

CANAÍMA NO CONTEXTO DOS ROMANCES SOBRE A SELVA

Tieko Yamaguchi Miyazaki

REV. LET./224

MIYAZAKI, Tieko Yamaguchi — Canaíma no contexto dos romances sobre a selva. Rev. Let., São Paulo, 20:75.87, 1980.

RESUMO: No presente artigo, em continuação a outros trabalhos já publicados, a autora procura localizar o romance Canaíma de Rómulo Gallegos no contexto das obras latino-americanas que abordam o tema da selva. Através de alguns componentes — temáticos e estruturais — comuns a elas, mostra as diferenças que situam o romance venezuelano em um ponto intermediário na trajetória ficcional que vai desde Rivera a Carpentier.

UNITERMOS: Romance; Ser-espaço-tempo; Protagonista alienígena; Selva-lhano-cidade; Civilização-barbárie; História-mito; Arquétipo: rito de iniciação, matriz, centro.

1.1. Uma evolução marcante dentro da literatura latino-americana verifica-se nos romances sobre a selva. Os principais deles podem ser reunidos em três grupos: *Inferno Verde*, de Rangel, *A Selva*, de F. de Castro, *A amazônia misteriosa*, de G. Cruls, *O missionário*, de I. de Sousa e, *Toá*, de Piedrahita; *Canaíma* de Gallegos e *La serpiente de oro*, de Alegria; *Los pasos perdidos*, de A. Carpentier e *La casa verde*, de V. Llosa.

No tratamento de uma matéria prima comum, constata-se um gradativo

desprender-se da necessidade de denúncia, aproximando-se lentamente de um amadurecimento acima de tudo expressivo. A realidade americana, considerada nas obras que focalizam a exploração da borracha e humana, dentro de uma visão em que a verossimilhança científica leva a uma abordagem de superfície, desdobra-se nos grupos posteriores em vários planos de compreensão até ganhar em Carpentier uma nova concepção (a do real maravilhoso) e em Vargas Llosa, uma nova expressão. A narrativa à maneira tradicional aos poucos vai cedendo lugar a uma abordagem criadora mais livre pela gradual preponderância da transfiguração simbólica.

* Professora Assistente Doutora de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas — Campus de São José do Rio Preto, UNESP.

A questão da independência literária se apresenta intimamente ligada à da consciência da independência cultural e econômica nos primeiros romances e perdura nos posteriores. A questão não permanece somente como pressuposto, como atitude imanente à realização artística, mas se encontra refletida em certos aspectos comuns nessas obras: em todas elas persiste como força mediadora na plasmação estética do mundo da selva à mundividência da civilização. Embora o objetivo seja o reconhecimento e valorização da cosmovisão própria do americano, o paradigma europeu não desaparece como ponto de referência explícito. Em conseqüência, tem-se uma focalização narrativa que se faz sempre de uma perspectiva exterior, mesmo quando dada através de uma personagem autótone.

A consciência crítica que preside essas obras não permite que desapareça essa dualidade, presente em alguns outros aspectos comuns aos textos citados: a caracterização do protagonista como ádvena e a sua abertura interior resultante do contato com a selva, quando o caráter problemático dele, como personagem, se transfere significativamente de uma esfera individual para outra coletiva e social.

1.2. Principalmente nos romances do primeiro grupo, o mundo exterior revelado existe como objetividade, a qual deve ser conhecida pelo homem americano, de forma direta, sem interferência de valores alienígenas. Uma realidade que se configura geometricamente como uma esfera perfeita mas que, num primeiro momento, ressoa na alma do

ádvena como um desequilíbrio provocado pela preponderância do círculo horizontal da morte *. Por outro lado, entretanto, a locomoção no espaço, além de princípio de composição imposto pela própria matéria prima, tem a função de fazer a personagem conhecer não só a selva como também a si própria. Assim, se de um lado, nos romances de denúncia a personagem egocêntrica e ingênua tem a sua evolução *determinada* pelo mundo exterior ao emergir ao mundo adulto e cruel da selva e dos seringais, por outro o seu relacionamento cada vez mais direto com o meio e o progressivo debilitamento das forças intermediárias trazidas de outros espaços, fazem-na mergulhar na realidade humana que o mundo da Civilização mantém camuflada.

Desta forma, se tematicamente *La vorágine*, *Toá*, *A selva* e *Inferno verde* se restringem quase que totalmente ao espaço da Amazônia e ao problema sócio-político sabemos, porém, que o mais significativo neles é a descoberta do homem em suas potencialidades. Há aí a eclosão dessas potencialidades recalçadas que desconcerta a visão estável, homogênea e abstrata de Alberto, por exemplo. Mas ainda aqui essa ampliação interior se reduz à consideração do ser humano na sua realidade psicossomática: daí por que a sua interpretação se mantém no plano moral.

