Cláudia Lúcia Cabrera Kfouri

A construção do implausível: sentidos projetados pela obra A hora dos ruminantes

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 unesp 12 13 14 15 16 17 18 19

1910001096

Cláudia Lúcia Cabrera Kfouri

A construção do Implausivel : Sentidos projetados na obra A hora dos ruminantes

Mestrado - Letras



Orientação : profa.Dra. Valderez Helena Gil Junqueira

Ibilce - São josé do Rio Preto - SP
Universidade Estadual Paulista

2002

Capa Renato kfouri

unesp

CLÁUDIA LÚCIA CABRERA KFOURI

A construção do implausível: sentidos projetados pela obra *A hora dos ruminantes*

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração em Teoria da Literatura.

Orientadora: Profª. Drª. *Valderez Helena Gil Junqueira*

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
T 1096/02

São José do Rio Preto

2002

+ 8.015
K44c

80205003 → Teoria literária

Cabrera Kfouri, Cláudia Lúcia.

A construção do implausível: sentidos projetados pela obra *A hora dos ruminantes* / Cláudia Lúcia Cabrera Kfouri. – São José do Rio Preto: :[s.n.], 2002

281 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Valderez Helena Gil Junqueira

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Teoria da Literatura. 2. Percurso gerativo de sentido. 3. Especularidade. 4. *A hora dos ruminantes*. 5. *O triunfo da morte*. 6. Inter-semioticidade I. Junqueira, Valderez Helena Gil. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 82.0

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profa. Dra. Valderez Helena Gil Junqueira

Profa. Dra. Maria do Rosário Valencise Gregolin

Prof. Dr. Sérgio Vicente Motta

Suplentes

Marisa Giannecchini Gonçalves de Souza

Suzanna Busatto Feitosa

Resumo

A crítica literária vem atribuindo à obra *A hora dos ruminantes* (1966), de José J. Veiga, conceitos e denominações relacionados a gêneros e correntes artísticas que abordam os efeitos poéticos do insólito, como o Realismo Fantástico e o Surrealismo. No intuito de desviar-se de atribuições decorrentes de conceituações externas, esta dissertação se destina ao exame intrínseco dos procedimentos enunciativos voltados para a construção dos efeitos de sentido projetados pela obra. Dentre esses efeitos, atenta-se, sobretudo, à especularidade, à metadiegese e à paródia, ao dialogismo e ao intrincado jogo manifesto nos processos de veridicção. Nesse sentido, torna-se possível perceber que alguns recursos provenientes de *A hora dos ruminantes* assemelham-se aos reflexos daqueles gêneros, embora pertençam a *verdade poética* da obra. Complementarmente, o exame de tais efeitos de sentido possibilitaram adentrar os caminhos da intertextualidade, por meio dos recursos das interartes, selecionando como objeto de inter-relação a obra pictórica *O triunfo da Morte*, de Pieter Brueghel.

Abstract

Concepts and denominations related to genders and artistic currents that approach the poetic effects of the unusual, as Fantastic Realism and Surrealism, are usually attributed to the novel *A hora dos ruminantes* (1966), by José J. Veiga. In order to avoid these external conceptions, the present study is aimed at the intrinsic examination of the expressive procedures to the construction of the sense effects projected by the work. Among those effects, attention to speculation, *metadiegese*, parody, dialogism and the complex game into the truthfullness processes has to be drawn. In that sense, it is possible to notice that some resources from *A hora dos ruminantes* are similar to the reflexes of those genders, even though they belong to the poetic truth of the work. Complementarily, the exam of such sense effects facilitates the ways to intertextuality through the resources of interarts, choosing as the object of interrelation the picture *The triumph of the Death* (1562), by Pieter Brueghel.

Para a minha família.

Arco íris proxíssimo! parece andar com o trem. Seu verde é belo - bórico - vê-se o roxo, anil. Não tem raízes, não se encosta no chão. Está do lado oeste, onde há nuvens estranhas, escuras, de trombas d'água. E cidades e aldeias sobre montes, grimpas. Do lado do mar, o sol se abaixa. Tudo claro. Como o trem, divide o mundo.

Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*

Agradecimentos

À professora Valderez Helena Gil Junqueira, pelo contínuo encorajamento, amizade, paciência e carinho depositados em minha trajetória. Como exemplar orientadora, soube conduzir-me com competência e profissionalismo à condição de pesquisadora, enriquecendo-me com sua singular maneira de *ler* o mundo, igualmente múltipla, sábia e humana;

Ao professor Sérgio Vicente Motta, não somente pelas importantes sugestões apresentadas no exame qualificação, mas por estimular-me a dar continuidade em idéias inicialmente esboçadas em graduação e, acima de tudo, por apresentar-me o mundo da literatura através de uma ótica apaixonante e extremamente enriquecedora;

À professora Maria do Rosário Gregolin, por ter agido de forma prestativa e atenciosa, aceitando ao convite de participar da banca de defesa do mestrado, engrandecendo a apresentação com sua inteligência e visão crítica;

À professora Sílvia Jorge, pelas contribuições significativas no exame de qualificação e pela gentil atenção dispensada na revisão gramatical do texto de dissertação;

À professora Cláudia Maria Nigro, pelas valiosas contribuições e pelo auxílio na elaboração do *abstract* presente na dissertação;

À Fapesp, não só por ter me apoiado financeiramente, tornando viável a realização desse trabalho, mas, principalmente, por ter acreditado em meu projeto, tornando-me mais segura e confiante;

Aos meus amigos e aos meus colegas de pós-graduação, pelas palavras de apoio, de desabafo e de compreensão;

Aos funcionários da seção de pós-graduação e da biblioteca, que, na dedicação ao seu trabalho, ofereceram-me informações valiosas e atenderam-me com agilidade e atenção.

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

ÍNDICE

Apresentação: a hora da oferenda 1

I A instauração do mundo às avessas 11

1.1 Uma trajetória direcionada à interação dos contraditórios 11

1.2 A circularidade de programas e a especularidade de percursos narrativos 18

II Mediação enunciativa: projeções da enunciação no enunciado 84

2.1 Focalização: efeitos de aproximação e distanciamento 87

2.2 Do contar ao mostrar: confluência e dialogismo da linguagem 93

2.3 Ambiguidade produzida pela inter-relação dos efeitos de realidade e insolitude 103

2.3.1 Olhar metamorfoseado: o texto como produto da hipótese 106

2.4 Recursos retóricos nas interações argumentativas entre enunciador e enunciatário 115

III Alguns procedimentos discursivos a serviço da construção do sentido 136

3.1 Correlação entre tempo e espaço: cronotopo artístico literário 136

3.2 Atorialização transversa: a configuração dos atores multifacetados 161

3.2.1 A labiríntica viagem à interioridade 169

3.3 Imagens do percurso espelhado da ruminação..... 204

3.4 Do verossímil à transfiguração: as múltiplas faces de Manarairema 224

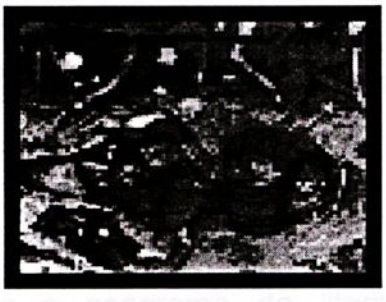
IV Intercâmbio de poéticas: alguns procedimentos construtivos em inter-relações entre *O triunfo da morte* e *A hora dos ruminantes* 230

4.1 Abismos, espelhos e labirintos: desenhos do desvio 235

4.1.1 A caótica dança dos instrumentos expressivos 265

V Considerações finais: triunfo inacabado 278

VI Bibliografia 281



Apresentação: a hora da oferenda

Apresentação: a hora da oferenda

> *Parece que ninguém sabe ao certo por que escreve. (...)Encontrei esta frase num livro de Julien Cracq: "Escrevo para saber o que vou encontrar". Fiquei feliz.* (José J. Veiga, 1999)

Graças a um estilo inovador em matéria de arte e concepção literária, a obra de José J. Veiga (1915/1999) tem contribuído valiosamente à criação de novos meios de expressão, para o alcance de uma literatura renovadora. Na ficção literária brasileira, Veiga destaca-se por uma linha introspectiva de inventividade estética e pela superação de um realismo "convencional", oferecendo-nos uma linguagem peculiar e permanente, devido à espessura que envolve aquilo que (d)escreve. Em um contexto contemporâneo e mais abrangente, considerando-se o panorama da literatura nacional, podemos aproximá-lo à linha denominada por Alfredo Bosi (1989, p. 442) de *romance de tensão transfigurada*. Utilizando-se do *anti-herói romanesco* como referência maior para traçar o grau crescente de tensão entre o homem e seu mundo, perceptível no romance brasileiro moderno dos anos 30 até os nossos dias, o crítico analisa que, nesse último tipo de construção narrativa *o herói procura ultrapassar o conflito que o constitui existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade. O conflito, assim, "resolvido", força os limites do gênero romance e toca a poesia e a tragédia.*

