra atropelada defrontou-se com um soldado de coração empedernido:

> *A menina Olga se afasta, tem medo do soldado, Mãe Celeste parece que sabe que vai morrer, fica olhando Olga, querendo decorar Olga, Obàlúaiyé, e levar cada lembrança de Olga: da boca que agora treme e que recorda cantos e alegrias, dos olhos que agora choram, Obàlúayé, e Mãe Celeste vai revivendo tudo, desde que chegou na casa dos Alagados, e encontrou aquela menina que é agora uma mocinha e que ela vai deixar, só no mundo, entregue a ti, Omulu Ob`lúaiyé, só no mundo como só no mundo é o povo do Brasil, protegido apenas por ti e Oxalá e Iansã e Yemanjá e os outros orixás.*
>
> *"Inan ina mojuba ayê ima mojuba*
> *Inan inan mojuba ayê..."*
>
> *Mãe Celeste trinca os dentes e não chora, dói, dói muito, Obàlúaiyé, mas Mãe Celeste não chora, se pudesse, Mãe Celeste cantava, para alegrar a menina Olga, que fala: Mãe Celeste, não morre não, Mãe Celeste, e tudo pisca diante de Mãe Celeste [...]*
> (DRUMMOND, 1980, p. 226)

O narrador ao dirigir-se ao *narratário*, a divindade Obàlúaiyé, faz um alerta, ao pressentir que o espírito do mal poderia baixar no Deus Biônico, visto que a ayalorixá, em transe, voltada para o seu passado, não percebia tal perigo. Então, realiza-se a predição do narrador; em vez de baixar no cavalo do Deus Biônico o Presidente Juscelino Kubitschek, desce o espírito do Presidente Castelo Branco. Seguem-se as maldições do primeiro Presidente da ditadura militar e o seu discurso de posse, no capítulo seis da 4ª parte. Em seguida, no capítulo sete, temos a viagem do Presidente João Goulart para o exílio. Dessa forma, a personagem Albany-Figueiredo incorporou e viveu as peripécias de todos esses presidentes.

unesp

3.6. As figuras alegóricas da liberdade e da enfermidade

A personagem Terê, vendendora de discos, é-nos apresentada, no capítulo dez da 1ª parte, por meio de vaticínios feitos pelo fantasma de M. Jan e pelo narrador *heterodiegético*. A primeira voz anuncia-lhe os sinais da vinda do "Libertador", por quem ela esperava; pois estas profecias foram-lhe feitas antes de a guerrilheira-cartomante morrer; quanto à segunda voz, que lhe prenuncia a morte, esta, a vendendora de discos ignora: uma vez que o narrador sabe mais do que a personagem. Vamos inteirar-nos da vida dessa personagem por meio da antítese estabelecida entre fome e fartura. Mediante a intercalação da leitura de o jornal *O Estado de São Paulo* —, que publica os nomes dos pratos e das bebidas que serão servidos à noite, no *Brazilian Follies* —, com a rememorização dos episódios da prisão, doença e desemprego, do pai de Terê, líder sindical perseguido pela ditadura, passamos a ver os contrastes entre o luxo dos governantes e a miséria da classe operária. Estando o pai doente, Terê, com seu parco salário, torna-se arrimo de uma família numerosa.

A voz profética e obsedante de M. Jan a martelar o cérebro de Terê, leva-a a crer que o "Libertador" já chegou, ao interpretar a notícia da aparição de um urso divino como o último sinal. Seguindo as determinações da voz fantasmagórica, Terê dá início a uma grande marcha com uma margarida nas mãos. No capítulo dezenove da 2ª parte, seguida por uma

multidão, com voz de beata, faz um discurso político, transmitido pelo repórter, o Homem do Sapato Amarelo. Esse discurso lembra o monólogo de Camaleão Amarelo, que tem como narratário a sua mulher, Tati; monólogo engendrado no momento da sua desesperada fuga, ao ser caçado como urso. Durante o percurso da marcha, que se assemelha a uma via sacra, Terê, cansada e faminta, passa a ouvir outra voz, a da sua tia solteirona. Diferentemente da voz libertadora de M. Jan, a da tia é a voz da repressão. Desse momento em diante, no capítulo dezoito da 3ª parte, a personagem começa a desejar a morte para se libertar desse tormento; e esta atitude faz-nos lembrar do suplício de Frei Tito em Paris, fugindo da voz de seu carrasco:

> *[...] Terê, com essa desculpa de Salvador, o que você quer é transformar o Brasil numa Sodoma e Gomorra, pensa que me engana,Terê, você nunca me enganou, agora você está tirando a máscara, pondo a manguinha de fora, Terê. E a tia solteirona, que sempre ia a casa de Terê para elogiar os vestidos das outras sobrinhas filhas das outras irmãs e dos outros irmãos e deixar olho gordo nas coisas, a tia solteirona dizia:*
>
> *— Logo com Jesus Cristo, hein, Terê?*
>
> *Pior é que a vidente M. Jan não preveniu Terê sobre a febre na boca, sobre o corpo querendo abraçar o corpo do Libertador, M. Jan falou de tudo, da tentação da fome, dos calafrios como se já fosse inverno no Brasil, mas da vontade de abraçar, de beijar, de amar, o Salvador, e aquela vontade de cantar 'Carinhoso', disso M. Jan não falou — Terê se perturba, já não canta alegre, mas também não pode prender o que sente, não pode, e a tia solteirona que aparecia em casa da mãe de Terê para elogiar os namorados novos das outras sobrinhas e, mesmo, os olhos verdes das outras sobrinhas, a tia solteirona fala mais alto que as vozes cantando e que as bombas explodindo e sem ter uma explicação para o que sente e condena pela tia solteirona, Terê pensa:*
>
> *— Melhor que venha a morte..*
>
> (DRUMMOND, 1980, p. 235)

unesp

A figura de Terê, uma bela mulher, virgem, entoando músicas religiosas ou de protestos, com uma margarida na mão, liderando uma multidão, sem medo das tropas do exército e das bombas que explodiam, remete-nos a duas figuras, a da guerreira Joana D'arc que, atendendo a voz de Deus e de Santa Margarida, arremeteu-se contra as tropas inimigas para libertar a França do jugo Inglês; e a da alegoria, "Liberdade guiando o povo", do quadro de Delacroix. Também reporta-nos ao mito da vítima sacrificial; Terê, em cima de um palanque, bela, alumiada pela luz da lua, assemelha-se a uma virgem a ser imolada para aplacar a fúria dos deuses, quando Tyrone Power, feito um dragão, com sua arma de fogo, ceifa-lhe a vida.

Ao mito de *Prometeu*, desafiando os deuses, também encarnado pela personagem Terê, contrapõe-se o da boceta de Pandora, isto é, os castigos impingidos à humanidade pelos deuses, representado pela personagem Julie Joy. Mediante o *monólogo interior*, esta personagem, discorrendo sobre a sua miséria, medo e angústia existencial, desvela-nos não só a sua enfermidade física e espiritual, mas a de seu país. Ao ser nomeada pelo primeiro nome de batismo do Brasil, Vera Cruz; ao receber os caracteres de mestiça, e ao atribuirem-lhe a profissão, não se sabe ao certo, se de terapeuta ou de enfermeira, devido a ambigüidade do texto, essa personagem transforma-se na alegoria de um Brasil doente, explorado pelos estrangeiros:

unesp

> *Eu estou aqui parada numa fila longa e lenta como uma jibóia que engoliu um boi e ela se enrosca como uma cobra ou uma trança de mulher com outras filas longas e lentas como jibóias que engoliram um boi, isso aqui no hall do edifício Palácio de Cristal, o maior edifício da América Latina, onde logo à noite vai haver a festa do século, o Brazilian Follies, e eu estou aqui arrastando esta minha barriga de 8 meses e 23 dias, esperando um filho de um homem que me deixou na mais cruel solidão, como num samba, pobre de mim, na hora dos meus ais, se não fosse a Santa Coca-Cola, eu nem sei o que seria, mas a Santa Coca-Cola me deu força e eu vou ter meu filho e vou pra América ser enfermeira de Mister Jones, porque estou cansada de trabalhar num hospital e ficar sentindo o cheiro da pobreza brasileira [...]* (DRUMMOND, 1980, p. 31-32)

Observa-se no monólogo interior de Julie Joy (Vera Cruz), que tem como narratário a amiga ausente, Mary Jo, que deixou o Brasil para morar nos Estados Unidos da América, um discurso que lembra o de Camaleão, ao acusar-se de ter sangue de Coca-Cola e de renegar as suas raízes. Também evoca o gesto do General Presidente, que tapa o nariz com um lenço perfumado para não respirar o cheiro da miséria brasileira. Além de relatar-nos os seus motivos para querer ir embora do Brasil, entre eles, o de estar grávida, sozinha e sem atendimento médico, entremeia em sua narrativa, outras que exemplificam a pobreza do povo brasileiro. Este condensamento de episódios, reflexões e preces sacrílegas, faz a sua narrativa parecer tão confusa quanto a sua mente. Dessarte, também nos narra, por meio de cenas e sumários, a morte de seu pai e a visita das "quatro urubuas", pertencentes à "Associação de Proteção às Viúvas"; uma crítica evidente aos programas paternalistas do governo que ajudam a manter as desigualdades sociais. Julie Joy, no papel de parturiente, e ao ter Camaleão Amarelo como parteiro

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

de seu filho, simbolizará, no desfecho da fábula, a Pátria parindo a Esperança do fim de regimes ditatoriais.

3.7. O embrião da narrativa neo-realista dentro do realismo-alegórico

A história de Elisa, jogadora de vôlei, e a de seu namorado, ex-prisioneiro político, encontra-se encaixada, após as páginas ilustradas das 2ª, 3ª e 4ª partes, interligada a duas indagações e uma afirmação, anotadas nas ilustrações: "O que você estava fazendo no dia 1° de Abril de 1964?" (p.91); "Qual é o seu último desejo?" (p.183); "O que a lua viu" (p.273). A primeira indagação será respondida pela jogadora de vôlei, apelidada de Magrinha, ao seu namorado, ex-presidiário, que, mais tarde, também fará o seu relato. Essa narrativa é construída nos moldes do romance neo-realista, em que as personagens são elaboradas de forma verossímil com as pessoas do mundo real, contrastando, portanto, com as demais personagens simbólicas ou fantasmagóricas que povoam o universo desse romance. A narrativa dessas duas personagens destoa da das outras, por se aproximar mais da tradicional, onde não se registra a fragmentação do discurso.

O discurso indireto do narrador *heterodiegético*, entremeado pelo indireto livre, dá vazão às lembranças do ex-presidiário e faculta voz às personagens, por meio do diálogo, que tem a sua disposição gráfica na

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

forma tradicional. Mediante esse procedimento, a jogadora de tênis e o ex-prisioneiro narram as suas histórias e a de outras personagens. Dessarte, Elisa faz um relato *analéptico* dos acontecimentos relativos ao 1° de Abril de 1964, quando, ainda adolescente, festejou com sua tia Lalaca a deposição do governo civil. Também relata a prisão e a morte de seus amigos, Beto e Jair, estudantes filiados ao partido comunista; conta um fato, que, por sua vez, foi contado por sua amiga Walquíria, o da mutilação de uma criança ao ser punida pelo pai. Este último relato retoma, em forma de *mise en abyme*, o episódio do castigo que Camaleão Amarelo infringiu ao filho.

A personagem Elisa, a princípio, parece estar em um palco, feito uma atriz a representar, recebendo sobre si as luzes dos holofotes; vemo-la, juntamente com o ex-presidiário que se encontra na sombra, a gesticular, a movimentar o seu corpo moreno, delgado e belo, para, em seguida, trocar o seu papel de atriz pelo de psicóloga, ao provocar o desabafo de seu interlocutor. Este continua na sombra; não sabemos seu nome, nem temos a sua descrição física, apenas escutamos a sua voz. Então, o ex-presidiário escancara a porta da prisão, que trancafiou a sua vida e alma, durante nove anos, e inicia a narração das torturas sofridas por ele, sob o comando do capitão Portela. É este algoz quem perguntou —, durante uma sessão de tortura, na qual foi feita a simulação de um fuzilamento —, "Qual o seu

último desejo?" A interrogação da esfinge, ou seja, da Coca-Cola, da página ilustrada, ficou sem resposta; o silêncio da censura e da morte se impôs.

O inquérito feito pelo carrasco capitão Portela ao prisioneiro evoca o do Camaleão Amarelo; porém, se nesse último houve uma ambientação e linguagem simbólicas, já não aconteceu o mesmo com a linguagem desse capitão. Embora ele fizesse o jogo de adivinhação, o seu inquérito não adquiriu foros de metáfora, pois as funções referencial e conativa predominaram. Não podemos deixar de aludir às acusações feitas por Fleury ao Frei Tito, que também foram plenamente simbólicas. Mais uma vez, certificamo-nos de que esses processos inquisitoriais, feitos em cima de motivos banais, ou até sem motivos, desmascaram as arbitrariedades cometidas por um regime de terror.

O ex-presidiário, ao contar sua história, vai interligando-a à de seu irmão, Dico. Rememora, em voz alta, o seu diálogo com o Dico, no dia do golpe militar, quando foi chamado de alienado, pois dormia no quintal à sombra de uma mangueira, enquanto se fazia uma guerra contra os direitos civis. Tem-se nesse relato uma alusão ao Brasil, um gigante ainda adormecido em berço esplêndido, que não vira, com a vinda das multinacionais, o perigo de perder a sua soberania. Na 4ª parte, a personagem dará continuidade à sua narrativa, deixada em suspense. Após o narrador descortinar-nos o casal, Elisa e o ex-prisioneiro, nus, iluminados pela lua e desditosos pela não realização do coito, tal cenário vem

coadunar-se com a sentença, "O que a lua viu", da página ilustrada; tal sentença, agora, assemelha-nos a um mau agouro, pois a partir de então teremos uma trágica revelação. O ex-prisioneiro, ao responder às interpelações de Elisa, sobre a sua impotência, reenceta a sua narrativa sobre as torturas. Narra-nos o episódio, em que o torturador, capitão Albernaz, simulava que iria deixar o seu cão, Satã, devorar-lhe a genitália, caso ele não confessasse os nomes dos colegas de guerrilha. Essa barbárie seria uma das explicações para sua castração psicológica.

Não obstante, a história desse casal achar-se vinculada ao conjunto das fábulas do romance, ela não terá um desfecho; ficará em aberto. Este procedimento induz o leitor a perguntar-se, qual seria o final de Elisa e do ex-subversivo; conseguirão vencer tal barreira, ou não? Quanto aos heróis, Camaleão Amarelo, Homem do Sapato Amarelo e Terê, estes terão um final trágico, encerrando assim as suas histórias. Outra diferença que se nota nessa micro-narrativa realista engastada na macro-alegórica, é a configuração do espaço. O de Elisa e do prisioneiro é fechado e localizado; ambos estiveram dentro de um apartamento, na cidade do Rio de Janeiro, durante todo o tempo presente da história. Enquanto as demais personagens perambulavam pelas ruas, sobrevoavam o céu, ou enfrentavam longas filas, exceto a personagem Tyrone Power, recluso em um apartamento que, no entanto, se assemelhava a uma torre infernal.

unesp

Também a localização da cidade é indeterminada, pois o nome, Cidade de Deus, indica um espaço simbólico. Tanto pode ser o Rio de Janeiro, São Paulo, ou qualquer outra capital do Brasil, porque subjaz nesse nome a idéia de uma Jerusalém abortada, isto é, uma terra que deveria ser um Paraíso, acabou sendo transformada em um Inferno. Do mesmo modo, temos alegorizado o ambiente do Palácio de Cristal; um inferno para os pobres, pois é o local de sofrimento de Camaleão Amarelo e de Julie Joy; e um paraíso para os ricos; local da festa, *Brasilian Follies*. Quanto às ruas, assemelham-se a labirintos, onde Terê e o Homem do Sapato Amarelo revestir-se-ão da figura *sparagmós*, tendo seus corpos sacrificados para abrandar a fúria dos deuses.

Foi-nos possível, mediante essa análise, acompanhar as transformações da voz do narrador *heterodiegético*, que, de modo camaleônico, confunde-se com as vozes das personagens. Diríamos que esse narrador equivaleu-se ao *superego*, a voz do "outro", da censura social, figurando, assim, como a consciência que provoca o conflito entre o verdadeiro "eu" da personagem e o falso "ego" por ela construído. O procedimento do narrador, ao utilizar-se de várias pessoas do verbo e do tempo presente em detrimento do pretérito, para relatar a história, e da combinação das focalizações externa e interna, para caracterizar fisicamente a personagem ou para nos revelar o seu caráter e sentimentos, valendo-se do símbolo, a "borboleta verde", faculta-nos dizer que o narrador

contemporâneo é um devorador de técnicas narrativas, conhecidas até esse momento. Serve-se delas concomitantemente, desprezando qualquer norma ou "cânone" para se redigir um romance.

Vimos, também, que as histórias das personagens foram elaboradas de acordo com o recurso do *mise-en-abyme*, em que uma fábula contém a outra. De tal modo que a descrição física e o caráter das heroínas se assemelham; todas elas são fisicamente belas, com seus olhos verdes e seus corpos sensuais; são altivas, destemidas e rebeldes à repressão sexual, esta, simbolizada por uma tia, mãe ou pai castradores. Essas heroínas podem estar convalidando a teoria de que só a sensibilidade da mulher poderá salvar o mundo da hecatombe, pois a sociedade patriarcal tem sido regida pela violência. Nesse sentido, a história da formação machista das personagens masculinas aparece como desdobramento uma da outra. Por isso são parecidos os episódios de poder de sedução de Tyrone Power, Homem do Sapato Amarelo e Camaleão Amarelo: ambos os três usufruíram do amor das mulheres de modo irresponsável; e tiveram como *superego*, as suas companheiras ou esposas, Júlia, Erika Sommer e Tati, que cobraram desses machos pusilânimes valores como honestidade, coragem e fidelidade. Desses três citados, somente os dois últimos foram capazes de se redimir perante a imagem da mulher amada.

Ademais, averiguamos mais dois recursos predominantes nessa narrativa: a intertextualização e a presença de mitos, alegorias e símbolos

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

na composição do enredo. Ao dialogar insistentemente com outros textos, o romance confirma sua tendência moderna, a de ser um texto plurívoco e dialético. E ao afastar-se dos moldes tradicionais da narrativa realista —, não obstante o narrador ter se utilizado de temas sócio-políticos contemporâneos —, procurou religar o universo do romance aos primórdios da narrativa mito-poética. Também verificamos que o narrador interligou procedimentos de análise psico-sociológica, enveredando pelos caminhos das teorias freudiana e marxista, com evidente predomínio dessa última, para dar sustentação filosófica ao enredo. Essa combinação de idéias ou ideologias sobre a psique e o social do homem hodierno, certifica-nos o quanto é compósita a estrutura do romance das novas tendências do modernismo brasileiro, nas últimas décadas do século XX.

unesp

4. A CARNAVALIZAÇÃO EM *A FESTA* E EM *SANGUE DE COCA-COLA*

4.1. As peculiaridades da sátira menipéia e da literatura carnavalizada

No capítulo anterior, em que analisamos a composição do romance de *Sangue de coca-cola*, afirmamos ser possível nele encontrar vestígios da "sátira menipéia", um gênero antigo carnavalizado. Ainda podemos acrescentar que há também características desse gênero em *A festa*. É nosso propósito elucidar esta afirmativa, mas não antes de fazermos uma síntese das principais idéias de Bakhtin sobre esse gênero da Antigüidade. A pesquisa desse teórico sobre o assunto da "carnavalização" deveu-se especialmente às suas análises das narrativas de Dostoiévski (1821-1881) —, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1929) —, e de Rabelais (1494-1553), —, em *A cultura popular na Idade Média e Renascimento* (1965) —, que o conduziram às fontes primordiais da literatura ocidental, na Grécia e em Roma. Conforme suas palavras, "Rabelais foi o grande porta voz do riso carnavalesco popular na literatura mundial" (1999, p.11); e afiançou-nos que, em Dostoiévski, "as particularidades do gênero menipéia não só renasceram como se renovaram em sua obra" (1997, p. 121). Ao fazer esse estudo, averiguou que os antigos incluíam os "mimos" de Sófron, o "diálogo de Sócrates", os "simpósios", a "Memorialística" de

Ion de Quio e Crítias, a "poesia bucólica" e a "sátira menipéia" no campo do sério-cômico. Esses gêneros estariam impregnados de uma "cosmovisão carnavalesca dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora" (Bakhtin, 1997, p.107).