Por outro lado, já há nesses romances, embora de forma imprecisa, aquilo que caracterizará as obras do segundo grupo: a busca do homem americano. Nesta segunda etapa, a esfera de compreensão do homem na selva aprofunda-se mais, quando se ultrapassam as li-

* Das características gerais da selva com o personagem e de *La serpiente de oro* tratamos em nosso artigo "A selva e a ficção ibero-americana" (Myazaki 7).

mitações da fase anterior e se vai à procura de uma significação que, embora parta dela, transcenda a problemática sócio-política. A moral da fase anterior colore-se agora de matizes ontológicos — esses mesmos que se afirmarão decisivamente na terceira fase, com a obra de Carpentier. Por isso, conquanto em suas narrativas esteja evidente a filiação costumbrista-regionalista, Gallegos e Alegria representam um estágio de transição.

Tanto em um quanto no outro, o que importa antes de mais nada é a descoberta do homem latino-americano na unidade de ser-espaço, mas já voltado conscientemente para uma concepção de ser-no-mundo. Assim, a evolução do protagonista não está mais determinada pelo mundo exterior: já aqui é ele que atribui valores ao meio. Por isso, equiparam-se, de certa forma e pela primeira vez, homem e selva. Por isso ao mergulhar nas profundezas de seu ser enquanto ser humano, Vargas não perde, contudo, um só instante o sentimento de homem de seu espaço. Identifica ser humano a ser americano, através da intuição do homem-história. É essa forma de compreensão da realidade que representam em *Canaífr* as duas perspectivas estruturais da narrativa, encarnadas pelo *alter ego* do autor e pelo protagonista. A importância delas está na dinâmica da contraposição clara dos dois modos diferentes de encarar o mundo. A diferença fundamental está no fato de que, pela perspectiva da personagem, cria-se uma visão mítica em que as categorias do tempo e do espaço se fundem, enquanto pela do autor há preponderância da do tempo. O que Gallegos critica é a redução do homem à primera. Ele quer do americano uma visão também histó-

rico-temporal. Mas Gallegos sabe que esta é a sua missão, dele escritor: denunciar, esclarecer tal estado de coisa. E sabe também que o homem que promoverá tal mudança ainda não existe. Por isso o seu protagonista real se divide em duas personagens cuja unificação é a esperança onipresente como força mediadora em toda a narrativa. Gallegos reconhece a "natureza americana" e a ama, mas prevalece nele a sua formação de homem ocidental. Em face disso, propõe e aponta um segundo momento à trajetória de sua personagem: sair do existencialismo puro do homem americano * para uma consideração histórica que só a Civilização pode dar.

Curioso, nesse sentido, que seja justamente a descrença no poder da ciência que caracterizará o romance de Ciro Alegria. Restringe-se ele à dignificação poética do homem através de uma concepção própria da vida, concretamente situada no espaço, e que lhe transcendentize a existência individual e cotidiana. Reconhece totalmente a validade desse mundo ainda num estágio mítico primitivo. A sua obra torna-se, assim, nessa evolução, a primeira concreção do mundo das formas perdidas, despertado gradativa e dramaticamente no relacionamento do ádvena com a selva nas narrativas anteriores. Restabelece-se aqui, conscientemente e pelo esforço do homem, a configuração esférica, perfeita da selva.

Se em Marcos Vargas dá-se a reconquista da natureza humana na sua pureza original, através da volta do subconsciente ao Início, ao Gênese, essa ampliação interior, entretanto, tem o seu caráter dramático determinado por um

* Sobre o "existencialismo americano"

Calderón 2, p. 45-48.

elemento exterior — a significação que o autor quer dar ao herói —, pois ele é ainda a dualidade da unidade Vargas-Gabriel. Por isso, nessa linha ascensional, o romance de Carpentier, na sua totalidade, corresponde à abertura sempre mais ampla da interioridade do homem, no espaço e no tempo, muito bem lograda pela narrativa em primeira pessoa.

O próprio plano simbólico, na realidade, é a representação da interioridade do protagonista. Trata-se agora não mais da busca do ser de determinada região da Terra, mas do ser humano no Mundo Ocidental, perdido através dos séculos de História. Tem-se aí uma personagem que deixa os limites latino-americanos de sua individualidade, para assumir em si o Homem. Com ela atinge-se uma consciência cósmica, só possível, segundo Carpentier, na América Latina. *

Entretanto, ao reviver aqui essas formas primordiais, sempre buscadas pelo homem, o protagonista descobre a impossibilidade de retroceder, consciente e vivencialmente, a esse mundo. Por isso, ele assume, também individualmente, a História e adquire consciência de sua missão — de artista — de não deixar que se desintegre nele esse Homem reconquistado.