O desejo de mergulhar no universo de Veiga sempre me pareceu como a famigerada metáfora da *Caixa de Pandora*, definida como "criatura que possui todos os dons". Obviamente, ao contrário dos malefícios humanos encobertos sorrateiramente no presente mitológico, abrir seus livros e deixar que, de suas páginas, repouse em meu olhar o conteúdo desta *oferenda*, prenuncia-me a *esperança* do amadurecimento de minha visão crítica, não apenas do ponto de vista artístico, mas também em relação ao mundo em que vivemos. Mais do que isso, propor-me ao *diálogo* com esse universo justifica-se pelo fascínio que me causa a forma como se articula a matéria-prima dessa criação inconfundível e que tem atraído a atenção de um público de leitores cada vez mais numeroso. Tal



conquista talvez se deva ao fato de que, nesse contexto tão pessoal, Veiga descobriu um modo absolutamente original de tecer o absurdo no cotidiano, e vice versa, no propósito de apre(e)nder, juntamente com o leitor, a estranha e fascinante aventura reservada na condição humana. Além de nos apresentar um mundo envolto por uma conturbada insolitude, o curioso e instigante em sua escritura consiste em nos levar a descobrir, que, avessamente, tudo não passa de nosso próprio ambiente, mostrado por um ângulo, ou melhor, por infinitos ângulos, que talvez nossa visão ainda não tivesse alcançado, pois não sabíamos enxergar a existencialidade através do espelho de nossa alma.

Confesso que foi extremamente difícil escolher, dentre suas obras – sete romances, dois livros de novelas e três de contos - apenas uma, pois compreendo o trabalho desse mestre como um exercício lúdico de recriação, no qual uma obra constrói-se a partir do corpo da(s) outra(s). Por outro lado, reconheço as dificuldades de comprometer-me e abarcar a grandiosidade desse projeto virtual, não somente pelo nível de mestrado a que este trabalho se destina ao tempo restrito por ele permitido, mas, sobretudo, por sua complexa escritura, a qual exigiria, mais do que minha plena dedicação, um conhecimento à altura de sua complexidade. Proponho-me, enfim, a buscar em *A hora dos ruminantes* (1966), as ferramentas necessárias para a realização de meu trabalho como pesquisadora. Justifico esta obra como meu objeto de estudo exatamente pelo fato de conter em si uma infinidade de elementos comuns e reconhecíveis nas demais obras, manifestando-se, portanto, em minha particular percepção, como uma espécie de objeto refletor na literatura veiguiana. *A hora dos ruminantes* oferece-nos, consequentemente, uma linguagem que não "digerimos" facilmente, e, ironicamente, brinca com aquele que se permite participar de seu jogo e portar-se como um verdadeiro "ruminante", mastigando, devorando e deglutindo este vasto espaço aberto de idéias e questionamentos. A complexidade e o estranhamento manifesto em sua leitura, explicam-se, talvez, pelo intrincado jogo de símbolos, pela escritura dura e enxuta, que o próprio escritor define como um processo de desbastamento contínuo: quando entramos nesse mundo, devemos ter a devida precaução de não nos perdermos no desenho labiríntico que as palavras delineiam, com seus sentidos ambíguos e sua viva expressividade. Contudo, paradoxalmente, à medida em que tal estudo se apresenta como um

trabalho difícil de ser realizado, aumenta meu fascínio pelo ensejo de aceitar esse *desafio.*