O gênero sério-cômico, a "menipéia", foi assim denominada em razão do filósofo Menipo de Gádara, século II a.C., ter-lhe dado a forma clássica. Porém outros eruditos acrescentaram-lhe melhor definição, como Varrão (século I a.C.), Sêneca e Petrônio (século I d.C.), o semita Luciano (século II d.C.) que sabia grego e latim, o africano de Madaura, Apuleio (século II d.C.), também romanizado. Desses autores, chegaram até nós fragmentos das menipéias *Endimion*, *Eumênides* e *Bimarcus* de Varrão; o texto integral, *Apolokyntosys* de Sêneca; a obra completa de Luciano, sendo a mais conhecida, *Diálogo no reino dos mortos*; parte do *Satíricon* de Petrônio; a *Metamorfose* (*O asno de ouro*) de Apuleio, estas duas últimas sátiras menipéias já desenvolvidas em forma de romance.

A sátira menipéia teria recebido influências do folclore carnavalesco e do "diálogo Socrático". Este último, fundamentado pela "síncrise", confrontação de pontos de vista diferentes sobre um mesmo assunto, e pela "anácrise", provocações pela palavra para levantar discussões sobre idéias já consolidadas. Esse gênero sério-cômico, consoante Bakhtin, "caracteriza-se por uma excepcional liberdade de invenção do enredo e filosófica" (1997, p.114). Por isso o herói pode ser uma personalidade histórica ou uma

unesp

figura lendária; à lenda é dado um tratamento crítico; a fantasia e a aventura propiciam a busca e a experimentação da verdade ou de uma idéia filosófica na terra, céu ou inferno; e o naturalismo de submundo pode combinar com o elemento místico-religioso.

Bakhtin ainda levanta inúmeras características da menipéia, dentre elas, aparecem-nos "a representação de inusitados estados psicológico-morais anormais do homem" (loucura, dupla personalidade etc.) e "o diálogo no limiar" (1997, p.116). Também, esse gênero carnavalizado evidencia-se pela aproximação dos contrastes como: o ladrão virtuoso, a prostituta generosa, casamentos desiguais (pobre/rico; jovem/velho) etc. Na composição do discurso menipéico verifica-se a apropriação de outros gêneros: cartas; novelas; simpósio ou diálogo dos festins; a "publicística", ou seja, a literatura político-social; discurso oratório, solilóquio; diatribe, isto é, "gênero retórico interno dialogado [...] fato que levou à dialogização do próprio processo de discurso e pensamento" (1997, p.120). Também são fundamentais os seguintes caracteres desse gênero sério-cômico: a fusão de prosa e verso, a paródia e a incorporação de elementos da utopia social. A menipéia preparou terreno para o surgimento da "polifonia", recurso narrativo utilizado por Dostoiévski, que foi considerado, por Bakhtin, o pioneiro na utilização desse recurso.

Após termos feito um resumo das principais características da "sátira menipéia", tomando por base a pesquisa desse renomado filósofo, lingüista

e crítico literário, passemos a fazer as considerações sobre a influência que o folclore carnavalesco exerceu na literatura. Conforme Bakhtin, "o carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalizados" (1997, p.122). Nessa festa sem ribalta, não há divisão entre atores e espectadores; todos participam da ação carnavalesca. Por isso, as leis e proibições que determinam o sistema da vida comum são revogadas. Durante esse espetáculo, a palavra e o comportamento dos homens libertam-se da posição hierárquica. O carnaval combina "o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante e o sábio com o tolo" (Bakhtin, 1997, p.123).

Na ação ritual de coroação bufa, do rei Momo, reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca, "a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação" (Bakhtin, 1997, p.124). E nesse ritual, a imagem do riso é profundamente ambivalente. Na Idade Média, era possível a paródia sacra, ou seja, a paródia dos textos e rituais sagrados. O riso, aqui, encontra-se voltado "para a mudança dos poderes e verdades, para a mudança da ordem mundial" (Bakhtin, 1997, p.127). E ainda, em relação ao riso, é preciso ver a sua ligação intrínseca com a paródia. Na Antigüidade (Roma), "a paródia era momento obrigatório tanto do riso fúnebre quanto do triunfal" (1997, p.127). O parodiar carnavalesco apresentava diferentes formas, por exemplo, os pares carnavalescos de

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

sexos diferentes se parodiavam, por isso "os duplos parodiadores tornaram-se um elemento freqüente na literatura carnavalizada" (Bakhtin, 1997, p. 128). O carnaval, embora não seja um fenômeno literário, possibilitou a transposição de sua linguagem para a literatura.

Excetuando as "sátiras menipéias", já mencionadas anteriormente, e a narrativa de Dostoiévski, *corpus* do trabalho de Bakhtin, citaremos, dentre várias, algumas obras consideradas por esse ensaísta, como sendo narrativas carnavalizadas: *Pantagruel e Gargântua*, de Rabelais, que mereceu, outrossim, uma análise aprofundada desse teórico russo; *Gil Blas*, de Lesage; *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã; *Dom Quixote*, de Cervantes; o teatro de Shakespeare; os contos de E. T. A. Hoffmann; os contos e a novela, o *Cândido*, de Voltaire; as narrativas de Victor Hugo e Balzac.

Bakhtin, ao empreender o estudo do "realismo grotesco" em Rabelais, pôde aprofundar mais ainda as suas reflexões sobre a carnavalização na literatura. Estudar a obra de Rabelais, conforme esse crítico, é procurar decifrar as imagens, a linguagem e a percepção carnavalesca do mundo, próprios da literatura cômica popular da Idade Média. Sem a compreensão dessa cultura européia, torna-se impossível conhecer a fundo a literatura do Renascimento e do Barroco. As imagens cômicas formadas por essa cultura são denominadas de "realismo grotesco"; neste, "o princípio material e corporal aparece sob a forma

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

universal, festiva e utópica" (Bakhtin, 1999, p.17). O porta-voz desse princípio é o povo, que na sua evolução cresce e se renova constantemente. E o traço marcante do "realismo grotesco" é o "rebaixamento", isto é, o corpo entra em comunhão com a terra como um princípio de absorção (o túmulo) e, ao mesmo tempo, de nascimento (o ventre).

A proposta desse crítico, embora não seja a de elaborar um estudo de confrontação do "realismo grotesco" do Renascimento com a estética do Romantismo, mesmo assim formula algumas comparações que contribuem para desfazer certos enganos da crítica que interpreta o passado somente com as luzes do presente, limitada pela visão unilateral. Nesse sentido, o próprio Bakhtin faz uma justificativa:

> *[...] nossa análise do grotesco romântico está longe de ser exaustiva. Além disso, adquire um caráter um pouco unilateral, talvez mesmo polêmico, ao tentar iluminar as diferenças entre o grotesco romântico e o grotesco popular da Idade Média e do Renascimento. É preciso reconhecer que o Romantismo fez um descobrimento positivo [...] o descobrimento do indivíduo subjetivo* (1999, p. 38).

Bakhtin ainda destaca a diferença entre o corpo grotesco do gênero cômico da Idade Medieval, que não se encontra separado do resto do mundo, com o corpo individual da narrativa da modernidade, que é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu. Nos primórdios do Romantismo, o universo grotesco ressurge para expressar uma visão de mundo subjetiva. Esse universo se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. O mundo torna-se hostil. Se houver reconciliação do

homem com o mundo, só ocorrerá em um plano lírico ou místico. Já em Rabelais, as imagens grotescas não provocam medo, uma vez que o "caráter festivo" do princípio material e corporal é preservado.

O motivo da loucura é no grotesco popular uma alegre paródia da verdade oficial. No Romantismo, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. O motivo da máscara, em virtude de sua complexidade, pode traduzir a alegria das alternâncias, da relatividade, a alegria da negação da identidade, a expressão das metamorfoses, da ridicularização etc. No entanto, no Romantismo, a máscara adquire um tom lúgubre ou dissimula um vazio, ainda assim, a máscara conserva traços de sua natureza popular e carnavalesca.

Nos mistérios da Idade Média, o diabo e o inferno são tidos como espantalhos alegres; no grotesco romântico, o diabo encarna a melancolia e a tragédia. Apesar de o grotesco nessa estética ser carregado de elementos negativos, Bakhtin, entretanto, ressalta uma das características positivas do Romantismo, o descobrimento do indivíduo subjetivo, profundo, complexo e inesgotável. Quanto ao Modernismo, fez-se uma breve referência ao re-aparecimento do grotesco romântico nos surrealistas, expressionistas e existencialistas; e o ressurgimento do grotesco realista em Thomas Mann, Bertolt Brecht e Pablo Neruda.



4.1.1. A busca e a experimentação da verdade ou de uma idéia filosófica

O "diálogo socrático", um dos gêneros formadores da menipéia carnavalizada, opõe-se ao monologismo oficial na busca da verdade. O seu método para encontrar a verdade, toma por base a "síncrise" e a "anácrise". E os interlocutores desse diálogo filosófico são denominados de "ideólogos". Haveremos de identificar em *A festa* e *Sangue de coca-cola* a herança desse gênero. Em *A festa*, no 1° capítulo "Documentário", em que se conta a história do retirante nordestino Marcionílio de Mattos, o narrador-ideólogo utiliza-se de trechos de vários depoimentos, análises histórica e sociológica, relatórios e estatísticas, escritos em épocas diferentes, que debatem os problemas causados pelas condições climáticas e o surgimento da violência na região nordeste. As discussões, aqui, tanto serviram para confrontar opiniões divergentes ("síncrise dialógica"), quanto para esclarecer, sob o enfoque do marxismo, a história de vida de Marcionílio, símbolo da resistência dos flagelados.

Esse "documentário" dividiu-se ideologicamente em dois grupos: de um lado, temos a idéia de que o cangaceirismo, a migração e o problema da fome são resultantes da concentração de terras (latifúndio), do modelo capitalista e da corrupção política. A seca não seria problema caso houvesse a reforma agrária e a distribuição de rendas; elucidação que nos leva a ver

uma opção pelo sistema político social-democrático ou socialista. Do outro lado, temos a visão oficial e conservadora que atribui à seca o flagelo da fome, remontando à teoria do Determinismo. Ao responsabilizar os comunistas pelos saques aos armazéns e pelas invasões de terra, percebemos a resistência da oligarquia à mudança de regime político:

> *Agora, mesmo, estão chegando notícias da invasão de vários lugares do interior por levas de mendigos com saco às costas, reclamando alimentos. Por ora estas invasões são pacíficas mas não tarda o momento em que os comunistas se aproveitarão da situação para incitar o povo à violência.*
>
> *(Juvenal Lamartine, ex-governador do Rio Grande do Norte, em carta à Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro, em 12 de março de 1953)* (ÂNGELO, 1978, p. 21).

> *Todas as classes já se organizaram nesse País, com exceção dos camponeses. O operário tem o seu sindicato, o estudante, a sua união, o militar o seu clube, o comerciante, o jornalista ou o funcionário público a sua associação, o industrial, o seu centro. Somente o camponês ainda não se uniu em um órgão de classe capaz de defendê-lo. Esse seu justo anseio é sufocado com violência. É crime falar em sindicato para o camponês.*
>
> *(Francisco Julião, deputado, no jornal "O Estado de S. Paulo", em 15 de dezembro de 1959.)*
> (ÂNGELO, 1978, p. 23).

A discussão político-ideológica, em *A festa*, não se restringe apenas ao problema do latifúndio, seu leque amplia-se com as reflexões do ideólogo, delegado de polícia social Humberto Levita. Este fundamenta seu trabalho político na obra *O príncipe* (1532), de Maquiavel. Observa-se no 7° capítulo, "Preocupações", a paródia do texto que Maquiavel escreveu em homenagem ao magnífico Lorenzo, filho de Piero de Médici; família que vinha governando a cidade de Florença, Itália, desde meados do século XV até quase o final do século XVI. O delegado Levita considera-se um fiel

seguidor dos conselhos de *O príncipe*. Por isso não se importa com a pecha de cruel, porque seu objetivo, manter a paz e a ordem, é nobre, ainda que seja necessário valer-se de meios escusos para derrotar o inimigo.

De forma análoga, temos a figura de o "príncipe" encarnada na personagem Cavalo Albany Andrews de Oliveira e Silva (*Sangue de coca-cola*), uma combinação de nomes e personalidades dos chefes de Segurança Nacional (SNI) e presidentes do regime militar. Ambos, Albany e Levita acreditam que o "príncipe", munido de qualidades como a sabedoria, prudência, destemor e crueldade, poderia perpetuar-se no poder. Mas a história dessas personagens desmistifica esse pensamento político; por meio da zombaria, isto é, do riso reduzido implícito no discurso dialógico, deparamo-nos com o final trágico-cômico dessas duas criaturas. O delegado Levita e Cavalo Albany não saíram incólumes de seus crimes: o primeiro, atacado por um doença nervosa, "morreu de rir, literalmente"; o segundo via-se ameaçado pelos revoltosos. Obviamente, que nenhum deles levou em consideração as advertências de Maquiavel a respeito do ódio que o povo e até mesmo os seus supostos aliados costumam devotar aos tiranos:

> *Delegado*
> *Humberto Levita*
> *da Polícia*
> *Social.*
> *Página 24.*
> *Morreu de rir, literalmente, em 1982. A estranha doença, certamente de origem nervosa, no mínimo psicológica, manifestou-se pela primeira vez em 1978. Depois de rir durante três anos e seis meses, de passar pelas maiores clínicas psiquiátricas do país [...] ele morreu sem forças, magro porque*

> *ria do macarrão, do arroz, do bife mal passado, do feijão, do purê [...] morreu rindo fragilmente sua gargalhada terrível.*
> (ÂNGELO, 1978, p. 140).

> *Agora, a teu lado, junto da imagem da Santa Coca-Cola, está o Cavalo Albany, ah, só quando o teu rádio anunciar a tua desgraça, saberás o quanto Albany é traidor. Por enquanto, tu o consideras teu melho amigo, conselheiro e confidente...*
> (DRUMMOND, 1980, p. 227).

Afora os debates filosóficos, podemos acrescentar ainda, como característica da menipéia, as discussões sobre a teoria, o valor e a recepção das artes. Mesmo que de forma embrionária, assistimos, em *Satíricon*, uma breve polêmica sobre o declínio da retórica e da pintura, pois os cidadãos, contemporâneos do narrador, Encólpio, trocaram a cultura pelo peso do ouro. E de maneira cômica, o narrador substitui a prédica de Eumolpo pela ação, quando esta personagem se põe, em público, a declamar versos, vê-se obrigado a fugir debaixo de uma chuva de pedras. A censura à poesia não seria uma novidade dos tempos de Petrônio, século I d.C. Já temos registros desse episódio em *A república* (livro III), de Platão (428-348 a.C.). Por meio do diálogo de Sócrates com Glauco e Adimanto, o filósofo persuade os seus interlocutores da ameaça que representa as epopéias de Homero à formação dos jovens guardiães. A poesia e a fábula fomentariam os piores vícios, entre eles, a mentira, covardia e desrespeito aos deuses e autoridades.

Um dos romances revitalizadores do gênero da menipéia, *Dom Quixote* (1605-15), de Cervantes, retoma, mediante um discurso dialógico

permeado pelo riso e a troça, a idéia da fábula como uma arte nociva à sociedade. Dom Quixote personifica este conceito ao incorporar as fantasias das novelas de cavalaria, tornando-se o Cavaleiro da Triste Figura. Após desastrosas aventuras, seus amigos e sua família tentam curá-lo de tal obsessão. Uma das medidas tomadas foi a queima dos livros de Dom Quixote. Os censores, o cura e o barbeiro, salvaram alguns da fogueira, em virtude de seu valor literário. Semelhante atitude, separar o joio do trigo, evidencia o papel de crítico literário exercido pelo narrador.

Em *A festa*, essa função de crítico foi assumida pelo narrador, que se denominou "escritor", ao teorizar sobre quais rumos o romance deveria tomar em um país de tradição agrícola que se vê, subitamente, nos anos 70, com o "milagre econômico", ingressar na era tecnológica e ser tomado pelo fascínio exercido pelo meio de comunicação, a televisão. Desenvolvimento esse acompanhado de um regime político repressor que prendia, exilava artistas, escritores e políticos de esquerda. Qual seria, portanto, o papel do escritor nesse regime; sobre o quê, como e para quem escrever? Então, de maneira irônica, jocosa, passa a sugerir vários caminhos: o da prosa ou da poesia hermética, surrealista, do romance alegórico, do realismo mágico, estilo *nouveau roman*, narrativa policial ou a linha do *best-seller* (geralmente alienado do contexto sócio-político). Ainda que, aparentemente, não saiba qual rumo seguir, o "escritor" enfrentou os desafios e optou pela escritura de uma sátira social (a menipéia), convertida

em um romance-mosaico (técnica cubista), combinando, pois, a tradição e a modernidade.

Quanto ao narrador-ideólogo de *Sangue de coca-cola*, a sua crítica literária fez-se de maneira subreptícia, ao dialogar, por meio da paródia, com as idéias filosófico-políticas das narrativas mais representativas da literatura brasileira. Iniciou esse diálogo com as suas origens, a narrativa de catequese ou dos jesuítas (*Diálogo da conversão do gentio*), adentrando pelas estéticas do Romantismo (*O seminarista*), do Realismo-Naturalismo (*O Ateneu* e *Bom-Crioulo*), Pré-modernismo (*Os sertões* e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*), até chegar ao Modernismo (*O pagador de promessas*; *Vidas Secas*; e certamente pagou tributos a vários romances que abordaram a ditadura militar: *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Pessach: a travessia*, *Bebel que a cidade comeu*, *Incidente em Antares*, *A festa*).

Esse narrador-ideólogo não se restringiu apenas a parodiar a ficção brasileira, conquanto entabulou diálogo com a literatura estrangeira, *O processo*, de Kafka e *Outono do patriarca*, de Gabriel Garcia Márquez, e com os pensamentos filosóficos de Freud, Marx e Marcuse. Refuta a tese do Determinismo biológico e social, e apóia-se nos estudos freudianos feitos por Marcuse, que vê uma contradição em Freud quando ele nega a possibilidade histórica de uma civilização não-repressiva, sem atentar que "as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as precondições para a gradual abolição da repressão" (1968, p. 28).

unesp

Ademais, o nosso narrador-ideólogo, ao substituir a figura do pai pelas do educador, clero, patrão e governo, questiona, de certo modo, a teoria do "complexo de Édipo". Ao privilegiar as forças sociais na formação do homem, em detrimento do ambiente restrito da família, é possível que o narrador esteja contestando a visão freudiana que separa os processos psíquicos do indivíduo de sua vida sócio-político-econômica. Mais uma vez associamos a idéia do narrador à interpretação de Marcuse que vê na situação edipiana "não apenas o modelo oculto de toda relação pai-filho como também o segredo da opressão permanente do homem pelo homem – tanto das vitórias quanto dos fracassos da civilização" (1998, p. 93, v.2).