A estas alturas, o motivo comum da caracterização da personagem central de forma que se configure como o choque de dois mundos, deixa de ser simplesmente uma crítica a determinada mentalidade. As próprias razões que funcionam como força que desloca a personagem de seu espaço cotidiano para a selva, se transcendentaliza cada vez mais: não mais a busca da riqueza fá-

cil, nem o refúgio dos fracassos sociais, mas a busca de si mesmo e, depois, do Homem. Confirma-se aí a teoria de Fernando Alegria sobre o novo sentido da dicotomia de Sarmiento:

"Civilización, afirma ele, y barbarie son ahora factores de un dilema que se disputa dentro del alma de cada escritor y que, en mayor o menor grado, representa la crisis espiritual que vive todo hispanoamericano" (Alegria 1, p. 141).

Daí que, após a desesperança dos romances do primeiro grupo — expressa principalmente pela estrutura fechada de seu desenlace, apesar do otimismo de Gallegos que, confiante na ciência, deixa no final uma ampla porta aberta, pronta para receber o auxílio salvador da Civilização — *Los pasos perdidos* termine como um ponto de interrogação.

3.0. É nesse sentido inclusive que o tratamento da mitologia autóctone sofre um progressivo amadurecimento. Não mais a tentativa artificial de Rivera, nem a atitude desmitificadora de Piedrahita. Em Gallegos, por exemplo, o mito do bem e do mal se transforma em elemento estrutural: aproveita-o para, através de sua personificação em Ajuna e Canaima, não só trazer a cosmovisão do nativo, mas principalmente para configurar, situar atitudes e ações dentro de um contexto, de uma totalidade exatamente definida. Cria-se, assim, um ambiente em que se respiram ares poeticamente míticos, e ao mesmo tempo consegue-se um abarcamento transcendente do homem e de seu destino. É a partir dessa plataforma — segura e estável de concepção mítica — que Vargas tenta emergir para uma consideração histórica

* Sobre esse assunto publicamos "*Los* (Miyazaki 6).

r perdidos: dois paradigmas em articulação"

de si mesmo. Mas é ainda uma abordagem de superfície, tateante, exterior, não poucas vezes insegura, de que não está ausente certa artificiosidade de expediente literário.

É esse tom artificial que também marca o romance de Alegria: a própria prosa poética de que se vale o escritor para criar um ambiente de simpatia, de lirismo, e a consciência lúcida do narrador com relação ao significado transcendente do que expõe, não têm a força poética de Alejo Carpentier.

O alcance da narrativa cubana é bem mais amplo quanto ao tratamento da mitologia. Não se deixa prender pelo pitoresco, pelo que há de diferente nela, antes de mais nada faz-nos intuir o Mesmo presente em todo mito. Ou seja, a própria natureza do mito como uma necessária e primordial forma de concepção do homem e do mundo. O mito não se apresenta já à personagem como algo simplesmente a conhecer, mas algo em que se reconhece a si mesma.

É nesse sentido que, não só em cada romance — em graus diferentes de consciência por parte do narrador e da personagem — mas na própria evolução do conjunto das obras aludidas, a trajetória espacial comum acaba coincidindo com um arquétipo literário e humano:

"As provas, sofrimentos, as peregrinações do candidato à iniciação escreve M. Eliade, sobrevive na narração dos sofrimentos, obstáculos que o herói épico ou dramático (Ulisses, Enéias, Parsifal, personagens de Shakespeare, Fausto, etc...) atravessa antes de atingir seus

fins. Todas as provas, esses sofrimentos, matéria de epopéias, do drama e do romance, são facilmente remontáveis aos sofrimentos e obstáculos rituais do caminho para o centro." (Gusdorf 5, p. 245)

Desta forma, a divisão básica do espaço geográfico em selva e não selva funciona como marco decisivo nessa trajetória que, ao dirigir-se ao Centro, tem no restabelecimento das funções primordiais do corpo, um eixo fundamental. Na primeira etapa avulta a luta ecológica do ádvena contra o meio geográfico; a personagem passa a ser verdadeiramente conflitiva em consequência do divórcio de seu ser com o espaço imediato. A dinâmica de suas relações se centraliza na adaptação física e psíquica do homem ao espaço, o que, na realidade, significa uma recuperação espantosa e dolorosa da realidade física humana, ao reintegrar-se em duas funções primordiais.