Apesar do reconhecimento mundial a respeito da criação literária de Veiga, poucos estudos foram efetuados sobre sua obra. No andamento de minha pesquisa, tive a oportunidade de conhecer e enriquecer-me com alguns desses trabalhos, considerando-se dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos da revistas especializadas e livros de crítica literária. Em uma leitura geral e não tão aprofundada como realmente mereciam tais pesquisas, pude verificar que, em sua maioria, tratavam-se, essencialmente, de um estudo voltado para os reflexos dos efeitos poéticos do insólito, sobretudo próprios do Realismo Fantástico, do Realismo Maravilhoso e do Surrealismo, perceptíveis na linguagem veiguiana. Tal tendência vem sido incansavelmente adotada pela crítica em geral, quando busca respostas plausíveis para os sentidos de transfiguração projetados por sua arte literária. De um modo geral, ou seja, sem pretender aqui entrar em detalhes e discussões que certamente já foram realizados de modo aprofundado e científico, nos referidos trabalhos sobre o "estilo" de Veiga, os gêneros usualmente associados ao seu processo construtivo entrelaçam-se como manifestações estéticas de abordagem de desvios da linguagem linear e "convencional". Os textos verbais ou visuais pertencentes a esse universo, ou tendências, geralmente apresentam combinatórias tão inusitadas que seu teor fantástico e surreal atuam como um desafio à competência interpretativa do observador, provocando-o a atar os fios desse tecido ilógico, a fim de "costurá-lo" com algum sentido plausível para a sua leitura.

Os estudos analíticos que vêm sendo abordados sobre essa questão tendem a aproximar o estilo de Veiga às concepções contemporâneas de tais linhas de transfiguração da linguagem. O fantástico "moderno", na compreensão de Sartre (1947, p. 127), não estaria mais vinculado à evocação de um outro mundo ou de seres extranaturais. Para o filósofo, a literatura do pós-guerra não quer a exploração da realidade transcendental, mas a exploração da condição humana, por meio de um olhar introspectivo, numa viagem ao inconsciente que possibilita um reencontro do homem com seu estado inicial: *não existe senão um objeto fantástico: o homem. Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado apenas pela metade no mundo, mas o homem-sociedade, aquele que*

saúda respeitosamente um cortejo fúnebre à sua passagem, que se põe de joelhos nas igrejas, que marcha dentro do compasso atrás de uma bandeira.

Nesse contexto, o indivíduo comum é o ser fantástico da literatura contemporânea, não mais aquele que se põe fora dos padrões. Na linha contemporânea, o sentimento trágico da existência humana é questionado na nova literatura, privilegiando não somente a expressão do discurso, mas a sua união com o conteúdo, atingindo o equilíbrio da forma discursiva. O fantástico moderno retrata a realidade absurda, encarada como a própria normalidade, e é justamente a constatação desse fato que nos leva ao insólito. Fazendo de seu objeto central o próprio homem contemporâneo, o discurso fantástico, assim, tem como ferramenta o indivíduo fragmentado, insatisfeito e resignado diante do papel que representa no mundo. A nova linguagem rompe com os padrões centrados na mímese e na idéia de identidade, de conformidade com a realidade. Parte, sobretudo, do universo caótico que o homem mantém dentro de si mesmo, tornando-o espelho do estranhamento, da não-identidade e do não-reconhecimento. Com esse processo, não há mais o objetivo de reconhecimento da linguagem usual. Pelo contrário, a linguagem utiliza o insólito e o estranhamento para subverter as estruturas estagnadas que rodeiam as palavras e renascer como um meio de despertar a percepção para uma realidade transmutada. Os símbolos e as imagens metafóricas tornam-se, consequentemente, elementos primordiais para a elaboração dessa linguagem desautomatizada e dinâmica.

Tais apontamentos aludem ao *real*[1] possível (ou maravilhoso), tendendo ao absoluto pela conquista de um *ponto supremo* (de raízes esotéricas e hegelianas), englobador de pares antinômicos que, não sendo mais divergentes, romperiam com as noções de tempo e espaço. Nesse sentido, são válidas as palavras de Breton (1993, p.98), em que *tudo leva a crer que existe um certo ponto do espírito onde a vida e a morte, o real e o imaginário, o passado e o futuro, o comunicável e o incomunicável, cessem de serem percebidos*

[1] A questão levantada a respeito da conceituação de *real* ou *realidade* revela-se extremamente complexa pela dificuldade em atribuir significados a essas duas palavras, já que, pelo seu elevado grau de abstração, elas despertam pontos de vistas distintos. Por *realidade* costuma-se designar o caráter ontológico dos objetos e fatos observados no mundo. *Real,* assim, de acordo com o significado geral e oficialmente aceito, consiste naquilo que os nossos sentidos nos apresentam como *verdadeiro,* explicável e coerente com a ordem normal da *realidade.*