Mas o nosso narrador-ideólogo não se limitou apenas às explicações filosóficas de Marcuse, porquanto valeu-se da visão histórico-materialista de Karl Marx, para contar a história de pequenos grupos de guerrilheiros que tentaram combater a ditadura. Estes não obtiveram êxito, pois seria impossível que grupos de camponeses, estudantes e intelectuais pudessem, sem o engajamento da maioria da classe operária e camponesa, enfrentar as Forças Armadas, preparadas em logística pelos Estados Unidos da América. A esquerda desestruturada, simbolizada pelo Homem do Sapato Amarelo, Erika Sommer, Camaleão Amarelo, M. Jan, o ex-presidiário etc., deixaram plantada a semente, porque, conforme K. Marx, "A história de todas as sociedades que existiram até hoje é a história de lutas de classes" (2001, p.

unesp

45). Simbolicamente, o filho de Julie Joy, uma mulher do povo, é a semente da resistência que germinou.

4.1.2. Os escândalos e os excessos de natureza sexual

As desordens no plano da vida sexual, orgias, escândalos, perversões, adultérios e homossexualidade são, outrossim, peculiaridades da menipéia. Em *Satíricon*, deparamo-nos com uma série de disputas do narrador Encólpio com as personagens Ascilto, Eumolpo e Trifena, pela posse do jovem e belo escravo Gitão. Em uma dessas aventuras, Ascilto e Encólpio, por curiosidade, profanam o templo consagrado ao deus Príapo. Essa violação custará a Encólpio a perda de sua virilidade, só recobrada depois de muitas peripécias.

A história desses amores homossexuais é narrada sem nenhum vislumbre de recriminação de ordem moral. Conforme podemos observar na *História da sexualidade*, de Foucault, a sociedade greco-romana da Antigüidade não desqualificava o sexo entre homens, para os gregos, "é a oposição entre atividade e passividade que é essencial e marca tanto o domínio dos comportamentos sexuais como o das atividades morais" (1999, p.79, v.III). Conquanto houvessem sido registradas, nas comédias de Aristófanes (455-375 a.C.), *As nuvens*, *Só para mulheres*, críticas mordazes aos discípulos de Sócrates e aos cidadãos atenienses, Filôxeno, Melesias,

Aminias, Agaton, isto se deu porque revelavam um comportamento sexual passivo; não escondiam do público seus gestos efeminados e suas preferências por vestes femininas.

Se no período antes de Cristo havia tolerância na sociedade greco-latina à homossexualidade, conforme nos comprovam os estudos de Foucault, essa aceitação começa a ser questionada na era depois de Cristo. Assim sendo, nas sátiras menipéias, *O asno de ouro* (século II d.C.); *Diálogo dos mortos* (século II d.C.), já notamos a censura à pederastia. Na primeira, temos a história do narrador Lúcio, metamorfoseado em burro, presenciando uma cena de pederastia entre os falsos sacerdotes da deusa Síria. Ao considerar tal ato um escândalo, uma desordem da paixão contra a natureza, com seu zurro, atrai a fúria dos moradores contra os sacerdotes. Já em *Diálogo dos mortos*, o filósofo cínico, Menipo, zomba da preferência sexual de Sócrates, que até no reino dos mortos, procurava acercar-se dos rapazes tidos como belos no mundo dos vivos.

Em *A festa*, temos vários escândalos de ordem sexual, dentre eles, o noivado do homossexual Roberto Miranda, artista plástico, com Andrea, colunista do jornal "Correio de Minas Gerais". Na festa desse noivado, as intimidades da vida sexual de ambos vieram a público, mediante a brincadeira do "jogo da verdade". Depois do jogo, que desmoralizou esse falso noivado, a festa tornou-se dionisíaca. Exacerbados pelo álcool e pelos desejos incontroláveis da carne, a noiva passou a ser uma prenda disputada



pelos convidados que a beijavam e a apalpavam. Entre esses sátiros, encontrava-se a lésbica Cora Adélia, tomada de paixão pela noiva. Houve trocas de casais e cenas de sexo explícito, como a do casal que fora encontrado, no final da festa, fazendo "sessenta e nove".

No entanto, o escândalo de maior repercussão, sobre as preferências sexuais de Andrea, aconteceu com a divulgação, pela polícia, do diário de Samuel, o jornalista que fora assassinado na Estação. Esse diário, devido o emprego da linguagem de baixo calão, assemelha-se a uma narrativa pornográfica. Narra as fantasias sexuais, cita as variedades do coito e fornece detalhes da forma anatômica da genitália da personagem Andrea. Esta heroína viveu uma situação limiar, ao ser interrogada pela polícia, que lia trechos do diário, de maneira indecente e provocadora, para que ela confirmasse a veracidade da narrativa. A moça sentia-se morrer. Todo o preconceito cultural machista fora-lhe atirado na face de maneira impiedosa, com a linguagem mais ultrajante. Andrea, a cortesã dos filhos da burguesia, que não tinha consciência desse seu papel, viu-se como uma reles prostituta, após esse interrogatório e a divulgação do diário:

> *— Essas sacanagens que estão nos cadernos, você fez com ele?*
> *— Não.*
> *— Você faz chupetinha? Faz? Está escrito aqui! Faz? Fez?*
> *— Fiz.*
> *— E sessenta e nove.*
> *— É*
> *— Gostou?*
> *— Pelo amor de*
> *— Gostou!? Gosta?*
> *— Gosto*

— *E como ele sabia?*
— *Não sei.*
(ÂNGELO, 1978, p. 147).

Outro episódio escandaloso, porém, de menores proporções, perante a opinião pública, foi a vingança de Roberto Miranda, que, cansado de ser explorado por Lúcio, recorre ao seu padrasto, um coronel do exército. Lúcio, após levar várias bofetadas de dois brutamontes, assiste a destruição dos presentes extorquidos do amante. E para aprender a lição, não chantagear os poderosos, foi levado de cueca a uma boate, para encerrar as despesas que corriam por conta de Roberto. De volta para casa, na porta da rua, foi obrigado a "ficar de quatro" para levar um ponta pé no traseiro.

A queda de Andrea e Lúcio, expulsos da morada dos deuses, os salões da burguesia, lembra-nos a queda de Gil Blas, personagem de um romance com características do pícaro e da menipéia. Esse herói ambicioso, de origem humilde, acreditava poder galgar uma posição mais elevada no Palácio de Felipe III, rei da Espanha, quando, inesperadamente, caiu em desgraça. Viu-se envolvido em intrigas palacianas, ao servir de alcoviteiro aos amores clandestinos do filho do rei. Estes episódios permitem-nos concluir que o terreno do poder é resvaladiço; e em um sistema social dividido em classes, a roda da Fortuna mais precipita do que eleva.

Os excessos da carne, em *Sangue de coca-cola*, são retratados em Camaleão Amarelo, Tyrone Power e Dr. Juliano do Banco. Para se vingar dos apelidos depreciativos, com nomes de mulheres (artistas de

Hollywood), que lhe eram atribuídos para afrontar a sua masculinidade, Camaleão Amarelo jurou amar cinco mil mulheres. E já havia amado 4.982, quando se apaixonou por Tati. Foi obrigado a desistir do campeonato da "cópula", após ter se casado com essa moça. Embora houvesse tentado chegar aos cinco mil, fracassava. Só conseguia ter ereção com a esposa. E mesmo com a quantidade de amantes que tivera, não escapou da pecha de "gay".

O "garanhão" Tyrone Power tinha como função, com a sua beleza e poder de sedução, conduzir as "poldrinhas" para o curral-escritório de Dr. Juliano do Banco. Este, por ser caracterizado fisicamente como um homem feio, de pequena estatura, pode ser associado à figura de Príapo ou do Sátiro, divindades da mitologia greco-latina que simbolizavam o poder do falo. Dr. Juliano do Banco, com a sua riqueza e poder de fecundação, prostituía as mocinhas incautas, e já era pai de cento e trinta e um filhos naturais. Esse deus Juliano-Príapo vinga-se do gigolô, Tyrone Power, que com o tempo perdera o poder de conquista, despedindo-o de sua "função". Quanto ao Camaleão Amarelo, diríamos que a sua consciência representaria o deus Príapo, a puni-lo, não lhe permitindo atingir a meta almejada. Também podemos ver nos torturadores do regime militar a personificação desse deus do falo, pois castigavam os suspeitos de subversão (as personagens Ataíde e Carlos Bicalho de *A festa*) e os guerrilheiros (o ex-

presidiário de *Sangue de coca-cola*), com choques elétricos nas partes genitais. Mediante esse suplício, diminuíram ou perderam o apetite sexual:

> *— Aí o encapuzado saiu com o cão Satã e o capitão Maurício começou a me dar choque no saco com a Pianola Boilensen, e o capitão Albernaz ia me interrogando e aí eu não tinha mais o que contar, eu inventava. E o capitão Albernaz me disse [...] Você não vai morrer como seu irmão, não! Mas tem uma coisa: nunca mais conseguirá ir pra cama com uma mulher, nunca mais...* (DRUMMOND, 1980, p. 284).

Se o tratamento dado, em Satíricon, à relação amorosa entre indivíduos do mesmo sexo fora isento de julgamentos, o mesmo não aconteceu em *Sangue de coca-cola*. Aqui a homossexualidade foi vista como uma transgressão à natureza e uma desobediência aos preceitos da religião cristã. E por ironia, é no seio do clero (os padres do Colégio do Bosque) que se instalam a concupiscência e a sodomia. E essa transgressão adquire uma dimensão maior, quando extrapola as fronteiras da religião, para ganhar conotação histórico-política. É possível ver na pedofilia dos padres a relação do opressor —, os colonizadores europeus e norte-americanos —, com os oprimidos —, povos da América Central e do Sul.

A explicação para a pederastia de Roberto Miranda, em *A festa*, oscilou entre dois pólos, o da psicologia e da sociologia. Sob a visão da psicologia, o desvio no comportamento sexual de Roberto poderia ter se dado por causa da relação conflituosa de seus pais, um casal burguês. Assim que Roberto nasceu, seu pai afastou-se do leito conjugal e passou a dedicar-se exclusivamente ao filho. Revoltada, a mãe abandona o lar. Essa

alteração na conduta do pai permitiu-nos pressupor uma relação incestuosa entre pai e filho; e ainda, o pai seria um pederasta dissimulado que usou o casamento para ter um herdeiro. E sob o ponto de vista sociológico, a homossexualidade do pai ou do filho poderia significar a classe burguesa sodomizando a classe proletária.

4.1.3. A máscara; o misticismo e cenas do naturalismo do submundo

Em *O asno de ouro*, o narrador burro-Lúcio, devido a sua pressa em apropriar-se do segredos da magia, incorreu em graves erros que lhe custaram o aprisionamento de seu corpo na pele de um burro. Somente após muitos sofrimentos, que lhe propiciaram a experiência e a sabedoria, pôde livrar-se dessa prisão, voltando à forma humana. Também relata a história de um ladrão que, ao vestir a pele de um urso para poder roubar, a sua esperteza voltou-se contra ele; sem poder desfazer-se do disfarce, foi morto a pauladas. Os relatos do burro-Lúcio auxiliam-nos a entender as simbologias da "máscara". Vimos que tanto o jornalista, o Homem do Sapato Amarelo (*Sangue de coca-cola*), não mais conseguia desvencilhar-se do seu disfarce de palhaço, quanto o publicitário, da sua aparência de camaleão amarelo ou urso. Esses duplos, por medo da repressão militar, pensaram que enganariam a consciência e que poderiam viver sem

comprometerem-se com os movimentos de guerrilha. Todavia, aguilhoados pelo remorso, dispuseram-se a enfrentar o aparato repressor; e as suas máscaras caem, ao sacrificarem as suas vidas por um ideal. O urso não era um urso, mas um homem trabalhador que adquiriu consciência; e o jornalista já não era um palhaço, mas um subversivo que fora capaz de rir de sua própria morte.

O teórico Bakhtin considera muito importante a particularidade da menipéia que "é a combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo e, às vezes, do elemento místico-religioso com o naturalismo de submundo" (1997, p.115). Dessa forma, verificamos a mistura entre o profano e o religioso, na cena de orgia da sacerdotisa Quartila (Satíricon) que pune os violadores de segredos do templo do deus Príapo, Encólpio e Ascilto. Observa-se também essa combinação do sagrado e sacrílego nas histórias contadas por Gil Blas de Santillana. Esse narrador satiriza a cobiça, a hipocrisia e vaidade de eclesiásticos e seculares da Igreja. Dentre vários episódios envolvendo o clero, temos a dos dois ladrões, Dom Rafael e Lamela, disfarçados de eremitas. Deram-lhes uma oportunidade para mudarem de vida, não o fizeram; o castigo não tardou: foram queimados pela inquisição.

Dessarte, presenciamos em *A festa* e *Sangue de coca-cola*, histórias trágico-cômicas que abordam essa temática. Podemos discernir o sincretismo religioso, superstições e crendices provenientes do cristianismo,

em um romance-mosaico (técnica cubista), combinando, pois, a tradição e a modernidade.

Quanto ao narrador-ideólogo de *Sangue de coca-cola*, a sua crítica literária fez-se de maneira subreptícia, ao dialogar, por meio da paródia, com as idéias filosófico-políticas das narrativas mais representativas da literatura brasileira. Iniciou esse diálogo com as suas origens, a narrativa de catequese ou dos jesuítas (*Diálogo da conversão do gentio*), adentrando pelas estéticas do Romantismo (*O seminarista*), do Realismo-Naturalismo (*O Ateneu* e *Bom-Crioulo*), Pré-modernismo (*Os sertões* e *Recordações do escrivão Isaías Caminha*), até chegar ao Modernismo (*O pagador de promessas*; *Vidas Secas*; e certamente pagou tributos a vários romances que abordaram a ditadura militar: *Quarup*, *Bar Don Juan*, *Pessach: a travessia*, *Bebel que a cidade comeu*, *Incidente em Antares*, *A festa*).

Esse narrador-ideólogo não se restringiu apenas a parodiar a ficção brasileira, conquanto entabulou diálogo com a literatura estrangeira, *O processo*, de Kafka e *Outono do patriarca*, de Gabriel Garcia Márquez, e com os pensamentos filosóficos de Freud, Marx e Marcuse. Refuta a tese do Determinismo biológico e social, e apóia-se nos estudos freudianos feitos por Marcuse, que vê uma contradição em Freud quando ele nega a possibilidade histórica de uma civilização não-repressiva, sem atentar que "as próprias realizações da civilização repressiva parecem criar as precondições para a gradual abolição da repressão" (1968, p. 28).

Renascimento italiano (quattrocento), ao apresentarem-no na capa do romance, da 1ª edição, Ática, 1980, recebendo sangue de Coca-Cola. A paródia das orações e da pintura de Mantegna, carregada de ironia, rebaixa o que está no alto:

> *Ave Senhora do Mundo.*
> *Cheia de graça sede vós.*
> *Perdoai meus erros de português.*
> *E o fato d'eu não me comunicar em inglês.*
> *Mas, antes que seja tarde, Senhora do Mundo, vinde em meu socorro.*
> *Vinde com os veteranos da Guerra do Vietnã, Doce Rainha do Mundo.*
> *Vinde com os marines Doce Virgem.*
> *Vinde com a sífilis de guerra.*
> (DRUMMOND, 1980, p. 268).

Nesse sentido, esses romances em análise foram ricos em cenas de naturalismo do submundo, isto é, das desordens morais ou sociais advindas das desigualdades de classes sociais e dos porões da repressão política. Em *A festa* tivemos o relato da chacina dos retirantes, pela polícia; a narração e descrição dos hábitos do burguês Jorge, na intimidade de seu lar, que o rebaixa da condição de homem civilizado, nivelando-o aos animais que, presos aos instintos primários, cheiram os seus excrementos; as histórias de Ataíde, o pintor de paredes, e de sua mulher Cremilda, e a do estudante Carlos Bicalho e sua esposa, Ana, foram semelhantes, porque todas essas personagens tornaram-se vítimas da violência policial; o final trágico do paralítico Luís e de seu pai, que assassina o filho e depois se suicida; a

tragédia dos noivos: o noivo, ao doar sangue num hospital público, morre de tétano, e a noiva, Aurélia, enlouquece.

Sem dúvida, as cenas de naturalismo do submundo em *Sangue de coca-cola* assemelhar-se-ão aos de *A festa*, uma vez que as condições histórico-social-políticas são ainda quase as mesmas. Assim sendo, tivemos os seguintes relatos trágicos: a criança que, castigada pelo pai, teve a mão decepada; a violência que os militares impingiram à família do estudante comunista, Jair; a morte trágica do guerrilheiro Dico, amarrado nos trilhos do trem de ferro; o cão feroz ameaçando devorar os órgãos sexuais do comunista; e ainda, as histórias da guerrilheira enterrada viva pelos agentes da repressão; do guerrilheiro do Araguaia que teve a cabeça decepada; do político torturado e jogado no mar; do religioso que se suicidou por causa das seqüelas da tortura psicológica; e da guerrilheira que cometeu o mesmo ato por medo da tortura.

4.1.4. O banquete e o diálogo com os mortos

Em seu estudo sobre o gênero romanesco, Bakhtin considera que a épica, a retórica e a carnavalesca são as raízes básicas de formação do romance europeu. E predominando, em uma narrativa romanesca, a raiz carnavalesca, derivada dos gêneros sério-cômicos, não se pode perder de vista a importância do "diálogo socrático" e da "sátira menipéia", pelas suas

contribuições para a formação do romance polifônico. Com relação ao "diálogo socrático" é fundamental a sua concepção da natureza da verdade, que se opõe ao monologismo oficial. Enquanto as idéias de Sócrates ainda não haviam sido convertidas em idéias acabadas, com fins pedagógicos, seus diálogos mantiveram a visão carnavalesca, no primeiro e segundo período da obra de Platão; já no terceiro período, os "diálogos socráticos" converteram-se em ensinamentos para neófitos. E com a desintegração desse gênero, outros se formaram, entre eles, a "sátira menipéia", que herdou seu caráter dialógico.

Ao fazermos a leitura de o *Banquete* de Platão, atentamos para o confronto de idéias entre Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agáton e Sócrates, sobre Eros ou o Amor. Pausânias, em seu discurso, discorda de Fedro em duas afirmativas; Eros não seria um único deus, nem o mais antigo; mas, sim, o mais jovem; e haveria dois Eros: o vulgar, o amor dos homens pelas mulheres e pelos mancebos; e o celeste, dos homens pelos mancebos. Erixímaco, ao tomar a palavra, concorda que haja dois Eros; no entanto, explica-os sob a óptica da medicina; haveria o Eros que proporciona saúde ao corpo; e o Eros pernicioso, com o qual deve-se ter cautela.

Ao dar continuidade ao panegírico a Eros, Aristófanes narra a lenda da origem dos três sexos humanos e do castigo que Zeus lhes infligiu. E exorta os homens a temerem os deuses. Quando é dada a palavra a Agáton,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 1 12 13 14 15 16 17 18

este faz um discurso eloqüente, elogiando a beleza e a bondade desse deus. Sócrates, após ter ouvido semelhantes louvores, inicia o seu, como sendo a rememorização de um diálogo travado entre ele e a estrangeira Diotima. Nesse diálogo, faz-se uma crítica corrosiva às explicações da existência de Eros por meio das lendas, desmistifica a idéia de que ele seja um deus, tampouco que seja belo. Apresenta-o como sendo um meio termo entre mortal e imortal. Eros seria um gênio, um filósofo que auxilia o homem a contemplar a Beleza Absoluta. Com esse discurso, distingue o amor com a finalidade de procriar, do amor pela beleza das almas; considerando, este último, o ideal a ser alcançado.

Se no *Banquete*, as discussões filosóficas, além de atingirem um alto grau de abstração, foram produzidos por cidadãos atenienses, letrados e de alta estirpe, de modo distinto será o nível de cultura e a descendência dos que discursarão na ceia de Trimálquio, em *Satíricon*. No banquete espetacular, oferecido por Trimálquio, ex-escravo, que conseguiu enriquecer, e que, agora, num ato de generosidade, vai libertar alguns de seus escravos, compareceram convidados de diferentes níveis sociais. Lá estavam novos-ricos, ex-escravos, poetas, comerciantes, camponeses e parasitas.