No segundo estágio, representado por *Canaima*, focaliza-se o homem em unidade ingênua, primitiva com o espaço natural, em que o eu se sente sendo na medida em que se expande pelo espaço físico; logo depois a quebra dessa unidade dá origem a uma nova consciência: a personagem passa à problemática, absorvida por um conflito que se expressa na tentativa de reconquistar a unidade anterior, luta que resulta na imagem amarga da derrota do homem.

O Vale de Calema é essa unidade sempre e continuamente reconquistada que Marcos Vargas procura.

* "L'Espace est mon immersion dans les choses, l'espace est mon emergence hors des choses: l'espace est mon existence en tant qu'il est inhérent aux choses; il est mon existence en tant qu'elle est distance par rapport aux choses, par rapport à moi-même. (...) Cet espace existenciel trouve d'ailleurs son principe dans mon corps, médiateur. Mon corps n'incorpore au monde des corps et fait complexe qui le laisse jamais réduire à une prise de vue intellectualiste." (Wahl, J., apud Gusdorf 5, p. 215).

E num ciclo perfeito, Carpentier apresenta o espetáculo feliz da recuperação do corpo em sua função de forma correta de estar no mundo *. Já não mais a tragicidade dos primeiros romances. E curiosamente pode-se dizer que aqui se retoma o tema abordado superficialmente por F. de Castro e A. Rangel: o caboclo. Em lugar da selva vista com espanto pelo civilizado, reaparece a sua aceitação como realidade "natural", amiga e boa. É quando o mundo desconhecido, primigênio, feroz e brutal, passa a ser o paraíso terrestre, e as personagens anteriores à de Carpentier passam a representar os diferentes estágios da luta por essa reintegração que só à última será dado viver.

Há, portanto, dois movimentos básicos nos conflitos das personagens: um que converge da consciência temporal, histórica para a Matriz; outro que da Matriz se dirige à História *.

O problema crucial para o mundo americano, ao situar-se na encruzilhada desses dois movimentos, está em saber conciliá-los. É necessário que, no exato momento em que a América Latina descubra a sua individualidade, o homem não perca a sua exata localização que o homem da Civilização já não possui, ao haver-se desintegrado o seu espaço infinitamente alargado.

II

II. 1. Embora tenha a selva como núcleo temático, *Canaima* é uma unidade que abrange uma área geográfica muito mais ampla, dividida nitidamente em

duas regiões básicas: o lhamo e a selva. Ou melhor ainda: litoral, lhamo e selva. Em confronto com a obra de Rivera principalmente, reconhece-se em Gallegos um exame mais demorado do lhamo, mas a forma de sua abordagem o mantém voltado para a selva, com as vistas em um entrosamento mais profundo dessas duas áreas e, com isso, em uma significação da unidade geral. Particular importante, principalmente quando se tem em conta que essa visão unitária é uma linha característica da evolução do romance hispano-americano sobre a selva. *Canaima* se encontra no meio do caminho iniciado mais propriamente por Rivera e que culminará com Carpentier, quando essa unidade ganha âmbito continental. Nessa posição, ao contrário dos romances anteriores, em que persiste o isolamento da selva como um mundo à parte, Gallegos procura, antes de mais nada, a compenetração dela com o lhamo. Ou melhor: para Gallegos a verdadeira compreensão das duas áreas sócio-geográficas só é possível através do exame de sua interdependência. Por isso, conquanto o romance conste claramente de duas partes, correspondentes às divisões geográficas, a maleabilidade das personagens — centrais e secundárias — foge ao esquema espacial (rígido em *La vorágine*, por exemplo). Muito pelo contrário, se de um lado se pode dizer que há uma colocação sistemática dos diferentes contextos sociais, geográficos, políticos e econômicos de ambas regiões, numa *correspondência que confere ao romance uma estrutura simétrica*, por outro verifica-se que a unidade representada pelo protagonista tem como importante

* Para I. Schulman, a preocupação pelo tempo na literatura está ligada na América Latina à questão da auto-identificação cultural e à busca de raízes no passado: "El tiempo es para ellos historia, identidad, el peso de problemas soterrados y de latente explosividad. La temática del tiempo como en *Viaje a la semilla* y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier son un reflejo del dilema cultural hispanoamericana." (Alegria 1, p. 25).

componente estrutural a locomoção espacial.

Com base nessas duas coordenadas, constata-se que o mundo do lhano e o mundo da selva, focalizados de diferentes ângulos (função desempenhada por inúmeras personagens secundárias) se organizam neste romance, mais claramente, como a realidade objeto, cuja complexidade está dada pelos inúmeros contextos, que o autor faz questão de levantar. É dentro dessa realidade objetiva que se locomove o protagonista.

Embora Marcos Vargas seja elemento autóctone, a própria significação que o narrador quer dar-lhe serve de força mediadora no seu relacionamento com esses contextos. Isso vai determinar, de um lado, uma importante equação: a dimensão dos contextos reverte em dimensão do protagonista; isto é, o herói gallegosiano nasce em proporção direta à força do meio natural; e por outro, muito mais que nas obras anteriores, a locomoção espacial — dentro de uma mesma área ou de uma a outra — está orientada pela significação da personagem, numa linha evolutiva que pode ser apreendida na diferença das funções que os contextos objetivos exercem no seu relacionamento com Vargas. Nesse sentido o traslادamento de Vargas do lhano para a selva obedece, acima de tudo, a uma causalidade intrínseca: a própria evolução da personagem. Embora ainda seja grande o peso da causalidade extrínseca, dominante nos romances do primeiro grupo. Nesse sentido, compreende-se também o por que da maleabilidade do esquema espacial: a relação de causalidade econômica e social entre selva e lhano.

III

III. 1. Dentro dos contextos do ouro, do caudilhismo, do Homem-Macho cresce Marcos Vargas. Vargas-criança é o ser sensível desperto para a realidade circundante, cuja intuição o faz ter uma representação interior semelhante à que Carpentier denomina "real maravilhoso". Não é, porém, um ser passivo com relação à atuação do meio: na interação das forças interiores e exteriores, Gallegos determina a sua criatura como uma autenticidade total. Fato necessário, pois este é outro dos componentes básicos do romance: o limite entre o homem e o meio, vistos estes como duas forças que se medem. Por isso, a sagacidade de Poncho Pire dita logo de entrada esse princípio para a interpretação do destino de Vargas: a ida dele à selva, não é decorrência de um meio "caldeado por ei dinamismo de la ventura", mas o desenrolar natural de qualidades inatas. Mas já aqui caberia a pergunta: qual o significado da relação de causalidade que Poncho Pire descobre entre o caráter de Vargas e as diferentes regiões geográficas?

NE comparação pitoresca com que explica o fracasso da permanência de Marcos no colégio de Puerto España, Gallegos localiza o ponto nevrálgico da questão: "... a unos pueden imponerles con reglamentos las disciplinas, — (•••) — porque están muertos por dentro y cualquiera les sirve; mientras que otros, vivos hasta ei fondo, tienen que escoger la suya por si mismos, viviendo su vida" (Gallegos 4, p.31).

Em "La Zapoara", aparece por primeira vez o grito de vitória de Vargas (depois importante leit-motiv) simbolizando a alegria do *homem sentindo-se ser ele mesmo*, como uma totalidade ver-

dadeira apreendida acima de tudo por uma percepção sensorial. A sensação vivida da harmonia do ser e de seu agir no mundo; da harmonia primordial entre o ser e o espaço, nesse encontro da força primitiva da coragem do homem e da força "natural" da natureza. Encontro elementar mas profundo por significar o encontro do homem no cosmos, como ser integrado nele. Integração artisticamente expressa pela correspondência de um cenário de dimensão igual à do gesto humano. É essa mesma plenitude que significa o primeiro encontro de Vargas com o Caroni. A alegria da personagem, ante o espetáculo grandioso do rio, é a expressão de quem identifica na realidade objetiva uma representação exterior de sua própria interioridade. O rio de ouro se lhe afigura como a plenitude do ser no mundo; mas ele não é própria, mente uma representação isomorfa do sujeito. A autonomia de ambos é completa e necessária; o rio é uma realidade existente fora da subjetividade da personagem e assim se impõe a ela. A unidade se concretiza no sujeito pela captação emocional da realidade; através de um relacionamento direto que configura uma situação de equilíbrio, alcançado pelo despojamento, por parte do sujeito, dos valores que não os nascidos do respeito mútuo. Nesse estágio em que o homem descobre um espaço geográfico como o lugar certo para a sua realização ontológica, Vargas representa a *plenitude do homem exatamente localizado no universo*.