Deu-se início a uma discussão entre os convivas, quando o anfitrião ausentou-se por uns momentos. Seleuco narrou o enterro de seu vizinho, o passado e os defeitos de caráter do falecido; Ganímedes comenta a seca e os

seus efeitos catastróficos; indigna-se com o aumento da pobreza e com a esperteza dos ricos; Équio critica o falso espetáculo dos gladiadores de aluguel; e ajuíza que não faria como o seu vizinho, que somente assassinou o adúltero; um sitiante comenta que está sempre a aconselhar o filho a trocar as belas-letras pela advocacia. Como vimos, os assuntos conversados tratavam dos acontecimentos do cotidiano e dos costumes da sociedade vigente. Essas discussões registram a sabedoria popular e a ideologia inculcada nessa sociedade.

Pode-se fazer um paralelo entre a ceia de Trimálquio e a festa de Roberto Miranda (*A festa*). O anfitrião, da classe burguesa, recebe convidados de diferentes camadas sociais e de concepções políticas divergentes. Será essa festa o ponto fulcral para onde vão convergir as suspeitas da polícia e, simultaneamente, de onde difundirão os diálogos, lá, encetados; e grande parte dos conflitos, lá, originados, na forma de várias micro-narrativas. Obviamente, dada a complexidade do gênero romance, não seria possível narrar a festa acontecendo, com todos os diálogos ali entabulados, levando em conta a economia da narrativa. Convalidamos, assim, as palavras da personagem "escritor", que discutiu com o narratário, e subliminarmente com o leitor crítico, o número de páginas e a confecção do romance. A "festa" interligou os incidentes da Estação de trem aos conflitos existenciais de vários convidados; também contribuiu para que viesse à tona a podridão da burguesia e a violência do regime político:

> *— O livro realmente não parece acabado (disse o amigo, surpreendendo-se um pouco que tivesse ele mesmo voltado ao assunto), como eu disse antes. Você poderia estender a segunda parte, pegando todas as personagens citadas na primeira; poderia introduzir esse miolo de que você fala; poderia botar mais dois ou três contos no princípio. É um livro que poder ter cem páginas ou quinhentas.* (ÂNGELO, 1978, p. 171).

Há também uma festa em *Sangue de coca-cola*, todavia, muito diferente da de Trimálquio, talvez seleta como a do *Banquete*. Os convidados do *Brazilian Follies* pertencem à alta burguesia, à cúpula do governo e às chefias de bancos estrangeiros. O povo, à margem dessa festa, pode acompanhá-la pelos jornais, lendo o cardápio de um fausto banquete. É a Pátria que está sendo servida a esses glutões. O diálogo que se instala com o *Brazilian Follies* é o das manifestações de populares e operários que gritam palavras de ordem contra o desemprego e a fome. Os foliões do bloco do poder assistem, com desprezo, do alto do Palácio de Cristal, o carnaval da sublevação, reprimido pelos militares.

Outra característica da menipéia seria a provocação de escândalos e a subversão dos valores dos vivos, quando os mortos ressurgem de suas eternas moradas. Em *O asno de ouro*, o marido falecido é arrancado de sua viagem ao Hades, por um poderoso mago, para relatar a verdadeira causa de sua morte. Acordado de seu sono profundo, revela ter sido envenenado pela esposa; após a revelação volta à sua condição de defunto. Deixa com os vivos os seus acertos de conta. Outrossim, em *Diálogo dos mortos*, o filósofo cínico, Diógenes, admira-se de encontrar Hércules no Inferno, pois

supunha-o um deus; até chegara a oferecer-lhe sacrifícios na terra. Em reposta a essa admiração, Hércules explica-lhe que o verdadeiro Hércules está com os deuses; e no Inferno, encontra-se apenas a sua imagem. Diógenes, então, passa a zombar dessa falsa divindade, ridicularizando a idéia de um ser "semideus". Hércules irrita-se e faz-lhe ameaças. O cínico debocha da intimidação, pois não haveria de morrer duas vezes.

Há, também, diálogo dos mortos com os vivos, em *Sangue de coca-cola*. Aqui o fantástico assume o caráter simbólico, que se encontra subordinado à função puramente ideológica. É necessário desmascarar a face impiedosa da ditadura. Os crimes bárbaros, por tanto tempo abafados em porões e cemitérios clandestinos, começam a ser divulgados, provocando escândalos e comoção na opinião pública. É quando os mortos saem do Inferno e penetram na alcova do ditador. O medo leva-o a reagir apontando uma arma, mas não é possível matar quem já morreu. Não há como livrar-se do medo e do remorso:

> *A boca de Máuser que treme na mão da guerrilheira roça no teu peito, em cima do teu coração, e sentes que podes morrer. Achavas que eras imortal; achavas que tinhas tantos poderes que podia matar a morte [...] E, ironizando a ti mesmo, tu pensas que não existem salvaguardas contra a morte e nem os exércitos do mundo [...] conseguem matar a morte.*
> (DRUMMOND, 1980, p. 139)

O tirano, ao dialogar com os guerrilheiros mortos, estaria dialogando com a sua própria consciência afligida. E ao cumprir a sua penalidade, viver os últimos momentos de martírio de esquerdistas que já morreram, estaria

revelando o terror de seu regime fascista. Conquanto não haja o elemento fantástico em *A festa*, é possível notar uma similitude entre a personagem Samuel, desse romance, com as personagens fantasmas de *Sangue de coca-cola*. Com a divulgação do diário de Samuel, após a sua morte, ele, um morto, teve o poder de sublevar a ordem, desmistificando os valores da burguesia.

Do resumo que fizemos de o *Banquete*, podemos concluir que os romances em estudo receberam como herança o "diálogo socrático", embora tenhamos conhecimento de que, conforme Bakhtin já nos esclareceu, somente a *Apologia*, *Críton* e *Fédon* são considerados verdadeiros representantes das idéias de Sócrates. Ainda que, em o *Banquete*, Sócrates tenha se tornado a voz de Platão, e que a natureza dialógica da verdade tenha adquirido um caráter monológico, ao procurar persuadir-nos de que a sua idéia estaria mais próxima da verdade, ainda assim, as divergências de idéias ficaram registradas.

Outrossim, tivemos, em *A festa*, discussões sobre Eros, ao revelar-nos as contradições e os conflitos de várias modalidades de casamento (de classe média e baixa), dos relacionamentos homossexuais, de relações conjugais tidas como modernas, e da prostituição. Em *Sangue de coca-cola*, os casamentos e os conflitos conjugais, embora houvessem, ficaram em segundo plano, porque o amor por um ideal político-social prevaleceu.



Vimos elementos de utopia, a ridicularização das instituições burguesas e governamentais, e o escritor político-publicista como características marcantes nesses romances. Em ambos, há personagens sonhando e até lutando por uma sociedade igualitária e feliz; utopia social que se faz presente no inconsciente coletivo da humanidade.

5. A HERANÇA DO GÊNERO SÉRIO-CÔMICO EM *DIAS DE FOGO*

5.1. A construção da narrativa carnavalizada

O romance *Dias de fogo*, de Antônio José de Moura, foi publicado em 1983, já no declínio do regime militar, em meio de agitações políticas que exigiam a volta da democracia. Provavelmente esse momento histórico, já auspicioso, livre da mordaça da censura, em que denúncias de torturas e mortes de presos políticos vêm à tona, tenha permitido ao romancista tratar o tema da violência política não apenas com liberdade de expressão, mas também com um certo distanciamento dos fatos. No entanto, veremos que esse romance não se restringe apenas a essa temática; notamos dois planos sendo desenvolvidos em seu enredo: o casamento do narrador-protagonista e os episódios das guerrilhas de esquerda. Haveremos de perceber que a trama do casamento servirá de suporte às reminiscências da vida política do narrador.

O nosso propósito é analisar esse romance, levando em consideração não só as categorias da narrativa (tempo, voz, discurso narrativo) que nos auxiliarão a deslindar a estrutura do romance, como também a elaboração da linguagem. Esta é permeada pela ironia e pelo riso zombeteiro que nos reportam à tradição literária da linguagem carnavalizada. Além do discurso

sério-cômico, defrontar-nos-emos com várias imagens grotescas que aludem ao universo romanesco rabelaisiano.

A estratégia discursiva utilizada pelo narrador para contar a história é, simultaneamente, a de um narrador *autodiegético* que se coloca no *nível extradiegético* para nos relatar os episódios de seus dois casamentos, de seu passado estudantil e envolvimento político com a guerrilha, e a de um narrador *homodiegético* (testemunha), ao narrar as aventuras do herói, Pavão Misterioso. Os eventos ocorridos no passado do narrador protagonista estão situados no *nível intradiegético,* e os do herói, Pavão Misterioso, no nível *pseudo-diegético* ou nível *metadiegético reduzido*. O narrador *homodiegético* —, figurando como a personagem Zanone, no *universo diegético* —, ao relatar as aventuras de Pavão, imiscui-se na história desse herói, aproximando, portanto, o *universo metadiegético* do *diegético*.

A estrutura narrativa de *Dias de fogo* é constituída de duas partes; na primeira, temos dezenove capítulos ou micro-narrativas; na segunda, sete capítulos. Todos eles são enumerados por algarismos romanos, e cada um leva um título sugestivo (um mote) ligado à história. Essas micro-narrativas não são autônomas; por exemplo, só compreenderemos o comportamento neurótico da personagem Zanone (o protagonista), já esboçado nos dois primeiros capítulos, da 1ª parte, após termos conhecido o final de sua trajetória política, narrada a partir do penúltimo capítulo (XVIII

"Seqüestro") da 1ª parte. Assim, na 2ª parte, acompanharemos o quadro clínico dessa neurose, que se agrava cada vez mais, culminando com a crise de loucura do protagonista. Evidentemente, por ser fragmentado esse *universo diegético*, não é possível uma seqüência linear de todos os eventos, a não ser de alguns relacionados à história da repressão militar.

Podemos observar que a história desse romance não é iniciada com o momento presente da narrativa; este tempo é evidenciado na 2ª parte, mediante os conflitos da personagem Zanone com sua esposa Andrelina e seu filho Deuca (Cap. XX "Gerações desavindas"). Embora nos dois primeiros capítulos da 1ª parte, tenhamos um tempo próximo à história desse segundo casamento, ainda assim, já é um tempo passado, isto é, os primeiros anos de vida de marido e mulher (*anacronia analéptica*). Quanto ao primeiro matrimônio de Zanone, cap. III "Pata-Choca", verificamos mais uma *anacronia*, um passado ainda mais distante do momento presente da história. E com relação aos eventos anteriores à sua vida conjugal, tem-se um *flashback* de suas aventuras e desventuras, quando ele e seus colegas foram obrigados a enfrentar a repressão militar.

5.1.1. O rebaixamento do matrimônio

O narrador *autodiegético* começa a relatar-nos a sua história, mediante as reminiscências de sua lua-de-mel com Andrelina, sua segunda

esposa. E também rememora, com saudades, as suas pândegas no bordel, mesmo depois de casado (capítulos I "Beldades entre os dedos"; II "Rosetas no mundo"). Vale-se de uma linguagem irreverente e cômica para contar-nos esses episódios e, também, para apresentar-nos a sua esposa. Faz dela uma descrição sumária, nivelando-a à imagem e comportamento estereotipados da prostituta:

> *Certo de que minha mulher me adora porque aprova o meu sistema — ou aprova o meu sistema porque me adora (não resisto a coisas baratas, entre elas o trocadilho) —, imagino-a rodopiando pelos salões, a exibir umas fotos nossas muito antigas. Numa delas, colorida, é visível o caule da minha paixão estufando o calção vermelho. 'Que amor! Essa é da nossa lua-de-mel. Batida no alto da Ponta do Seixas, em João Pessoa'. Acho que essas palavras de Andrelina deixarão como uma vulva ardendo a curiosidade das amigas — vizinhas, na maioria [...]*
>
> *Descrição sumária de Andrelina: seios fartos, ainda firmes, voz rouquejada nas gostosuras dos surrurros, vocabulário de bordel, língua felina, reptiliana, ciciante de tão ligeira, cara mais sonsa de gata borralheira, traseiro que Deus me deu. E uma boca, puta que pariu, que boca!* (MOURA, 1984, p. 19-21).

Conforme Bakhtin, na literatura carnavalizada temos "descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos" (1997, p.129). E, dessa forma, uma linguagem familiar repleta de xingamentos, de vocabulário chulo, vem a público. Nesse sentido, podemos afirmar que o *universo diegético* desse romance encontra-se carnavalizado. O tom zombeteiro e o tratamento desrespeitoso usados para referir-se à esposa, vendo em seu corpo um objeto sexual, rebaixa o matrimônio de sua alta posição. Sabe-se que este é considerado pela Igreja um sacramento e pelo Estado, uma instituição. É possível que o narrador, ao nivelar o seu

casamento à zona de meretrício, esteja questionando o sistema axiológico dessa instituição, já bastante combalida, com a mudança de certos valores patriarcais. Segundo alguns teóricos, essas mudanças de valores, hábitos e costumes podem ser consideradas como uma conseqüência da substituição do modelo agrário em nosso país, pelo da industrialização, notadamente, a partir dos anos de 1960/70, e do esvaziamento da população da zona rural que se concentrou nas grandes cidades.

A história da união conjugal vem sendo narrada desde os primórdios da literatura européia, dada a sua importância para o desenvolvimento das civilizações. Se no romance do Romantismo os laços conjugais foram consagrados pela Igreja e legitimados pela sociedade burguesa como reduto da família e esteio da burguesia; laços que só seriam desatados com a morte de um dos cônjuges, o mesmo não ocorrerá com a narrativa do Realismo/Naturalismo, em que haverá uma dessacralização dessa união. Esta se revestirá apenas do caráter comercial, mediante o contrato civil.

No Modernismo, essa visão unilateral do casamento burguês dará lugar a uma dialética, pois tanto o valor positivo ou negativo desse contrato social será passível de discussão no romance. Verifica-se uma crise existencial nessa relação porque a mulher não mais aceita a imposição machista, há um desejo de igualdades de direitos, e caso um dos cônjuges seja possessivo, esse consórcio desmoronará. O que iremos perceber, em *Dias de fogo*, é não só uma sátira ao casamento tradicional, mas à sua



pseudo modernidade. Aqui os papéis inverter-se-ão; a esposa sustentará financeiramente a casa, e o marido sentir-se-á um gigolô. Essa zombaria envia-nos, mediante a intertextualização, ao romance *Senhora* (1875), de José de Alencar. Neste, a personagem Seixas teve um final feliz porque conseguiu fazer uma pequena fortuna, com a qual adquiriu direitos de senhor da casa e da mulher; infelizmente, a personagem Zanone, em *Dias de fogo*, não obterá esse êxito:

> *Pondero-lhe reminiscente essas coisas, e dona Andrelina: Deixa de ser quadrado, homem, o mundo civilizou-se, a juventude moderna é infinitamente melhor, mais solidária, cansou-se de machismos idiotas e inúteis violências, o negócio deles é paz e amor, pra que pressa!? Droga, eu replico, muita droga, não passam de um bando de maconheiros, dona Andrelina, se eu não chego o chinelo com vontade não sei o que seria dos teus filhos, e mesmo assim ando desconfiado de certas coisas [...] Se não é por mim, a tua menina já estava andando com a bunda de fora, criatura, dissolvendo-se em discotecas. À menção da filha, Andrelina vira um tacho de gordura no fogo: me despeja ouvido a dentro umas verdades, gritadas e doídas, esculhambando o meu machismo, meus preconceitos, minha quadratura, meu farisaísmo, minha ignorância, meu porco-chauvinismo e não sei mais o que, atroando a casa de gritos [...]* (MOURA, 1984, P. 94).

Pode-se observar que a narrativa da modernidade se constrói cada vez mais por meio do procedimento da intertextualidade. Na visão de Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo* (1991), o recurso da intertextualidade "exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito — por intermédio da ironia — a esses vestígios" (HUTCHEON, p.165). Destarte, a linguagem obscena e satírica do narrador

autodiegético, ao descrever a suas duas esposas, Malvina Pata-Choca e Andrelina, reenvia-nos à poesia satírica de Gregório de Matos. Este poeta, um dos primeiros expoentes da literatura brasileira, deixa-nos como herança a linguagem carnavalizada. Também o discurso do narrador evoca-nos, intertextualmente, a linguagem jocosa e irreverente, sobretudo, a das micro-narrativas, "Vacina Obrigatória" e "Folhinha Conjugal" do romance *Serafim Ponte Grande* (1933) de Oswald de Andrade. A vida matrimonial de Zanone, feito uma prisão, assemelha-se à vida conjugal das personagens Serafim e Lalá, que somente se casaram porque o casamento, na sociedade burguesa, é uma "vacina obrigatória".

As recordações das núpcias de Zanone com Malvina Pata-Choca são uma caricatura do modelo tradicional do casamento pequeno-burguês, no qual o marido deverá estafar-se no trabalho para manter o lar, ao passo que a esposa, obrigatoriamente, ficará em casa, aguardando, em sua ociosidade, a volta do marido. Até mesmo a referência à morte de Malvina é feita com palavras que beiram ao sacrilégio, uma vez que o narrador brinca com o ritual da liturgia cristã ao encomendar a Deus a alma da falecida. Na verdade, poderíamos entender essa passagem carnavalizada como o enterro da efígie do casamento antigo. Nos tempos da modernidade não há espaço para esse tipo de união conjugal:

> *Com o tempo e os doces — pois ela se empanturrava de doces como uma Vênus de confeitaria —, as ancas foram se distendendo, o rabo ficou balofo, o ventre consolidou pouco a*

> *pouco seu império de banhas e flacidez, como o das matronas que dilataram o estômago desde a mais tenra idade; a cara arredondou-se sobre um pescoço cada vez mais degenerado em papada, e ela, a Malvina que um dia quase subverteu meu conceito de faceirice feminina, adquiriu por fim [...], um jeito de andar de pata-choca.*
>
> *Deixemo-la contudo em paz, pois Malvina é morta, como morreu, pouco importa, já que não sou muito versado em questões legais como a prescrição de. Também receio que as pessoas mortas prematuramente possam vir cobrar a sobrevida que não tiveram. Cruzes! Morreu. Digamos apenas que morreu. Malvina não é mais Malvina, nem Pata-Choca. É cinza. Ou — mesma coisa — terra. Pedra em cima. Na paz de Cristo. Amém.* (MOURA, 1984, p. 25).

O corpo grotesco em Rabelais simboliza as imagens da vida corporal e material; significa a fertilidade, o crescimento e a superabundância. No livro *Gargântua* (1534), a personagem Gargamela, de abundantes carnes, pariu, pela orelha esquerda, um gigantesco menino, que se chamou Gargântua. A mãe não resistiu ao parto. Nesse contexto, a morte está ligada ao nascimento. Já o corpo grotesco de Malvina Pata-Choca e a sua morte não adquiriram essa complexidade de significados, visto que na modernidade, na sociedade de classes, essa imagem empobreceu. Não há mais a idéia de um corpo bicorporal, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho. Se a morte desse casamento tradicional (o de Malvina) desse alento ao novo consórcio (o de Andrelina), teríamos o valor negativo e, concomitantemente, o positivo. Porém a renovação dessa última união conjugal não se efetivará, visto que a personagem Zanone não aceitará a independência, a emancipação da mulher.

5.1.2. A personagem Zanone travestida de bufão

A descrição que o narrador *autodiegético*, agora distanciado no tempo, faz de si próprio quando era moço, é contraditória. Primeiramente tenta persuadir o narratário, nos capítulos I e II, de que não é um assassino, tampouco um tarado, e que essas acusações infundadas são feitas por vizinhos maledicentes. Mas, logo em seguida, confirma a sua pecha de mau-caráter, ao declarar-se, cinicamente, ser "um gigolô de papel passado" (Moura, p.23). E, ainda mais contraditoriamente, assegura-nos que não se preocupa com a opinião alheia: "e eu o sumo sacerdote da misantropia, daqueles que borram para a sociedade e limpam o fiofó com a opinião pública" (p.12). Esse jogo de negação-afirmação, mediante um discurso eivado de ironias, denuncia-nos uma personagem travestida de bufão, que não deve ser levada a sério.

Em seu estudo da carnavalização, Bakhtin avaliou que os escritores renascentistas, Bocaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes e os primeiros romances picarescos serviram como fonte de carnavalização da literatura européia. O romance picaresco, consoante Bakhtin, "retratava a vida desviada do seu curso comum e, por assim dizer, legitimado, destronava as pessoas de todas as suas posições hierárquicas..." (1997, p.159-160). Completando essa idéia da influência carnavalesca dessa tipologia de romance, tomamos conhecimento, por intermédio do estudo de Mario

González, sobre o romance picaresco, que um dos traços do pícaro clássico "é padecer normalmente de uma auto-repressão sexual, própria de seu contexto histórico, que evolui para a misoginia ou para formas implícitas ou explícitas do proxenetismo" [...] (González, 1988, p.69). A personagem Zanone é caracterizada por esse forte traço de "proxeneta", ao viver às custas da esposa. No entanto, em seu passado de guerrilheiro, outro era o seu caráter. Inconformado com o governo, juntou-se a um grupo de esquerdistas que tinha como projeto social fazer uma revolução e implantar o comunismo. Como as suas expectativas foram frustradas, essa personagem, antes, um "herói problemático", metamorfoseia-se em um pícaro, um anti-herói.

Essa construção ambígua do caráter da personagem Zanone, ora pícaro, ora herói problemático, não só o reporta aos heróis ou anti-heróis, Macunaíma e José, dos respectivos romances, *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, e *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, como também ao herói problemático, o escritor Gil, de *Bar Don Juan* (1972), de Antônio Callado. Este último, também desiludido com a estratégia "foquista" (foco de guerrilha), refugia-se nos braços da mulher amada, levando uma vida ociosa. A personagem Zanone, ao usar a máscara do pícaro, procura enganar-nos, fingindo não possuir consciência de que seu casamento, consolidado na luxúria do sexo e do dinheiro, seja imoral. O discurso dessa narrativa, construído por meio da ironia e dos gracejos, vai aos poucos

desmascarando o anti-herói. Nesse sentido, as suas proezas sexuais, a exaltação de suas qualidades de "garanhão", são desmistificadas quando se deixa descobrir numa atitude de *voyeurismo*, ao desejar de longe a empregada. Aqui temos a destronização do decantado machismo:

> *[...] Depois de deslizar pelo quintal, convencendo-me de que tudo não passou de bobagem, acabo trancado em quarto escuro, onde ataco a empregada cuja voz escuto da cozinha, a calça infla e de repente a mão calejada afaga numa bronha call-girls, artistas de cinema e da tevê; muitas alternadamente, pois não consigo me fixar só numa. Quando menos espero, minha mulher esmurra a porta — o tarado esporrou uma rodela de felicidade úmida na colcha de chenile cor-de-rosa. [...] Somada a isso a noção de que todo casamento é feito de recíprocos subornos e mútuas chantagens, o preço triplica. Mesmo assim podemos dizer que somos campeonissimos, se eu e Andrelina nos inscrevêssemos no Torneio dos Coitos Regulares (e até mesmo Irregulares) ou na Olimpíada De Quantas Você é Capaz?, não tinha graça, a medalha de ouro estava no papo, quando nada na divisão dos bons de cama ou na categoria das balzacas cobertas por meio século de hombria — a minha hombria, ninguém seja agourento. Havendo franquias orogenitais, então, caluda, dá licença que já trepamos nos pódio, pois nessas filigranas Andrelina e eu somos imbatíveis — palmas pros campeões que eles merecem! [...] O bardo-corvo xexelento, em que estrela se escondeu? Somente me despedia dele quando a manhã já remoçava o mundo e então uma chave brigava com a fechadura na casa onde Andrelina espera o gigolô de papel passado, eta mundo!, não é por outra razão, ó tempora!, que esta não é mais uma terra de machos como antigamente, ó mores, ó mores!* (MOURA, 1984, p. 20-23).

A personagem Zanone, "esposo-bufão", continuará gracejando a respeito de seu casamento com Andrelina, ao contar-nos as prodigalidades feitas por ele, em casas de jogos e prostituição, graças ao dinheiro que herdou após a morte dos sogros. Semelhante a uma festa de carnaval, na qual seus foliões costumam usar máscaras, o narrador-protagonista jocosamente irá travestir seu sogro com fantasias de "imperador

destronado" e "anjo-querubim". E em sua irreverência, passa da narrativa sobre a morte do sogro, à descrição do ambiente de casas noturnas, onde ele esbanjava a fortuna do morto. Mediante o simulacro de algumas falas das meretrizes, que se misturam à narrativa do narrador, vemos o interior de um prostíbulo e ouvimos os gritos e gemidos dessas prostitutas, fingindo prazer. As imagens dessas mulheres aparecem-nos na forma grotesca de colombinas desfiguradas, relembradas pelo narrador: "Ignoro ainda que sorte terá tido a melindrosa [...] que fazia amor recomendando, devagarinho, anjo, devagarinho, assim você me machuca, enquanto seus negros olhos pestanudos vertiam tristíssimas lágrimas no escuro" (Moura, 1984, p.21-22). Diante desse quadro, o riso regenerador, alegre, da literatura carnavalizada da Idade Média e do Renascimento, tomará a forma de humor sarcástico, no Modernismo. Conforme Bakhtin:

> *[...] O riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco, foi sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso degrada e materializa [...] A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação [...] A paródia moderna também degrada, mas com um caráter exclusivamente negativo, carente de ambivalência regeneradora* (1999, p. 19).

As imagens do "inferior corporal" (necessidades fisiológicas, parto, sexo) em *Dias de fogo* não possuem a ambivalência "positivo-negativo", que tiveram no "realismo grotesco da Idade Média", porque há uma grande distância do momento histórico, em que foi escrito, por exemplo,

Gargântua, de Rabelais (Renascimento), de um texto do Modernismo. Enquanto a narrativa de Rabelais herdou genuinamente o caráter popular do carnaval da Idade Média, o romance da época moderna estilizou essa cultura, consoante a óptica da cultura burguesa.

5.2. A destronização da autoridade

5.2.1. A dessacralização da história oficial

Se as três primeiras micro-narrativas têm como objeto de derrisão o matrimônio do protagonista, Zanone, as narrativas VII "Olhos e mais olhos", VIII "O Grande Circo", IX "Capitu nos Gerais", X "Água e vinho", XI "A estrela vista de longe", XII "Duas mortes" e XIX "Cemitérios desconhecidos", terão como objeto de escárnio a repressão política de 1964. Os eventos desses capítulos, recordados pelo narrador *autodiegético*, ocorrem quando ainda era um jovem estudante, morando em uma república, na companhia dos colegas, Lamenê e Pavão Misterioso. Os fatos, rememorados de maneira cômica, irão evocar a herança do gênero sério-cômico, em que o riso servia para derrotar o medo, como nos esclarece Bakhtin:

> *Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa seriedade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não impõe nenhuma interdição,*

> *nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso [...] A sensação aguda da vitória conseguida sobre o medo é um elemento primordial do riso da Idade Média [...] Vê-se sempre esse medo vencido sob a forma do monstruoso cômico, dos símbolos do poder e da violência virados do avesso, nas imagens cômicas da morte, nos suplícios jocosos.* (BAKHTIN, 1999, p. 78-79)

O narrador prepara a chegada dos "salva-pátrias" fazendo pilhérias sobre o comportamento grosseiro, o uniforme pesado, as atitudes violentas e covardes dos que portam armas e possuem o poder. Só então narra a perseguição implacável feita aos estudantes e às pessoas do povo; sem diminuir o tom de escárnio, rebaixa a hierarquia das Forças Armadas, mediante o procedimento de zoomorfização. Então vemos na figura dos militares, à do cão, feras amestradas pelos "gringos", uma referência clara à intrusão dos EUA na política governamental dos países por eles denominados de Terceiro Mundo.

O "eu" do narrador está sempre cedendo espaço à primeira pessoa do plural, mudança de perspectiva que pode contribuir para dar maior verossimilhança à narrativa do narrador *autodiegético*, porque assim ele envolve seus companheiros e quem sabe o leitor, como testemunhas de tais acontecimentos. O discurso oficial do tribunal do "Grande Circo" é ridicularizado por meio da paródia; desvela-se, assim, um discurso assinalado pela mentira e prepotência; o "Grande Circo" seria uma metáfora dos órgãos de repressão, DOI CODI, instalados para torturarem os supostos inimigos da "democracia". Somente por meio da paródia do discurso oficial

seria possível destronar esse Poder ditatorial, porque estaria provocando o riso e, conseqüentemente, dissipando o medo. Conforme o ponto de vista de L. Hutcheon,

> *a paródia pode oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele. Por esse motivo, a paródia parece ter se tornado a categoria daquilo que chamei de ex-cêntrico, daqueles que são marginalizados por uma ideologia dominante* (1991, p. 58).

Nesse sentido, Lamenê, Pavão e Zanone, representantes do grêmio estudantil e simpáticos à causa comunista, seriam as personagens à margem do poder ou um grupo social "ex-cêntrico". E o narrador-protagonista, Zanone, ao apropriar-se do discurso dos militares, procura não só desmascarar os seus atos truculentos, como também desideologizar esse discurso das forças do Bem contra as do Mal, ao revelar-nos uma das causas dessa violência: o governo não estaria defendendo a democracia, mas a doutrina de países imperialistas. Podemos averiguar esta assertiva, mediante um trecho do capítulo VIII:

> *Naquele dias os julgadores estavam com o peito que não cabia mais de medalhas, rutilantes nos uniformes engomados, chibantes como pavões com a cauda levantada. O diretor era um gaúcho de dois metros de altura, havendo quem calculasse três, mas com certeza o homem era menor, tendo crescido à medida que o nosso medo contaminava as coisas ao redor. Digo que era gaúcho porque não parava de chamar os colegas lá dele de tchê, olha, tchê, aquele pirralho ali deve ser enquadrado no artigo tal, vamos correr com essa porra, tchê, que o governador nos espera em palácio para o jantar com as classes produtoras, patati-patatá, tchê, o grandalhão não parava de falar [...] Quando Lamenê abriu a boca ensangüentada para um débil protesto, o promotor aproveitou os arranques que os cavalarianos ali de guarda deram em seu braço sem tipóia para dobrar a dose. 'Esse*

> *agente do Mal e das trevas'— ganiu a voz de taquara rachada, espetando o fura-bolo no peito apostemado de Lamenê — encontrava-se toda noite com representantes de potências estrangeiras para entregar nossa pátria ao domínio do materialismo ateu! Esse vendilhão da pátria era recebido com honras no estrangeiro, tendo sido condecorado com a Ordem de Lênin, na praça Vermelha de Moscou, pela tróica. Esse traidor...' E por aí ia, soltando mentiras estrondosas, pois a gente sabia que tirando o chapadão da Bahia, que Lamenê venceu de carona no pau-de-arara, o cabra não conhecia mais nada fora dos limites de nossa cidade, nem mesmo o Triângulo Mineiro, que fica ali, de grito, que dirá o mundo das estranjas.*
> (MOURA, 1984, p. 35)

Nota-se, nesses capítulos que relatam a história do golpe de Estado e da resistência a esse golpe, a presença da oralidade, do contador de "causos". Nesse sentido, encontramos construções sintáticas com o vocábulo "a gente" substituindo os pronomes pessoais "eu", "nós"; também verificamos o emprego de expressões regionalistas e de provérbios, tais como: "Incerta é a vida, traiçoeiro é o mundo"; "escreveu não leu o pau comeu"; "não querem nem saber quem pincelou as listas na zebra"; "cada qual mais afobado caçando um oco pra se meter"; "abrimos o pé no mundo"; "com cada patacão de fazer inveja"; "corre negrada, que os salva-pátrias e-vêm chegando".

Outrossim, os recursos expressivos utilizados pelo narrador, como as onomatopéias, palavras de significado afetivo e avaliativo (o emprego de vocábulos no aumentativo e diminutivo) e sintagmas que, no plano da semântica, sugerem sensações cinéticas, concorrerão para reforçar o discurso coloquial nessas micro-narrativas VII e VIII: "amanheceram roncando em nossas portas"; "ouvindo-se aqui e acolá alguns papocos";

"caminhando com o pé do outro, um-dois, um-dois, pisando duro"; "pei-pei, pei-pei!, descem a mutamba com vontade"; "atiram ligeirinho, ligeirinho, tatá-tarratatá"; "o vozeirão do homem"; "a cintura amarelinha de bala"; "o danadinho ia na toda"; "o salta-pocinhas"; "pulamos da cama feito raios"; "corremos feito baratas tontas"; "Lamenê vrum-vrum mais em cima, êvupt por baixo do arame". Dessa forma, esta narrativa, com as marcas da oralidade, provoca-nos a ilusão de estarmos vivenciando a cena.

As micro-narrativas IX "Capitu nos Gerais" e X "Água e vinho" desvendam, por intermédio de uma linguagem alegórica, a "Greve do Sono", os crimes cometidos contra os esquerdistas ou simpatizantes da esquerda e o medo que se apossou da população, diante da exagerada violência da extrema-direita no poder. Também satiriza o falso milagre da economia brasileira, época em que o país tornou-se o paraíso das multinacionais e da especulação financeira. Há que se destacar uma certa semelhança da história do capítulo X "Água e vinho" com a do conto "O galo impertinente", do livro *A estranha máquina extraviada* (1968), de José J. Veiga. Averigua-se, no nono e décimo capítulos, uma paródia da narrativa denominada "insólito absurdo" ou "realismo mágico", de acordo com os críticos Antonio Candido e Wilson Martins. Há uma apropriação e renovação do texto veiganiano, com o imbricamento dos discursos "insólito" e "satírico".

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Já no capítulo XI "A estrela vista de longe", o narrador *autodiegético,* em suas "memórias", volta no tempo, um pouco antes do golpe de 64, para relembrar-se das discussões políticas feitas pelo seu grupo, quando se doutrinavam em teorias marxistas. E, enquanto não faziam a revolução do proletariado, aproveitavam para fazer a revolução do amor, "esquecendo por breves instantes o materialismo histórico [...] um sujeito como Pavão podia transformar-se no príncipe encantado de tetuda e assim linda e mimosa como Eveline..." (Moura, 1984, p.45). A personagem Pavão, embora feio fisicamente, conquistou a rainha dos estudantes, Eveline, a Capitu dos cerrados, que, logo, barganhou esse amor perigoso, pela estabilidade de um casamento burguês. Essa narrativa já antecipa e prepara-nos para o próximo capítulo, que irá narrar as duas mortes e o heroísmo de Pavão.

5.2.2. A mistificação e desmistificação da esquerda

A personagem Pavão Misterioso, também conhecido por Luzeiro Elen, evoca-nos as personalidades históricas dos guerrilheiros de esquerda, mortos pela ditadura militar. Muitos deles, na vida real, tiveram seus corpos sepultos em cemitérios clandestinos ou, então, jogados no mar ou rios, porém a polícia política negava esses fatos. Iremos ver tal realidade,

representada na ficção, através dos relatos das três mortes de Pavão. Trata-se de uma das particularidades da menipéia, a presença da "publicística".

Nas micro-narrativas, XII "Duas mortes" e XIX "Cemitérios desconhecidos" (última morte de Pavão), o narrador *autodiegético*, agora travestido de narrador *homodiegético* (testemunha), muda várias vezes o seu enfoque narrativo; ora narra na terceira pessoa do singular e do plural as aventuras e desventuras de Pavão; ora na primeira pessoa do plural, como se apelasse para o testemunho do grupo (companheiros desse herói); volta e meia, retorna para a primeira pessoa do singular com o intuito de opinar, dar seu veredito sobre os fatos, e ainda, entranhada nessa narrativa, despontam vozes de policiais, de pessoas do povo. Essa algaravia de vozes e pontos de vista, provavelmente, pode ser um recurso utilizado para demonstrar-nos a relativização da verdade. Conforme, Bakhtin, ao discorrer sobre o "diálogo socrático", gênero que também influenciou o romance: "A verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem; ela nasce entre os homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica" (1997, p.110).

O narrador utiliza-se da paródia de um romance de cordel, "Pavão Misterioso", para desmistificar a lenda formada pelo imaginário popular sobre os combates dos guerrilheiros com os militares. Sabe-se que a literatura de cordel, vendida nas feiras e mais divulgada no nordeste, é considerada uma ruptura com a literatura oficial, a que o povo não tem

unesp

acesso. E de acordo com I. Cavalcanti Proença, em *A ideologia do cordel* (1977), esta literatura, produto de "marginalização literária", não escapa da ideologia dos meios de comunicação. No entanto, esta arte popular traz consigo um caráter ambíguo, pois tanto divulga temas que fazem apologia ao sistema, quanto divulga temas que denunciam os conflitos de terra. Talvez estas contradições possam ser explicadas, conforme I. Cavalcanti Proença, por uma certa autonomia dos poetas populares frente ao poder.

Quanto ao cordel, "Pavão Misterioso", tomamos conhecimento do resumo de sua história, por intermédio do estudioso e poeta de cordel, Franklin Machado, em seu livro, *O que é literatura de cordel*? (1980). Segundo este crítico, o cordel é também conhecido pelos nomes, "abecês", "folhetos", "romances" e "estórias"; e esta literatura é classificada por ele, conforme o assunto. Franklin Machado qualifica o assunto do romance "Pavão Misterioso" de "maravilhoso" ou "mágico". Há em sua história viagens impossíveis, criaturas humanas que montam em pássaros e seres irreais que auxiliam o herói. São divulgadas duas versões semelhantes desse "romance": a de um jovem turco que se apaixona por uma enclausurada donzela grega; e a de um rapaz corajoso que rapta, na Grécia, uma condessa, filha de um conde orgulhoso. O narrador-crítico, em *Dias de fogo*, apropria-se da linguagem e da história desse cordel e tece a sua versão, a de um guerrilheiro —, também apelidado de Pavão Misterioso —,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

que enganou várias vezes os salva-pátrias e os combateu corajosamente (capítulo "Duas mortes"):

> *Sobre ele se fizeram abecês, infelizmente não-divulgados, pois sendo geralmente homens nossos poetas também têm medo. Num desses abecês que copiei e guardo enterrado com outras coisas no fundo do quintal, narra-se em rima xaxaxa o nascimento, lutas e mortes de Pavão, começando pelo apelido, que segundo o bardo-menestrel virou nome de guerra porque ele sabia contar como ninguém, repinicada na viola, a história do verdadeiro Pavão Misterioso, o xará que levantou vôo da Grécia, levando a bordo para a Turquia um rapaz corajoso, que raptou a condessa, filha de conde orgulhoso, e então a moça não se chamava Eveline, mas Creusa, a que nunca havia saído de casa.*
>
> *Eu que conheci bem Pavão, na época da república, sei o quanto isso é falso e mentiroso, tendo o apelido outra origem, embora igualmente ligada a segredos de amor, mas mesmo assim me embeveço com as sextilhas, de momento não recordadas direito, porque ou o poeta coloca alguns floreios na verdade, ou desiste de ser poeta.Aquele sabia muito de verdades e de floreios, tanto que exagerou em demasia, como quando disse que ao fugir das Cagaitas Pavão derrubou vinte homens no chão com um arroto. Coisas assim, que fazem a gente admirar mas também achar que os poetas têm um parafuso de mais ou de menos em suas abençoadas cabecinhas.* (MOURA, 1984, p. 51-52)

Nos capítulos XII "Isidorim", XIV "Na lei ou na marra", XV "Na guerrilha de pandeiro na mão", XVI "O magiconauta e outras invenções", XVII "Fugindo ao teco" e XVIII "Seqüestro", temos os relatos sobre a formação de um foco de guerrilha, no interior do país, sob o comando de Isidorim Bom-de-Bico, meses antes do Golpe de 64. O narrador *autodiegético* ou *homodiegético* é testemunha ocular do fracasso dessa guerrilha que nunca gastou munição para combater a direita, a não ser para dar uns tiros nos passarinhos da fazenda, onde haviam se escondido. Essa narrativa denuncia, mediante um discurso irônico, carnavalesco, os movimentos de esquerda que foram mal sucedidos por não contarem com o

apoio em massa da população e talvez por terem desprezado a organização da direita, que obteve ajuda financeira dos EUA para combater o comunismo.