A partir desse marco inicial Vargas passa de ser estático e em permanência a ser dinâmico e em evolução. Para esta, colabora o mundo do Homem-Macho do caudilhismo, como força de desintegração. E, para isso também, Vargas passa a ser uma trajetória espacial aberta no romance por um capítulo todo sim-

bólico, centralizado nas palavras: "Era un hombre con su suerte por el camino y ante la vida" (Gallegos 4, p.29). É preciso assinalar esse toque típico de Gallegos, que é a intuição pela própria personagem da transcendência dos momentos-chaves vividos. Por isso, estes se configuram como uma verticalidade maior pela aplicação atenta do sujeito. Como, porém, o herói de *Canaima*, se caracteriza pela insuficiência cultural de transformar a intuição em conhecimento discursivo, o enunciado há pouco citado, por exemplo, é explicado pelo narrador: "La emoción de sí mismo ante el incierto destino era tan intensa que le parecía cual si a nadie hubiese ocurrido nunca cosa semejante". O valor simbólico da situação se prolonga pela intersecção do caminho pelo Caroni, que, ao arrancar Vargas da introspecção, provoca-lhe uma reação que confirma tal momento como o do homem apresentando-se imaculado à Vida. Um ritual, portanto, de iniciação naturalmente realizado pela travessia do rio: eis aí o primeiro degrau do processo de despojamento de valores que marcará a trajetória ficcional de Vargas em busca de si mesmo.

III.2. Na nova etapa que então se inicia, a penetração de Vargas no espaço do outro lado do rio e a sua permanência aí tem a função de trazer todo um mundo que vai oferecer componentes novos à estruturação do herói; as diferentes personagens secundárias que povoam esse lado do Caroni se congregam ao redor da personagem com a função de proporcionar faces e ângulos de localização da realidade venezuelana. Além de Gabriel, na sua função de consciência crítica de Marcos Vargas, Juan Solito e Juan Ladera são verdadeiros guias do iniciado. Como um "alter ego" do escritor, Ladera vem buscar o candidato junto ao rio, e é também ele quem,

já nesse primeiro instante, lhe oferece em síntese os princípios que devem nortear-lhe a vida. Mas toda a colocação adulta de Ladera esbarra no espírito de aventura e no culto do indivíduo de Marcos. A sua mundividência traz implícita uma vivência temporal totalmente subjetiva: tanto no ato contínuo de jogar-se sempre a vida como na própria captação da vida como sensação predomina o sentimento do presente e da descontinuidade. São justamente as conseqüências nefastas desta forma de ser as denunciadas por Ladera, quando, levando a questão ao plano geral do país, contrapõe a vivência do puro presente ao sentimento de História.

Da mesma forma como a descoberta do mundo interior se faz em *momentos pontuais*, que revolvem o sujeito do fundo do ser, o emegir de Vargas ao mundo do caudilhismo se faz em golpes brutais. Mas também aqui se verifica que, além dessa significação, os acontecimentos têm a função de proporcionar ao herói a vivência de seu ser. E o leitor se dá conta de que *esta atitude passa progressivamente para todas as esferas da vida da personagem*. Observa-se assim um progressivo desnudamento do ser de tudo quanto não o leve à sua apreensão pura. Marcos deitado na rede, as mãos sob a nuca, os olhos no teto, é todo imobilidade exterior para converter-se em pura vivência interior: "Conciencia, libre y solitaria realidad dentro de la nubulosa de um mundo desvanecido".

Isso posto, pode-se concluir que nesta primeira etapa da trajetória ficcional de Vargas, correspondente à sua permanência no lhano, o seu relacionamento com os contextos sócio-políticos se estrutura deforma que estes se convertem em instrumentos — necessários,

múltiplos e variados — para apreensão do eu pelo próprio sujeito; para a afirmação de sua autosuficiência através da eliminação de toda e qualquer força intermediária que macule essa vivência. Por isso, uma vez conquistada a máxima medida de hombridade no lhano, através do acaso das circunstâncias exteriores, Vargas sente indiretamente o chamado da selva: ele precisa passar para o novo estágio de sua evolução e por isso precisa de novo espaço.

III. 3. O fato que lança Vargas à selva torna-se duplamente significativo, pois uma vez cessada a fase de experimentação de sua autosuficiência em momentos perfeitos, o mesmo ato gera uma dramaticidade interior. Nesse sentido, o conde de Giaffaro e sua teoria têm a função de explicitar discursivamente o que em Vargas é vivência nebulosa. A morte de Cholo Parima tem a função de tornar irreversível pelo ato a mudança efetuada na vida da personagem. Ante a recusa de aceitar o ato, Vargas se converte em um dinamismo feito da necessidade de comunicar-se com o próximo e da afirmação de sua suficiência moral. Entretanto, os próprios problemas econômicos e sociais colocados no lhano e que a selva volta a apresentar-lhe, agora criticamente, o impedem de aceitar a teoria do conde. O contato direto com os seringueiros — esse mesmo que já tivera com os índios — traz-lhe a experiência do amor ao próximo. Feito de dor e compromisso.