O narrador *autodiegético* apresenta-nos o líder Isidorim como o braço direito de Franciscato Franciscão, no movimento "O Nordeste Evém Vindo de Enxada na Mão com a Juventude". Isidorim, apelidado Bom-de-Bico, porque conseguira vencer seus debatedores em congressos internacionais, alicia Pavão e seus companheiros, entre eles, Zanone, com o objetivo de treinarem para a guerrilha. Isidorim, com sua lábia, ganhara a confiança de Franciscato Franciscão (Francisco Julião, das Ligas Camponesas do Nordeste), do Barbudão da Ilha Mágica (Fidel Castro), menos, do médico argentino (Che Guevara). Com o passar dos meses, Pavão Misterioso descobre as malandragens de Isidorim, rebela-se contra o grupo desse pseudo "revolucionário" e foge com seus companheiros, para, de fato, combaterem contra o governo. Depois dessa desavença —, uma metáfora dos rachas nos partidos de esquerda —, Zanone desiste da clandestinidade política, tornando-se um pária social.

Em todas essas micro-narrativas, o narrador faz mudanças rápidas de um ângulo de visão para outro, passando, portanto, da primeira pessoa do singular, para a do plural, da terceira do singular, para a primeira pessoa do plural, além disso, entremeia em sua narrativa curtos diálogos, exclamações ou interrogações de outras personagens, insere em seu texto ditados

populares e recursos da oralidade, por exemplo, gírias e vocábulos regionalistas. Há uma forte incidência do dialogismo nessas narrativas, onde a voz do outro se faz escutar na voz do narrador. Dessa forma, na micro-narrativa XVI "O magiconauta e outras invenções", percebemos que o narrador *autodiegético* ou *homodiegético* recorre a um outro truque narrativo, a partir da página 73 até 75, ao inserir depois de um diálogo, a frase verbal: "E contou", seguida de uma narrativa na terceira pessoa do singular, dando-nos a impressão de que o narrador que desmascara a malandragem de Isidorim, seria o nosso herói, Pavão:

> *Aí é que está, Pavão respondeu, pois ninguém nega que Isidorim seja inteligente pra capeta, embora de inteligência flibusteira, de embromador. Se até o Barbudão da Ilha Mágica ele enganou! Trata-se de um artista da trapaça, não tenham dúvidas, Pavão garantiu.*
>
> *E contou.*
>
> *Wandja, coitada, vive apartada, presa a uma redoma de enganos, num círculo estreito de farsa, um círculo menor do que esse que Isidorim traçou para nós, sem desconfiar de nada a pobre de Cristo, pensando que Isidorim é mesmo o tal, a figura mais importante e perseguida do planeta [...] Apesar da reunião ser muito séria, eu mesmo sustive a barriga com as mãos e desopilei o fígado de tanto rir dos expedientes imaginosos de Isidorim, que, querendo segurar a moça, mantendo-a em constante sobressalto, mandou gente de sua confiança alugar apartamento bem defronte e ficar o dia inteiro vigiando a casa, atrás de poderosos e ostensivos binóculos, para Wandja notar e desculpar suas ausências cada vez mais prolongadas.*
> (MOURA, 1984, p. 73-74).

Os relatos sobre os desacertos dos esquerdistas, narrados em uma linguagem carnavalesca, pois, até mesmo, tivemos um capítulo com o título "Na guerrilha de pandeiro na mão", tanto podem estar satirizando a velha tentativa da esquerda (PCB) em fazer parte do poder por meio de alianças

unesp

com a direita, quanto, a idéia ingênua de que uma revolução pode ser feita de cima para baixo. Desse modo, os intelectuais, representados por Manfredo Manfredinho e Isidorim Bom-de-Bico, que lideravam a "pseudo guerrilha", fizeram o papel do rei-Momo, coroados em um dia, para serem destronados no outro. Contudo, houve o reverso da medalha, nem toda esquerda foi festiva, vivendo apenas dos discursos. Tivemos verdadeiros heróis, representados pelas personagens Lamenê e Pavão, que, num gesto suicida, serviram de mártires, por acreditarem ser possível um país com justiça social.

5.3. Os desenhos caricaturescos e as imagens carnavalescas

O assunto de alguns capítulos de *Dias de fogo* é configurado por caricaturas feitas pelo artista plástico Siron Franco. Deparamo-nos, no primeiro capítulo, com a imagem de um homem sentado no sofá, usando chapéu, com olhos e nariz escurecidos e cercado de quadros com desenhos de orelhas. Estas tomam a forma de um sinal de interrogação. Presumimos que seja a personagem protagonista por causa de sua obsessão e desconfiança na humanidade; e, outrossim a imagem do "ideólogo" com suas dúvidas existenciais. Pode até ser a figura do desenhista ou do leitor crítico a interrogar-se a respeito dessa narrativa.

Também os capítulos oitavo e décimo apresentam caricaturas. Vemos a figura robusta de um militar, presumivelmente, de alta patente, pelas medalhas em suas ombreiras. E de maneira ridícula, montado em um cavalinho de pau, a sustentar sobre o dedo indicador três minúsculas criaturas. Esta caricatura está simbolizando o "Grande Circo", isto é, o regime militar. Complementando essa figura grotesca, no outro capítulo, temos três caricaturas de cães ou lobos, trajando a farda militar. Nos estudos feitos por Bakhtin a propósito do grotesco, há a seguinte explanação:

> *Dentre todos os traços do rosto humano, apenas a boca e o nariz (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só tomam caráter grotesco, quando se transformam em figuras de animais ou de coisas (1999, p. 276).*

Desse modo, fica evidente o caráter grotesco da figura militar. O desenhista, leitor crítico dessa narrativa, conseguiu expressar, por intermédio da caricatura, o espírito carnavalesco que destrona o poder e ri da verdade oficial. O rosto dos militares, desfigurado com máscaras de animais, torna-se objeto de riso, de zombaria.

Nos capítulos vinte e um e vinte e dois, vemos duas caricaturas de mulher. A primeira, um esboço de um corpo obeso, com os braços erguidos, tentando apanhar, no alto, um prato de frutas. Já não é a imagem da deusa Vênus a oferecer aos homens o fruto do amor, mas o escárnio dessa

imagem. As suas carnes volumosas já não provocam o desejo do homem; aqui, a sua figura (Malvina Pata-Choca e Wandja) encontra-se degradada pelo preconceito cultural e pelas mudanças de percepção estética. A imagem positiva, carnavalesca, encontra-se reduzida.

Quanto à segunda mulher, vemos um desenho de um rosto, um busto, de formas cheias; a cabeça coberta por um chapéu e o colo enfeitado de colares. O semblante de tigresa desse retrato não deixa de ser enigmático, por estar vinculado à história do "holocausto". A personagem Zanone, já beirando as raias da loucura, queima os gatos da vizinhança. Há uma associação explícita desse ato de barbárie com a condenação de mulheres à morte na fogueira, pela inquisição; e, também, com o do episódio dos judeus cremados em Auschwitz. Supomos que a caricatura da mulher com fisionomia de onça ou de gata, tanto pode estar simbolizando a perseguição que lhe é feita há séculos pela cultura patriarcal, quanto a sua natureza animal de resistência ao genocídio.

Há ainda mais duas caricaturas de mulher, agora relacionadas com a do homem. Vemos, no capítulo vinte e quatro, um nu, em conformidade com a estética corporal da mulher moderna. Separado desse nu, supostamente por uma parede, temos a imagem de um homem-lobo, se masturbando. Como essa caricatura está ligada ao desejo de Zanone pela garota Rose, não deixa de ser cômico este esboço. Lembra-nos um velho sátiro sequioso de carne impúbere. Contudo, atado com as peias da

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

civilização o seu desejo não se realiza. É uma imagem carnavalesca enfraquecida, em comparação à do romance menipéico *Satiricon*, em que a sacerdotisa de deus Príapo faz o casamento do jovem Gitão com uma virgem de sete anos. Supõe-se que este episódio só foi possível, porque havia uma corte, uma sociedade de costumes licenciosos durante o Império Romano do século I d.C.

Na última caricatura, relacionada com o capítulo XXVI "Malditos pincéis", visualizamos a figura de um pintor delineando um retrato de um homem com seios de mulher, embora seja, aparentemente, uma mulher que esteja posando. Podemos interpretar este desenho, por um lado, como sendo o narrador-protagonista retratando a si mesmo, ao procurar fazer uma análise da relação de um casal no matrimônio. Diríamos que o narrador, ao pintar com as palavras dois quadros de casamento, o velho e o novo, desnudou-nos a sua formação cultural que sufoca a "anima". Consoante a teoria de Jung, quando o homem não concilia a figura masculina "animus" com a feminina "anima" —, perde a capacidade de amar e se torna auto-destrutivo. Por outro lado, podemos analisar o retrato masculino com seios de mulher, como sendo uma fantasia de travesti que subverte, na linguagem carnavalesca, a ordem e as convenções sociais. Surge, assim, a troca de papéis: a mulher se veste com traje masculino e o homem com o feminino.

A foto da capa do livro, na qual distinguimos uma bacia de alumínio pregada em uma porta de madeira, fazendo as vezes de um "olho mágico",

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

é associada à idéia de "olheiro". E por sua vez, essa idéia alude-nos à imagem de Zanone espreitando a sua esposa, Andrelina, e os seus vizinhos, pelas frestas e fechaduras de portas e janelas. Esta atitude, a de bisbilhoteiro, reporta-nos, também, ao serviço secreto do governo militar, vigiando a sociedade civil. Além dessas imagens ligadas à capa do livro, outra vem-nos à mente: a de Dom Quixote com a bacia de latão —, que pertencia a um barbeiro —, sobre a cabeça, como se fosse o elmo de ouro de Mambrino. É claro que a figura de Dom Quixote é muito mais cômica, particularmente dada a sua situação, ter confundido bacia com armadura, do que a de uma porta com uma bacia no lugar de um visor. Mesmo assim, neste último, prevalecem os vestígios da imagem carnavalesca.

5.4. O aviltamento da figura patriarcal

A segunda parte de *Dias de fogo*, composta pelas micro-narrativas, XX "Gerações desavindas", XXI "Narizes", XXII "Antes dos gatos", XXIII "O Holocausto", XXIV "Pausa para Rose", XXV "Berenice", XXVI "Malditos pincéis", retoma a história do casamento de Zanone Capuchinho, já conhecida pelo leitor, na primeira parte (Beldades entre os dedos", "Rosetas no mundo" e "Pata Choca"), acentuando ainda mais as contradições do caráter desse narrador protagonista. Seu discurso preconceituoso e autoritário, a respeito da educação que se deve dar aos

filhos, contestado por sua esposa Andrelina, ideológica e sub-repticiamente, reenvia-nos ao discurso autoritário da ditadura militar. Essa identificação leva-nos a deduzir que em uma sociedade patriarcal, na qual a figura do pai/governo sufoca a identidade do outro, nega as diferenças e reprime as mudanças, não há espaço para o respeito aos direitos humanos. Zanone, fruto dessa educação repressora, da qual não conseguiu se libertar, evidentemente não estava preparado para juntamente com os seus companheiros deflagrarem uma revolução socialista. Não seria descabido dizer que Zanone simboliza certos segmentos da esquerda que ainda não haviam passado por um processo de re-educação, para saberem ouvir e compreender a classe social desfavorecida pelo regime e o momento histórico em que ela estava inserida.

O narrador, em "Gerações desavindas", ao querer impor as suas regras ao filho, Deucalião, apercebe-se de que os tempos estão mudando, o sistema patriarcal já se encontra combalido, pois a família já não obedece ao progenitor como antigamente:

> *Não digo por ser meu filho, comigo nunca houve esse negócio de pai coruja, mas o taco de Deuca merece fé, me pondo à vontade para proclamar suas muitas virtudes femeeiras, pois no mais das vezes não amarramos a égua juntos: Deuca mal me tolera, é só bom-dia, pai, com aquele vozeirão rebelde, chamando-me pelas costas de velho, careta, quadrado, burro, tarado e outras coisas, mas eu sei por quê. Porque não lhe solto dinheiro facilmente — grana, como ele diz, esfregando um dedo no outro numa fricção gozosa —, meu sistema de criação continua antigo. Andrelina martela dia e noite a necessidade de aplicar psicologia, indo com jeito, muito tato, mas eu lhe explico que a melhor psicologia ainda é rabo-de-tatu, trazer a molecada na chincha, pulando miúdo e quente, pois quem é desocupado em*

> *criança, vagabundo será quando adulto: sou partidário do trabalho desde frangotinho. Trabalho e relho, uma dupla boa para consertar o mundo. É verdade que Deuca jamais trabalhou, nem precisa, alardeia a mãe, desculpando-o com os estudos; de minha parte, enquanto pude tive mão, ao menos procurando inculcar-lhe isso na cachola.Ela declama que a meninada de hoje é mais livre e sadia, patati-patatá, mas eu nego, porra, frouxos é o que eles são...*
> (MOURA, 1984, p. 93-94).

No capítulo XXI "Narizes", o narrador-personagem volta a fazer um paralelo entre o seu casamento com Malvina e o de Andrelina. Essa comparação serve como um índice das gradativas mudanças de seu comportamento em relação aos vizinhos. Se antes ficava impaciente com as visitas que Malvina recebia, agora não tinha menor tolerância com as amigas de Andrelina. O comportamento neurótico de Zanone ao querer isolar sua mulher do mundo lá fora; ao fechar-se no quarto, arredio a qualquer contato com a vizinhança, e esse medo de "olheiros", podem significar o terror que tomou conta dos comunistas, de seus parentes e amigos, perseguidos implacavelmente pelo aparato repressor. Como exemplo desse comportamento neurótico, vejamos o seguinte trecho:

> *— Dona Malvina, este teu marido...*
> *— Deixa o homem em paz, que-que eu vou fazer!? (a boca entupida de doce).*
> *— Dona Malvina, que mal lhe fizemos?*
> *— Nada não, menina, é o gênio dele. (Outro doce).*
> *— Dona Malvina, que cara de réu!*
> *— É a minha cruz, menina, meu calvário em vida! (oh, que delícia de bala!).*
> *Eu, o Calvário, a cruz, logo de quem! Da Pata-Choca. Entrava, consertando a garganta desde a porta da rua, enquanto o vulto mofino da mexeriqueira se esgueirava corredor afora.*
> *— Não vou com a biografia desta dona — eu dizia. — procurando o que não perdeu, dou-lhe um pontapé no rabo, para aprender a ficar quieta em casa.*

unesp

> *Malvina estava muito ocupada com os doces para me responder, apenas movia os olhos, uns grandes olhos negros, tristíssimos, com a untuosa lassidão que faz os gordos parecerem indivíduos de enorme paciência.* (MOURA, 1984, p. 97)

Nessa mesma narrativa, as lembranças de Zanone do imenso corpo de Malvina fizeram com que associássemos a sua grotesca imagem à de Wandja, mulher de Isidorim Bom-de-Bico, desprezada por ele justamente por causa de sua obesidade. É possível também fazermos uma equivalência do caráter e comportamento de ambas as personagens, Isidorim e Zanone, em relação à guerrilha. Este último tornou-se, com o passar do tempo, frustrado, impotente político-sexualmente por ter abandonado o grupo de Pavão Misterioso e não ter cumprido o seu ideal; o outro, por ter sido um flibusteiro, traidor da guerrilha, e mais tarde, desmascarado pelo grupo.

A personagem Zanone (capítulo XXII "Antes dos gatos"), ao escutar atrás das portas as conversas de sua esposa com as amigas, ao tentar controlar seus atos, para, segundo ele, salvá-la da devassidão, desnuda-nos uma cultura machista, patriarcal, contaminada pela discriminação e falso moralismo. Mais uma vez, essa cultura patriarcal identificar-se-á com os regimes totalitários. Outra alegoria das torturas, impingidas aos opositores do governo militar, seria a chacina dos gatos, feita por Zanone, agora travestido de inquisidor e carrasco (capítulo XXII "O Holocausto"). Também, por intermédio dessa narrativa se depreende o estágio de loucura em que já se encontrava o narrador-personagem, por viver alcoolizado e

trancado em um quarto, na prática do onanismo e ruminando suas idéias obsessivas:

> *Na realidade eu inventariava a situação geral de nossa vida de recém-casados e, hoje desconfio, rabiscava, em algum lugar esconso de meu cérebro, as primeiras linhas, compósitas como as das casas, do Método Zanone para Evitar Vizinhos e Intrusos. A noite ia alta e às vezes eu me sobressaltava, ouvindo, ou pensando que ouvia, um tuntum de passos: no meu medo, na minha imaginação febril, o perigo rondava. "Amanhã teremos guarda, cachorros", decidi, já sabendo que logo arquivaria esta resolução, pois cachorros e gatos — estes mais do que aqueles, daí a minha ojeriza pelos bichanos — são obstáculos barulhentos ao controle que há anos procuro exercer sobre o enxame humano à minha volta. Gatos então (repito) são uma desgraça, seus miados me penetram os nervos como agulhas: eis-me inimigo jurado, militante, da raça.* (MOURA, 1984, p. 103)

> *Recordo com asco o desespero siamês da gata de olho azul pestanudo e os esgares do angorá aparentado com o persa chinchila por imaculado manto de neve, quando o surdo Romeu de um olho azul e outro laranja e a Julieta de amores dantes chorados feito criança pelos telhados viram o logro em que caíram. Para dizer a verdade, ainda hoje me pélo de medo de que aqueles bichos endemoninhados venham qualquer noite — os olhos em brasa — cobrar em minha garganta cada chaga, cada grito, cada gota de vida derramada e para sempre — para sempre? — no braseiro extinta.*
>
> *Apesar do meu desamor pelos gatos, às vezes penso que se os animais, mesmo os mais desprezíveis, soubessem a força que têm, ninguém no mundo seria capaz de exterminá-los. Era só se juntarem, formando um exército, e atacar de surpresa. Cito o exemplo dos próprios gatos, duvidando que alguém possa ganhar uma guerra deles no breu da noite, no mano-a-mano e sem outras armas que não as do corpo.*
>
> *O homem?*
>
> *Sem as geringonças que inventou, pago pra ver.*
>
> (MOURA, 1984, p. 111-112).

No capítulo XXV "Berenice", afora a leitura que se pode fazer do medo do patriarca ser destronado pela matriarca, em especial, no seu papel de conquistador, outra leitura pode ser feita: a do complexo de Édipo. Zanone, ao sonhar com a vizinha Berenice sonhos eróticos, e ao vê-la

substituída pela imagem da mãe, morta há muitos anos, acorda perturbado. Esse desejo pela mãe talvez fosse não só explicado como a inculcação de uma culpa religiosa —, pois fora até mesmo sacristão em seu tempo de criança, daí o seu apelido, Capuchinho —, como também a castração feita pelo pai/governo no filho/cidadão.

Essa segunda parte do romance proporciona-nos um quadro satírico dos "novos ricos", a burguesia emergente, durante o governo dos militares. Revela-se uma classe dominada pela frivolidade e pelo excesso de consumismo de objetos de adorno, *kitsch*, narcotizada pelos programas de televisão, envolvida em corrupção política e escândalos de alcova. O ódio que Zanone devota a essa classe social, vem à tona, por meio de alucinações, provocadas tanto pela bebida alcoólica, quanto pelo seu comportamento esquizofrênico:

> *Eu me alapava no quarto a ouvir o vavavu dos mexericos subindo da sala, pescando intenções, soldando pedaços de conversas, agarrando notas mal educadas de risos e deboche no ar, enquanto aqueles correios-sem-selo permutavam novidades com uma acuidade crítica de rameiras [...] As miúdas e cotidianas misérias alheias surdiam em minha sala como prelúdio do assunto que então tomou conta das pessoas como doença: o assassinato de Randredina Filó, cuja notícia entrou em nossas casas com um frenesi de Juízo Final [...] O mandante não fora outro que não um desses esteios, uma dessas rijas e ornamentais colunas, encimadas de capitéis, que sobem das seitas secretas para sustentar ritualisticamente na superfície as sociedades mais abertas em seu refinamento e galanteria. Alma bondosa, exemplo de civismo [...] Pilhado pelo acaso [...] o Comendador caiu como jenipapo maduro na cloaca dos comentários — triste, feio, enrugado.Os convivas de outrora se aprestaram a rechaçá-lo por sanguinário [...] o Comendador virou mulambo, sua vida — rês carneada por magarefes [...]*
> (MOURA, 1984, p. 106-7).

No último capítulo, XXVI "Malditos pincéis", o protagonista assiste, tomado de desvario, à sua derrocada, enquanto *pater-familias*, a partir do momento em que sua mulher Andrelina, ao envolver-se com um grupo de artistas e feministas, consegue a sua emancipação, tornando-se também uma artista plástica. A tentativa de Zanone, em controlar a esposa por meio de força bruta, não obterá êxito, uma vez que seu filho Deucalião tomará o partido da mãe. E a cena final, em que o pai será recolhido para um hospital psiquiátrico, confirma o aviltamento, a destronização do patriarcado.

Ao concluirmos a análise deste romance que se valeu dos episódios históricos do Golpe de Estado de 1964, para configurar a sua história fictícia, não nos é possível deixar de fazer uma referência ao termo "metaficção historiográfica", utilizado por Linda Hutcheon, em sua *Poética do pós-modernismo*. Este termo foi por ela empregado não tão somente como uma sinonímia da nomenclatura "pós-modernismo", mas também como idéia-chave para desenvolver a sua teoria sobre o tratamento que o ficcionista contemporâneo, notadamente a partir dos anos de 1960, tem dado à história e à ficção. De acordo com L. Hutcheon, "a metaficção historiográfica [...] estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriedade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais" (1991, p.155). Ela entende que a "metaficção historiográfica" vem resgatar a perda da história, uma vez que ela tem como objeto de atenção

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

tanto a ficção quanto a historiografia. Nesta narrativa pós-moderna, a autoconsciência teórica do narrador sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser a base para a reflexão e reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Percebe-se uma nova postura do narrador frente à ficção e à história, ao apresentar apenas perguntas e nunca respostas definitivas.

Conforme estas postulações teóricas, podemos afiançar que há traços da "metaficção historiográfica" não somente em *Dias de fogo*, como também em *A festa* e *Sangue de coca-cola*, pois ambos os romances constroem os seus enredos, por meio da paródia de discursos da doutrina positivista, da cultura patriarcal e cristã, e da política neo-liberal. Questionam a política imperialista dos Estados Unidos da América e a subserviência dos governantes militares de países da América Latina; e também as relações amorosas conflitivas entre o homem e a mulher, mediante uma narrativa fragmentada que tanto recusa a onipresença da terceira pessoa, quanto a suposta impessoalidade do narrador, para adotar focalizações variadas e permitir o afloramento de múltiplas vozes narrativas. Essas obras, ainda que tenham como referente básico a História, só retratam a linguagem oficial com o intuito de irrisão e de desmistificação de dogmas, de verdades absolutas; e, dessa forma, observamos que esse discurso referencial passa a adquirir um novo significado, ao ser inserido em um macro-discurso, o discurso fictício ou figurado.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

A estrutura romanesca de *Dias de fogo* permitiu-nos refletir sobre as transformações que vêm ocorrendo nesse gênero e, conseqüentemente, sobre as diferentes fases pelas quais o herói tem passado desde as origens do romance. Se antes, na épica, tínhamos a história coletiva de reis, no romance vamos ter a de um herói, representante de uma classe social em ascensão, a burguesia, ou então, um herói ou anti-herói marginalizado por essa classe, como é o caso do romance picaresco, ou do "idealismo abstrato", com seu herói problemático. E há até mesmo o romance no qual a figura do herói desapareceu, substituído por um narrador anônimo. A burguesia estabeleceu-se no poder. O capitalismo, vitoriosamente, expandiu-se por todos os continentes, em conseqüência, afirmaram que a História chegou ao fim e com ela as contradições da sociedade.

Questionou-se também o fim do romance, mas ele tem resistido, embora, evidentemente, tenham ocorrido muitas mudanças na sua composição e estrutura formal. Não há como negar que o cinema, a mídia, o jornalismo, a cultura de massa, e outros avanços da tecnologia estão contribuindo para as transformações desse gênero. Mas mesmo assim, com tantas inovações, ele ainda paga tributo aos gêneros da Antigüidade e da Idade Média; trata-se da forte presença do gênero sério-cômico (menipéia, diálogo socrático, simpósio, diatribe), que por sua vez recebeu influência do folclore e das festas carnavalescas. E o romance *Dias de fogo*, como vimos em nossa análise, encontra-se profundamente enraizado no gênero sério-

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

cômico. E, baseando-se nesse romance, podemos dizer que ainda é possível contar uma história, mas não com o mesmo enfoque narrativo e linguagem do romance do século XVIII.

Foi mediante a visão de mundo de Zanone Capuchinho, o narrador-protagonista, que acompanhamos os percalços da esquerda e a desestruturação de sua personalidade e, conseqüentemente, de seu casamento. Na linguagem carnavalizada, debochada e erótica, utilizada pelo narrador, para rebaixar o discurso das autoridades, pudemos comprovar a herança da menipéia. Outrossim, a sua loucura, que também lembra a de Policarpo Quaresma, herói problemático, de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, pode ser entendida como um distúrbio provocado em razão de seu desacordo com os valores degradados da sociedade burguesa e também de seu descontentamento com a política dos governantes, em sua subserviência às potências estrangeiras.

O enfoque narrativo dado ao romance, misturando as várias pessoas do verbo, permitiu que vozes contrapontísticas surgissem, afastando, assim, a visão unilateral dos fatos. Não foi apenas a história de Zanone que foi contada, mas a de um grupo de guerrilheiros, em que se destacou o herói Pavão Misterioso, em confronto com os seus antagonistas, os militares e os oportunistas da esquerda, representados por Isidorim Bom-de-Bico. Apesar de os episódios da repressão terem sido trágicos, a linguagem satírica, a

paródia, dessacralizou esse poder tirano, permitindo aflorar o riso da esperança por dias melhores.

Se o final patético da personagem Zanone poderia deixar-nos apreensivos, isto não aconteceu, porque a maneira jocosa como nos foi narrada a sua ida para o hospital psiquiátrico, não permitiu prevalecer o tom sério, pois a seriedade, conforme Bakhtin, faz parte do discurso oficial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa pesquisa possibilitou-nos evidenciar inúmeros pontos em comum entre *A festa*, *Sangue de coca-cola* e *Dias de fogo*. Além da interligação das temáticas: a violência do regime ditatorial e a degradação dos laços familiares, identificamos nessas narrativas o mesmo embasamento histórico-ideológico: a projeção da figura patriarcal na do educador e governo repressores, e o sentimento de culpa resultante da interação patriarcado-cristianismo-política. Observamos certa semelhança na estruturação desses romances, no que concerne à voz do narrador, quando a primeira pessoa do singular desliza para a primeira do plural ou para a terceira do plural ou do singular, ou então, fazendo o caminho inverso. Este procedimento foi explicado por Genette como sendo uma "vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa da personalidade (da personagem)" (Genette, 1995, p.245). Todavia, somente em *Sangue de coca-cola*, pudemos encontrar o narrador tuteando com a personagem-narratário, na segunda pessoa do singular.

De forma idêntica, esses romances recorreram ao tempo da *narração simultânea* ou da *metáfora temporal* —, narrativa contemporânea da ação —, em virtude da influência do discurso jornalístico ou da mídia eletrônica. Quanto ao tratamento dado ao tempo da história, mediante o emprego da *anacronia*, somente em *Dias de fogo* não há datas marcando o tempo

cronológico. Só nos foi possível identificar a época dos acontecimentos graças às inferências e ativação dos conhecimentos armazenados em nossa memória. Após a leitura dos capítulos VII "Olhos e mais olhos" e VIII "O Grande Circo", pudemos vinculá-los aos episódios do golpe militar de 1964. Do mesmo modo, o relato do capítulo XX "Gerações desavindas" situou o momento presente da narrativa, entre o final dos anos de 1960 e início da década de 1970. Deduzimos ser essa época, por causa dos comentários do narrador a respeito do fascínio que as telenovelas exerceram nas mulheres de classe média, quando a televisão ainda era um meio de comunicação novidadeiro, e acessível apenas às classes sociais que dispunham de poder aquisitivo. Essa estratégia da narrativa *Dias de fogo* em ordenar seu discurso narrativo somente com os sintagmas adverbiais temporais e de fazer ligações das peripécias das personagens aos eventos da história oficial, por meio de metáforas ou alegorias, lembrou-nos os procedimentos do romance "insólito absurdo". Este rompeu com o modelo de tempo da literatura realista, ao diluir as fronteiras que separam a ilusão da realidade.

Consideramos que o tempo do calendário em *A festa* (31 de março de 1970) e em *Sangue de coca-cola* (1º de abril de 1979) —, associado às convenções da narrativa realista —, não se tratou unicamente de um tempo estático, ou de uma convenção com a finalidade de demarcar o tempo presente da narrativa. Também significou o tempo histórico, ligado à

sublevação de um grupo de sertanejos (*A festa*) e de um grupo de guerrilheiros (*Sangue de coca-cola*) contra o governo militar. Essas datas, 1970 e 1979, simbolizaram as forças do capitalismo, das potências de primeiro mundo, reiniciando uma nova etapa de colonização em países da América Latina, designados "periféricos". A conjunção de tempo e espaço nesses dois romances deu-se de modo idêntico: a política de concentração de terra, ao expulsar o homem do campo, transformou a cidade —, local para onde os deserdados se dirigiram —, em um espaço de fome e de morte. Quanto ao espaço de *Dias de fogo*, averiguamos que a zona rural onde as personagens Zanone e Pavão Misterioso se refugiaram, com a intenção de formarem um foco guerrilheiro, passou a ser o espaço da desilusão. A pseudo-guerrilha só conseguiu aliciar os sertanejos da redondeza, para comerem carne assada, jogarem futebol e ouvirem música de carnaval pelo rádio. De modo análogo, a cidade transformou-se em um espaço alienante e já não era possível sonhar com uma sociedade igualitária. Zanone, no meio da burguesia, observa passivamente a corrupção dos políticos.

Também constatamos que esses romances teceram as suas narrativas por meio do processo de intertextualização, valendo-se tanto da paródia para desmascarar os mitos e valores da cultura oficial, quanto da paráfrase e apropriação da linguagem e idéia de outros textos, revigorando, assim, o gênero romance. Vimos que, em especial, a narrativa *A festa* retomou as propostas da "Revista de Antropofagia" (1928-29), dirigida, sobretudo, por

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

Oswald de Andrade. Este propunha trabalhar a paródia, o carnaval, o cômico, por meio da montagem — incorporação de textos diversificados — com a intenção de demolir valores cristalizados e decadentes da burguesia e revitalizar o Modernismo, subvertendo-lhe o código lógico e lingüístico. Podemos afirmar que, embora apenas *A festa* tenha se utilizado da montagem, tanto este quanto os outros dois romances foram antropofágicos, ao incorporarem e parodiarem vários textos ou gêneros.

Todos os três romances dialogaram com várias estéticas literárias como, por exemplo, o Romantismo, Realismo e com o próprio Modernismo. Em *A festa*, notamos a presença do concretismo, no que concerne a elaboração formal da linguagem; em *Sangue de coca-cola*, divisamos traços de *pop art* —, tendência dos anos 70 que introduziu na arte as formas da cultura de massa —, na incorporação da linguagem do rádio. A narrativa *Dias de fogo* revisitou a linguagem de Rabelais (período da Renascença) e trouxe à baila características da literatura de cordel, ao narrar os episódios ligados ao herói, Pavão Misterioso.

Estes romances não se contentaram em dialogar exclusivamente com os textos da modernidade, mas retomaram os da antigüidade: o diálogo socrático e a sátira menipéia. Por meio da apropriação desses gêneros, puderam proporcionar-nos uma linguagem carnavalizada e uma visão dialética do mundo. Graças às estratégias discursivas da carnavalização, *A festa*, *Sangue de coca-cola* e *Dias de fogo*, de modo similar, enfocaram em

tom mordaz a atualidade ideológica, ao destronarem os ditadores e elevarem os regimes democrático e comunista, e ao desmoralizarem o casamento e outras instituições burguesas. A narrativa *Sangue de coca-cola* dessacralizou a Igreja Católica conservadora e reverenciou a igreja da libertação (A Teologia da Libertação).

A propósito da caracterização das personagens nesses romances analisados, identificamos traços do herói problemático em todos eles. É claro que não houve um único herói como centro dos conflitos, consoante o modelo da narrativa do século XIX, como, por exemplo, nos romances de Stendhal. Em *A festa*, as personagens Marcionílio de Mattos (o sertanejo), Samuel (o jornalista), Carlos (o estudante), Ataíde (o pintor de parede), revelaram-se heróis problemáticos em busca de valores autênticos em uma sociedade reificada. De forma semelhante, tivemos em *Sangue de coca-cola*, o Homem do Sapato Amarelo (o radialista) e o seu duplo, Camaleão Amarelo; Terê (a vendedora de discos) e suas sósias, M. Jan e Erika Sommer. E em *Dias de fogo*, tivemos Zanone e Pavão Misterioso; o primeiro, com traços do herói problemático e do picaresco.

Notamos que o romance de Ivan Ângelo aproximou-se mais da escritura da narrativa neo-realista, com o predomínio da linguagem metonímica, contribuindo, portanto, para acentuar os caracteres do herói problemático, em suas personagens acima mencionadas. Entretanto, o mesmo não ocorreu com o romance de R. Drummond, em razão do

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

hibridismo da linguagem metonímica e simbólica, na construção de sua narrativa, proporcionando, também, às suas personagens características míticas. Por isso, elas oscilam entre os traços do herói problemático e do herói trágico (a imagem do *sparagmós*).

As personagens femininas da narrativa de Ivan Ângelo desvelaram uma civilização repressiva, concernente aos seus direitos de cidadania. Não vislumbramos, em suas histórias, uma perspectiva de libertação da tirania do sistema patriarcal e cristão, que as vêem como objeto sexual ou um ser assexuado, enquanto mãe de família. Já em A. J. de Moura, a personagem Andrelina conseguiu livrar-se da opressão do marido, ao inserir-se no mercado de trabalho das artes plásticas. Quanto à narrativa de Roberto Drummond, as personagens femininas (com exceção das tias beatas) encarnaram o mito da salvação terrestre pela mulher.

Finalizando, podemos afirmar que *A festa*, não somente se sobressaiu enquanto metanarrativa e narrativa-mosaico (técnica cubista), como também deu novo tratamento à questão da mímese, ao afirmar e negar, concomitantemente, a verossimilhança da história e o seu caráter romanesco. Em *Sangue de coca-cola* também prevaleceu o comportamento da arte moderna como mímese de si mesma, em virtude de sua construção parodística. Transgrediu as fronteiras da narrativa realista, ao instaurar o narrador intruso e ao valer-se do fantástico como meio de provocação e experimentação da verdade. Já *Dias de fogo* retomou o espírito anárquico

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

da Semana de Arte Moderna (1922), que se concretizou nas narrativas picaresca e carnavalizada de Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e de Oswald de Andrade, em *Serafim Ponte Grande*. Ainda fez-se notável na narrativa de A. J. de Moura a presença da oralidade, do contador de "causos".

Acreditamos ter atingido o nosso objetivo, por havermos não apenas destrinçado os procedimentos narrativos destas obras literárias, como também por havermos desvendado o propósito do narrador, ao utilizá-los na construção do romance. Seria uma narrativa anacrônica, se escritores brasileiros, simpatizantes da esquerda, tratassem um tema tão complexo como as conseqüências da política expansionista em países de terceiro mundo, a partir dos anos de 1960, mediante uma visão logocêntrica. Da mesma forma, as convenções do romance realista, com sua linguagem lógica, discursiva, não produziriam o efeito de sentido desejado. Seria preciso inovar, utilizar técnicas narrativas que dessem conta da complexidade do tema e do construto do romance contemporâneo. Em nosso entendimento, ambos os escritores foram capazes de atender a essas expectativas; obtiveram êxito ao amalgamarem o assunto em uma forma inusitada.

Nesse sentido, avaliamos que esses romances procuraram recriar um momento histórico que modificou profundamente a realidade do povo brasileiro. Essa reflexão histórica foi desenvolvida por meio de histórias

unesp

que, com recursos estilísticos e uma linguagem renovadora, contribuiram para dessacralizar a história oficial. Assim sendo, o romance ainda não morreu; o que houve foi uma mudança na história do narrador, que já passou por três estágios: "narrador clássico", "narrador do romance", "narrador que é jornalista", conforme S. Santiago, em seu ensaio "O narrador pós-moderno" (2002). Do "narrador clássico", rico de sabedoria proveniente da experiência, passando pelo narrador que já não pode mais falar de maneira exemplar ao seu leitor, chegamos ao terceiro estágio, o narrador pós-moderno. A sabedoria deste é decorrente da observação de uma vivência alheia a ele; "sabe que o real e o autêntico são construções de linguagem" (Santiago, 2002, p.46-7). É este último narrador que se faz presente nas narrativas por nós analisadas. E para convalidar a nossa afirmação, de que a obra romanesca ainda não desapareceu, passemos a palavra ao crítico Bakhtin: "A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Romances analisados

ÂNGELO, Ivan. *A festa*. 4. ed. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

DRUMMOND, Roberto. *Sangue de coca-cola*. São Paulo: Ática, 1980.

MOURA, Antônio José de. *Dias de fogo*. 2. ed. São Paulo: Global, 1984.

Sobre Ivan Ângelo

ARRIGUCI JR., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. In: —. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DALCASTAGNE, R. *O espaço da dor, o regime de 64 na produção romanesca brasileira*. Brasília: 1983. Dissertação de Mestrado — Universidade de Brasília.

FRANCO, R. *Itinerário político do romance pós-64: A festa*. São Paulo: UNESP, 1998.

LUCAS, F. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Icone, 1985.

MACHADO, J. G. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1981.

MAGALHÃES, B. R. da C. *A festa, de Ivan Ângelo: uma abordagem lukacsiana ou da impossibilidade da festa à festa possível*. Alagoas: 1992. Dissertação de Mestrado — Universidade Federal de Alagoas.

SOUZA, I. M. F. de. *Possibilidade de ruptura ideológica* (A festa de Ivan Ângelo). Recife: 1988. Dissertação de Mestrado — Universidade Federal de Pernambuco.

TROCON, E. C. K. *Linguagem e investigação na festa de Ivan Ângelo*. São Paulo: 1983. Dissertação de Mestrado — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Sobre Roberto Drummond

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: —. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

LUCAS, F. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Icone, 1985a.

_____. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985b.

Sobre Antônio José de Moura

ARAÚJO, L. C. de. Dias de fogo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 5 fev. 1984.

BORGES, H. H. de C. Dias de fogo — a exposição do silêncio. *Opção Cultural*, Goiânia, 21 mar. 1995.