É, portanto, *na selva* que o subterrâneo do ser de Marcos, introduzido na primeira parte do romance através do leit-motiv da lembrança da morte do irmão e do amor materno, vai aflorar com ímpeto e consciência. Só então ele estabelece pela primeira vez a relação causal entre os problemas vividos no

lhano e os da selva. Também na selva intui a relação de causalidade intrínseca entre o seu destino interior e o seu destino exterior.

Uma vez alcançada essa consciência, o episódio da "Tormenta" é o momento cume da trajetória ficcional de Vargas. Verifica-se, de um lado, que a esse episódio confluem em síntese todas as problemáticas anteriormente abordadas e, de outro, a existência de vários planos de significação simbólica, segundo os diferentes graus de transcendência que se queira dar ao destino da personagem. A descrição do ambiente como um mundo onírico, obedece concomitantemente a duas significações básicas: a — a real e imediata do fascínio magnetizante da selva sobre o homem, e b — a transfiguração da tormenta em luta entre duas forças antagonônicas. A atração hipnotizante pela selva já outras vezes sentida por Vargas se materializa aqui numa "vereda larga, ancha, recta" que o leva ao *centro* da selva onde perde a noção de espaço e tempo. Tem-se aí, numa primeira, instância a transfiguração artística do homem perdido na selva e, numa segunda, a transfiguração do homem lançado no universo, por isso, o medo de extravio se transmuta em abandono. Um abandono gozoso ao nivelamento horizontal do ser ao mundo físico: o narrador expressa esse sentimento com o mesmo termo com que viera caracterizando o primeiro estágio evolutivo da personagem: "uma repentina ausência de sí mesmo". Não há mais a dualidade inicial, mas fusão, no entregar-se de Vargas à *vegetalização*.

A sua reação, porém, restabelece a verticalidade humana e reaparece a dualidade: "Todavía no. (...) Pues no he tomado en esrío lo de convertirme en árbol". Por isso a chegada da tormenta

coincide com o *retorno* da personagem. A captação de sua aproximação como "um rumor confuso de pequena cosa inmensa". Isomorficamente, portanto. Ao localizar a personagem no meio físico desconcertate, o narrador fá-lo perder o controle do limite de seu eu e do exterior, confundindo-os. O despojamento que constitui a primeira etapa da trajetória de Vargas, tem no ato de despir-se para enfrentar a tormenta, na elementalidade do ser no momento da Criação, a sua representação suprema. É um momento clímax em que a personagem tem como oponente a força cega e irracional da natureza.

Quando desata a tormenta, formando um quadro dantesco, numa concorrência caótica de todos os elementos naturais, ao enumerar separadamente água, vento, raio na sua ação contra o homem, o narrador entremeia-os do grito de vitória de Vargas, remetendo o leitor ao *início da narrativa*. Ressalta-se aí a verticalidade humana firme dentro da convulsão da natureza. Por isso, após essa vitória sobre a tirania da natureza, Vargas reaproxima-se dela dentro do esquema visto por ocasião de seu encontro com o Caroni. E o antagonista dá lugar ao equilíbrio ingenuamente vivenciado com o Caroni, com a diferença de que agora não se trata mais da busca de uma essência individual mas da natureza humana, outorgada pela Criação. Desta maneira, no meio da natureza bravia, dá-se a volta do homem histórico e existencial ao Homem: "hombre cósmico, desnudo de História, reintegrado al paso inicial al borde del abismo creador" (Gallegos 4, p. 260).

O enlace do homem individual e histórico e o universo se faz pela orientação dada ao significado do encontro de si mesmo. O homem novo que deve sal-

var a Venezuela é o que, além de proceder a uma revisão da cultura legada, não falseia no que nele há de mais profundo: a natureza humana. Ao contrário do que normalmente ocorre a Marcos, a razão é incapaz de lhe iluminar a experiência vivida na tormenta: "Sabia solamente que allí había recibido su vida un impulso que lo desplazada de su trayectoria. Hacia cuáles?" (Gallegos 4, p.276) Isso o torna um homem à procura cega de novo caminho. Não pode saber assim que a morte da mãe corresponde ao desaparecimento de toda ligação estritamente individual com o mundo. Ao colocar-se frente ao Destino, ele encarna a dor da renúncia total que a conquista do homem superior requer. A duração interior transfigura-se em marcha em direção à solidão do homem que já não se pertence. Vargas, entretanto, é incapaz de compreender sozinho a transcendência disso. É aqui que Gabriel desempenha decisivamente a sua função de consciência discursiva de Marcos Vargas. Por isso, este iguala a elucidação dada pelo amigo à própria experiência da tormenta. Ao fazer Vargas compreender a sua missão, Gabriel tenta unificar a dualidade constituída por ambos.

A volta ao espaço anterior tem, pois, a função de retomada do caminho percorrido, mas agora em busca da vida com ele entre os outros. Através de Vargas, Gallegos quer salvar as qualidades genuínas que fundamentam o Homem-Macho: "Civiliza, diz-lhe Ladera, esa fuerza bárbara que hay en ti, estudia los problemas de esta tierra y asume la actitud a que estás obligado" (Gallegos 4, p.240).

III.4. Do capítulo XVI ao XVII tem-se um salto temporal expresso pela própria composição do romance. No capítulo seguinte o narrador apreende em

pleno processo a transformação de Vargas em ente lendário: este recebe a sua mais exata concreção na mundividência globalizadora indígena: Canaima. O leitmotiv do grito de vitória de Vargas, aqui repetido, restabelece toda uma duração: remete o leitor aos dois momentos chave do romance: à cena de *La Zapoara* e à cena da *Tormenta*, e o traz de volta ao presente, feito de derrota. Pois transformado em novo Sute, Vargas não possui a verticalidade conquistada na selva. A conscientização de tal situação pela personagem se faz dentro da estruturação simétrica da narrativa. Além do delírio como síntese atribulada, além da superposição ao presente de cenas passadas, comparecem elementos que se configuram como projeções da interioridade da personagem: "Frente a ellos la noche fosca, ei Ventuari arrastaba su inútil caudal. Águas perdidas sobre la vasta tierra inculta" (Gallegos 4, p.333).

Canaima é um romance circular: no tempo, no espaço e na distribuição dos componentes estruturais da intriga. Todo o magistral início da obra obedece a um esquema de apresentação de um novo mundo que se abre, através da descrição da paisagem alternando-se com os gritos de sondagem na boca do Orinoco. A foz do Orinoco é o ponto final de toda uma duração metaforicamente transformada em tempo de trabalho desse rio ancião majestoso, à qual se superpõe uma duração cósmica. Como fecho dessa excursão pela Venezuela e pelo tempo do mundo, o narrador abrange o país em uma contemplação cheia de horizontes: "Detrás de las hondas lejanías de las tierras lianas las profundas perspectivas de lastierras montuosas, sin humos de hogares ni tajos de caminos, vastos silêncios para imensos rumores de pueblos futuros" (Gallegos 4, p. 15).

Essa mesma perspectiva temporal se encontra na estruturação das personagens. Decorrido o romance, este se fecha coincidindo espacialmente com o início, através da volta de quase os mesmos termos com que se abrir. Agora, porém, a representação da realidade se apóia na contemplação amarga do desencontro do homem consigo mesmo e com a natureza. Tudo converge para a representação do domínio do tempo sobre o homem.

Em oposição a esse estado de coisa, levanta-se Tupuquén, também ele signo temporal, mas eufórico. Graças a Gabriel, ali "la tierra produce, los ganados se multiplican, los hijos crecen y van saliendo buenos". Gallegos, porém, não pára aí. E não pode deixar de dizer isso claramente. Todo um ritmo novo nasce com a reaparição de Marcos Vargas no filho, é seu reencontro com a terra é um convida todos os homens a serem fiéis a

seu verdadeiro destino: "Es el Orinoco quien lo va sacando hacia el porvir... El rio macho de iracundos bramidos." (Gallegos 4, pp.236).

Gabriel descobre o pai no filho: "Urena lo mira a los ojos y ve brillar la inteligencia, le oprime los músculos de los brazos y siente la fortaleza, se le que, da contemplando porque ya lo reconoce y le descubre la bondad". Mas há algo novo também: "Es mestizo, bien templado el rasgo indio". Marcos Vargas está implícito no reconhecimento da presença da terra no homem, a partir do qual — real, verdadeiro, nascido da experiência — o novo Vargas deve conciliar o que no pai eram mundos em contradição: o autêntico novo homem americano é o homem macho que fará a cópula verdadeira de Barbárie e Civilização.

REV. LET./224

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi — **Canaima** in the context of the novéis about the jungle. Rev. Let., São Paulo, 20:75-87, 1980.

SUMMARY: In this paper, in continuation of previously published articles, the authors attempts to situate the novel **Canaima** by Romulo Gallegos in the context of the Latin American works which tacks the theme of the Jungle. Through some thematic and structural components common to them, she shows the differences which place the Venezuelan novel in an intermediate point in the fictional trajectory which goes from Rivera to Carpentier.

UNITERMS: Novel; Being; Space; Time; Alien protagonist; Jungle; Lhanos; Town; Civilization; Barbarism; History; Myth; Archetype: initiation rite, matrix, centre.