CARVALHO, F. de. O Brasil dos anos 60, com ceticismo e ironia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1983.

DIAS, O. Dias de fogo — um romance com o gosto da vida. *Diário da Manhã*, Goiânia, 29 nov. 1983.

GOMES, M. S. Romance com mania de realidade. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 jan. 1984.

LUCCHESI, I. Entre a escritura clandestina e a enunciação alegórica. *Jornal de Cultura*, Rio de Janeiro, set. 1985.

MACHADO, D. P. Dias de fogo: romance singular e perfeito. *O Estado de Goiás*, Goiânia, 2 jun. 1985.

MIGUEL, S. Um texto inquietante. *O Estado*, Florianópolis, 30 mai. 1984.

PINHEIRO, P. B. Literatura e crise. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 abr. 1984.

PY, F. Dias de fogo e Sete léguas de paraíso. *Diário de Petrópolis*, Petrópolis, 29 jun. 1997.

TURCHI, M. Z. *Literatura e antropologia do imaginário*: uma mitocrítica dos gêneros literários. (Sete léguas de paraíso) Porto Alegre: 1999. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura — Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

De outros autores

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 1980.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar; Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

APULEIO, Lúcio. *O asno de ouro*. Trad. Ruth Guimarães. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

ARISTÓFANES. *As nuvens*; *Só para as mulheres*; *Um deus chamado dinheiro*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1955.

BARRETO, Lima. *O escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: Ática, 1984.

_____. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ática, 1987.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-Crioulo*. São Paulo: Ática, 1989.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

unesp

CONDÉ, José. *Um ramo para Luísa*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Trad. Otavio de Oliveira Paes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

GUIMARÃES, Bernardo. *O seminarista*. São Paulo: Ática, 2000.

KAFKA, Franz. *O processo*. Trad. Maria José Fabião. Europa Améria, 1976.

LESAGE, Alain-René. *História de Gil Blas de Santillana*. Trad. Bocage e Luís C. de Campos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

LUCIANO. *Diálogo dos mortos*. Brasília: Editora da UnB, 1998.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *O outono do patriarca*. Rio de Janeiro: Recor, 1975.

_____. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.

NÓBREGA, Manuel da. *Diálogo da conversão do gentio*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

PETRÔNIO. *Satíricon*. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2001.

POMPÉIA, Raul. *O Ateneu*. São Paulo: Ática, 1979.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana, Carlos D. de Andrade, Manuel Bandeira, Lourdes S. de Alencar e Lúcia M. Pereira. Porto Alegre: Globo, 2000.

RABELAIS, François. *Pantagruel e Gargântua*. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

SHAKESPEARE, Willian. *Macbeth*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VEIGA, José J. *A estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

Crítica, história e teoria literárias, e áreas afins

ADORNO, Theodor W. La posición del narrador en la novela contemporánea. In: *Notas de literatura*. Barcelona: Ariel, 1962, p. 45-62.

.

_____. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Os Pensadores*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*; Aristóteles, Horácio, Longino. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BACHELAR D, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética*. Trad. Aurora F. Bernadini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

_____. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UnB, 1999.

BARROS, Diana L. Pessoa de, FIORIN, José Luiz (orgs.) *Dialogismo, polifonia e intertextualidade*. São Paulo: EDUSP, 1999.

BARTHES, Roland. et al. *Literatura e realidade*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.



_____. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongermino e Pedro de Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Os Pensadores*. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENVENISTE, Emile. *Problemas de lingüística geral*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luísa Neri. São Paulo: Pontes; Campinas: UNICAMP, 1995, v.I.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar* — a aventura da modernidade. Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Tereza H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *Dialética da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURNEF, Roland, OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Trad. José Carlos S. Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, J. *Modernismo* — guia geral. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

_____. (Org.) *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: UNICAMP, 1997.

BRASIL: NUNCA MAIS. Petrópolis: Vozes, 1985.

BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS FILHO, Romualdo Pessoa. *Guerrilha do Araguaia*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

CANDIDO, Antonio. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

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

COMTE, Augusto. *O espírito positivo*. Trad. Carlos Lopes Monteiro. Porto: Rés, s.d.

CORBISIER, Roland. *Raízes da violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles*. São Paulo: Ática, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 1997, v.5.

COUTINHO, Carlos Nelson. et al. *Realismo & anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Narrativas ideológicas e narrativas carnavalizadas*. São José do Rio Preto: 1976. Tese de Livre-Docência em Teoria da Literatura — Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto.

_____. *Teoria do texto*. São Paulo: Ática, 2001, v.1.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo*? Trad. Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERNANDES, José. *O existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Editora da UFG, 1986.

FORMALISTAS RUSSOS. *Teoria da literatura*. Porto Alegre: Globo, 1978.

FORSTER, Edwin Muir. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999, 3v.

FREUD, Sigmund. *O ego e o id*. Trad. José Octavio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997a.

_____. *O mal estar na civilização*. Trad. José Octavio de A. Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997b.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1979.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. Ivonne f. Montoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOMES, Maria Raimunda. *Narrador e ideologia*: uma perspectiva na obra de Antônio Callado. Goiânia: Mutirão, 1994.

GRILLO, Antônio Galdino. *O riso carnavalesco do autor implícito em Utopia selvagem, de Darcy Ribeiro*. São José do Rio Preto: 1999. Tese de Doutorado em Teoria da Literatura — Universidade Estadual Paulista de São José do Rio Preto.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Trad. Margot P. Malmic. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HARVEY, Davi. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail U. Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HOLLANDA, H. B., GONÇALVES, M. A. *Política e literatura: a ficção da realidade brasileira — anos 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz, Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo*. A lógica cultural do capitalismo tardio. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JOBIM, J. Luis (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e os seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.

KONDER, Leandro. Uma nova teoria do romance. In: FEHÉR, F. *O romance está morrendo*? Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

KÖTHE, Flávio René. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. (Org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEITE, Lígia C. Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Trad. Maria do Carmo V. Raposo e Antônio Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia* — o romantismo na contramão da modernidade. Trad. Guilherme J. de F. Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *Teoria de la novela*. Trad. Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1966.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos M. de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Franklin. *O que é literatura de cordel*? Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Hemus, 1977.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. *Contra-revolução e revolta*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MARX & ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Marin Claret, 2001.

MATTOS, M. A. V. L. de. Carlos Lamarca. *Rebeldes brasileiros*, São Paulo, v.2, n.6.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf. Porto Alegre: Globo, 1972.

MESQUITA, Samira Nadia de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989, 4v.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1985.

MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, 1975.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

OLIVEIRA FILHO, Odil J. de. *O carnaval no convento*. São Paulo: UNESP, 1993.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*; Críton; Féden. Trad. Fernando Melro. Europa-América, 1999.

_____. *Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *A república*. Trad. Maria Helena da R. Pereira. 9.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s.d.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.

PROENÇA, I. Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. Rio de Janeiro: Brasília/Rio, 1977.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Neto. São Paulo: Documento, 1969.

ROHMANN, Chris. *O livro das idéias*. Trad. Jussara Simões. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

ROMERO, Sílvio. Fatores da literatura brasileira. In: —. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, 2001, p. 55-145, tomo I.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Letras e leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ROSENTHAL, Erwin Theodor. *O universo fragmentário*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Nacional, 1975.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van. et al. *Categorias da narrativa*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Veja, s.d.

SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O narrador pós-moderno. In: —. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-modernismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SARTRE, Jena-Paul. *Que é literatura*? Trad. Carlos F. Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SCHOLES, Robert., KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski prosa poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SCHÜLER, Donald. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Cândida. O império dos orixás. *Carta Capital*, São Paulo, n.193, 12 jun. 2002.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário de mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

STEVICK, Philip (org.) *The theory of the novel*. New York, The Free Press, 1967.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance*? Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

_____. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

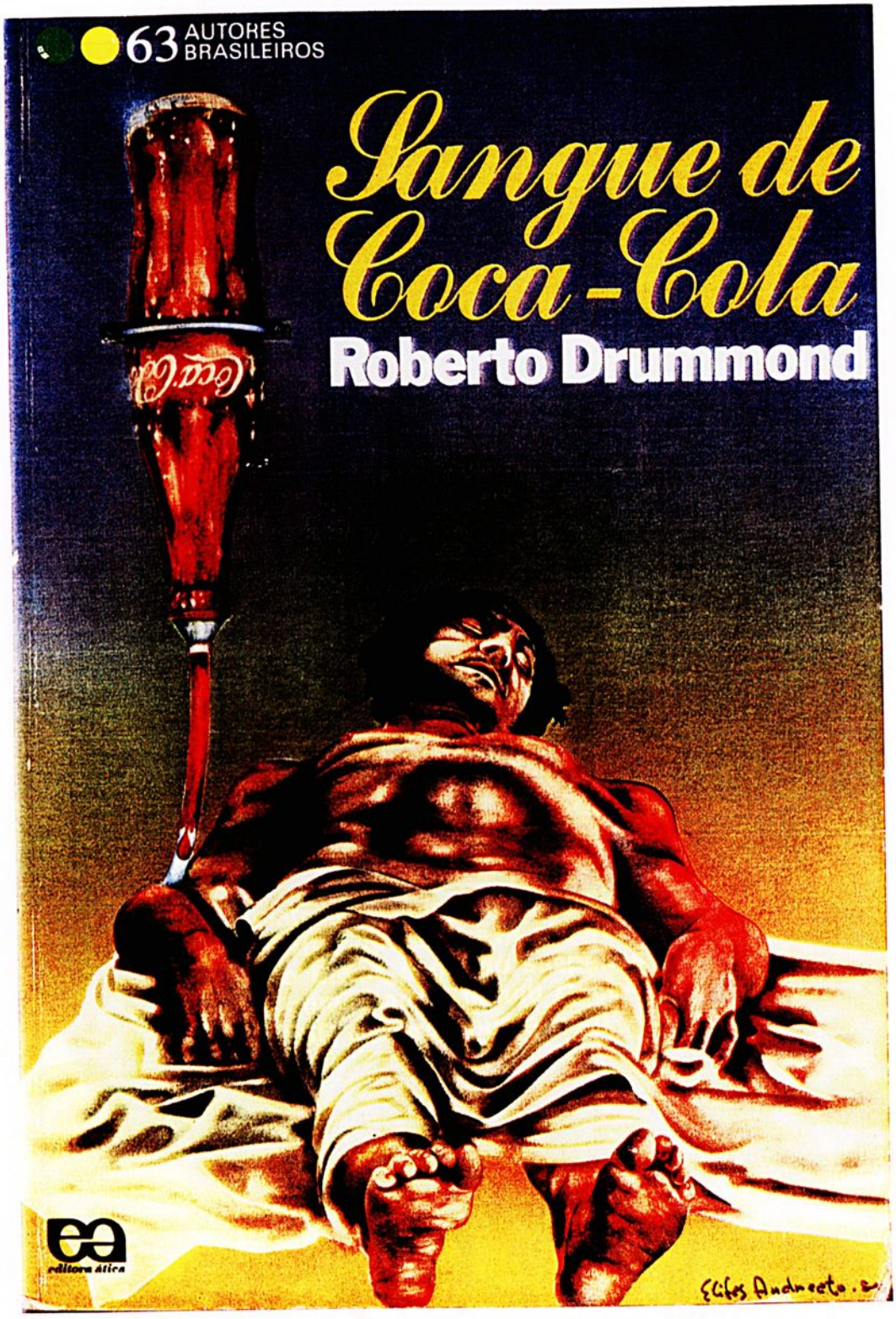
TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida C. Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WEIRINCH, H. apud KOCH, Ingedor Villaça. *A inter-ação pela linguagem*. São Paulo: Contexto, 1997, p. 51-53.

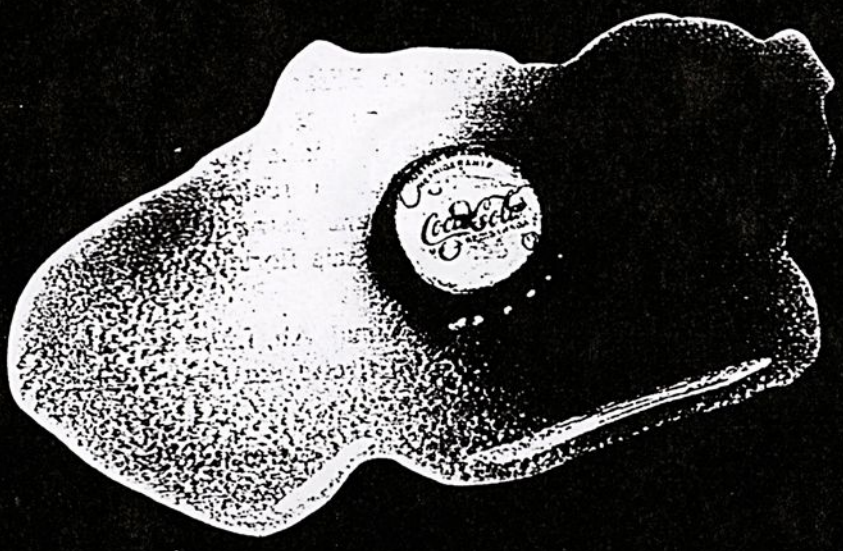
cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

ANEXOS


63 AUTORES BRASILEIROS
Sangue de Coca-Cola
Roberto Drummond
editora ática
Elifas Andreato


FOTO/DELFIM FUJIWARA
(Relato de alucinações num
dia 1.º de Abril que cheirava a carnaval,
quando o Brasil, segundo suspeitas
mais tarde confirmadas, tomou Coca-Cola
com LSD e entrou numa bad)
Coca-Cola

A pausa que refresca



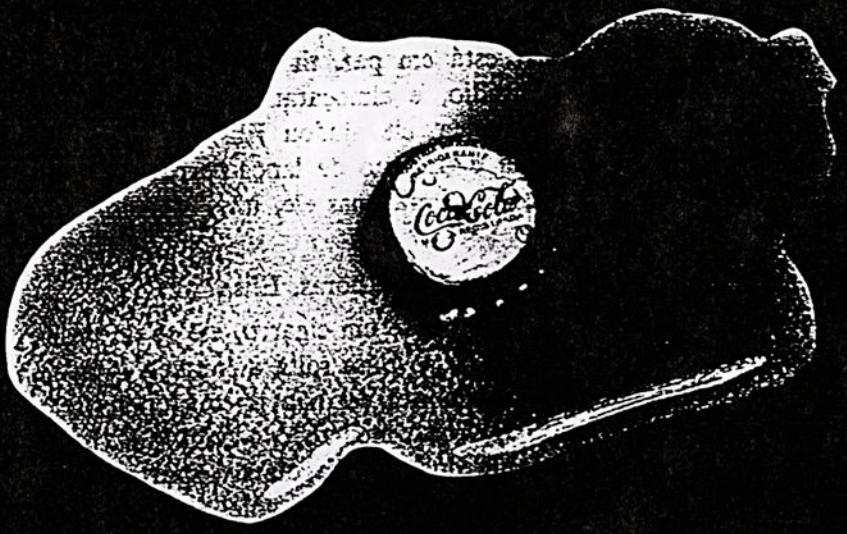
FOTO/DELFIM FUJIWARA

O que você estava fazendo no dia 1º de Abril de 1964?

O meu coração nunca chegou a Maio
na vida vivida
nunca passou de Abril.

Maiakovsky

A pausa que refresca



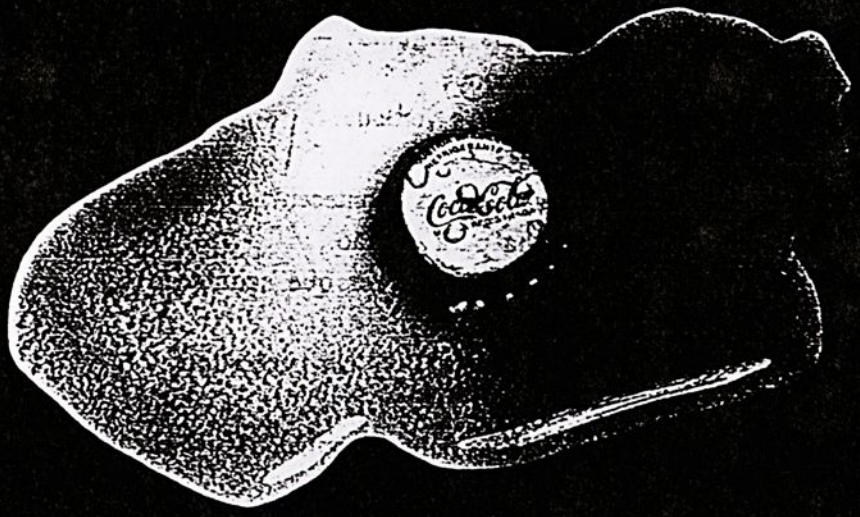
FOTO/DELFIM FUJIWARA

Qual é o seu último desejo?

Olhem —
decapitaram mais estrelas e
ensangüentaram o céu como um
matadouro.

Maiakovsky

A pausa que refresca



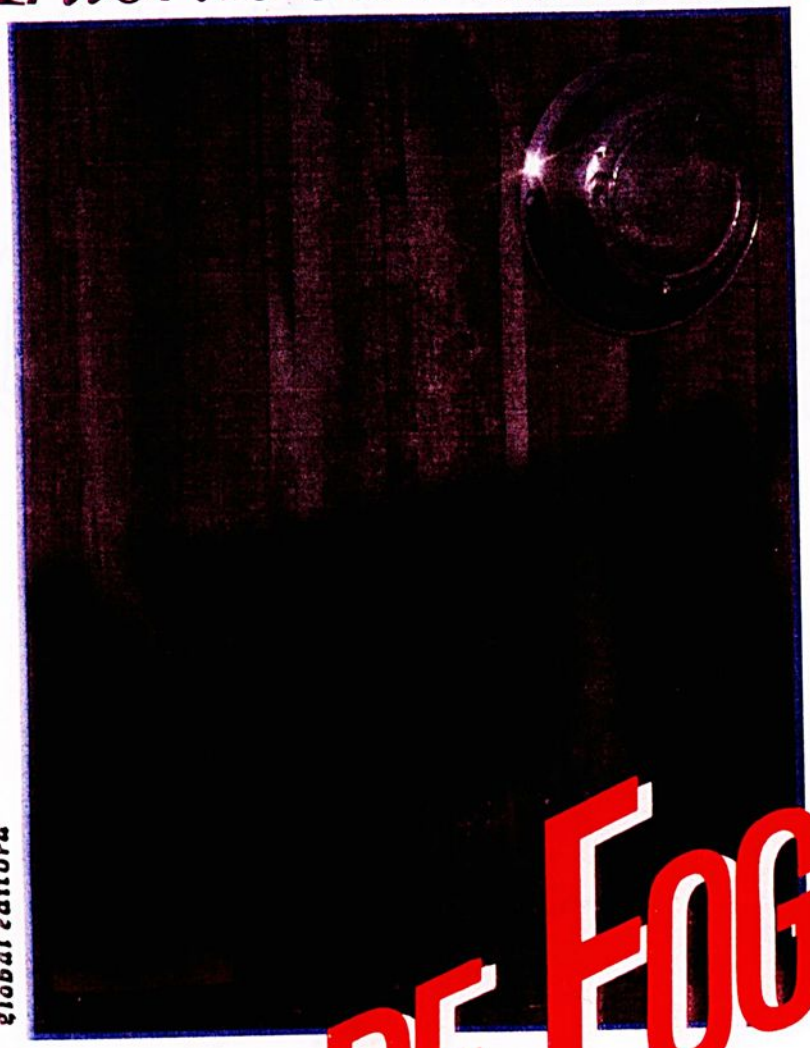
FOTO/DELFIM FUJIWARA

O que a lua viu

Teu corpo
cuidarei e amarei
como o soldado
mutilado de guerra,
inútil
e sem dono,
cuida da única perna.

Maiakovsky

Antônio José de Moura



DIAS DE FOGO

3.ª EDIÇÃO

global editora