contraditoriamente. Indo mais adiante nessa questão, é possível notarmos certa estreiteza entre os discursos poéticos do insólito e o *carnavalesco* (*c.f.* Bakhtin, 1988), a ser abordado também nesta análise. Estes elegem como busca maior a contestação sócio-política e a libertação dos recalques e desejos reprimidos da linguagem, ansiando pela emancipação do pensamento e, naturalmente, a convivência do maravilhoso com o fantástico. A imagem carnavalesca, a partir da teoria bakhtiniana, apresenta certa equivalência de sentido com a idéia surrealista do "ponto supremo", na busca de uma dialética plena e absoluta. Tal imagem *tende a abranger e a reunir os dois pólos do processo de formação ou os dois membros de antítese: nascimento-morte, mocidade-velhice, alto-baixo, face-traseira, elogio-impropério, afirmação-negação, trágico-cômico, etc. Os contrários se encontram se olham mutuamente, refletem-se um no outro, conhecem e compreendem um ao outro* (Bakhtin, p.153).

Observando tais considerações, poderíamos até apreender traços próximos ou reflexos dos efeitos dos gêneros investigados de modo a compreender a razão pela qual têm servido como um suporte a mais para tratar os problemas enfrentados na condição humana no mundo da civilização moderna, que, embora não sejam sobrenaturais, manifestam-se de maneira incompreensível e incontrolável. Seguindo uma linha moderna de inventividade, no sentido de ruptura com formas tradicionais de linguagem literária, não são raras as aproximações da obra de Veiga com a de outros autores consagrados, que vão de Kafka, Faulkner e Cortázar, a Rulfo, Borges, Orwel e Capote, sem contar com as obras de autores nacionais, como Machado de Assis, Guimarães Rosa, Miguel Jorge e Murilo Rubião, os quais, espelhando-se no absurdo da realidade e da existência humana, mesmo que por via altamente permeada pelo imaginário e pelo simbólico, tratam de um universo que não muda, porque é regido por visões múltiplas e verdades eternamente relativas.

Por outro lado, sem querer desmerecer qualquer estudo voltado a essa linha, não pretendo "encaixotar" *A hora dos ruminantes* ou qualquer outra obra veiguiana, em conceitos pré-estabelecidos e imutáveis de gêneros artísticos, já que a *viagem interior* ao mundo de Manarairema causa-me encantamento incomensuravelmente maior do que apenas observá-la do plano superior, transcorrendo os olhos rapidamente de uma distância que não me permite

unesp

enxergar os detalhes mais ricos e essenciais. Nesse sentido, proponho-me a investigar e tentar encontrar quais ferramentas de construção ou recursos enunciativos foram adotados para a apreensão de sentidos projetados pela obra *A hora dos ruminantes*, visando a manusear este objeto de forma pouco, ou talvez ineditamente, realizada, tendo como expectativa maior a de que este estudo, igualmente aos trabalhos já efetuados, colabore, de algum modo, com as pesquisas literárias deste país. Talvez, nesse caso, a aparente exploração do *fantasticidade* seja reconhecida no trabalho de análise aqui proposto mais como um efeito poético e instrumento expressivo próprio da construção interna da obra do que necessariamente como um gênero artístico ou corrente de uma época.

Complementarmente, esta dissertação ainda procurará atender a uma proposta de intertextualidade com a composição pictórica *O triunfo da morte* (1562), de Pieter Brueghel (1520/30-1569), desenvolvendo-se no campo das relações inter-artes e da intersemioticidade. Desse modo, este trabalho questiona também possíveis similaridades resultantes do *diálogo* entre textos de naturezas distintas e épocas distantes, considerando a maneira como cada um articula e manifesta sua forma semântica e expressiva. Justifico a escolha dessa obra, primeiramente, por manifestar-se como objeto de minha paixão, não apenas por uma riqueza expressiva capaz de preencher meu olhar com elementos plásticos instigantes e perturbadores, como cores incandescentes, superposição inusitada de formas e movimento lúdico de direções e linhas inquietantes, mas por seu alto poder questionador e, ao mesmo tempo, provocativo de indagações até os dias de hoje, mantendo-se a cada momento mais sedutor, tanto pela visão crítica com que Brueghel permeia sua composição, quanto pelo estilo seu, singular e inimitável. Em um segundo momento, confesso ter-me sentido privilegiada ao tornar possível em meu trabalho de mestrado, a junção dessas duas obras, *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte,* e ter a oportunidade de amadurecer com as questões com que elas me desafiam.

Metodologicamente, este estudo procurará seguir, como abordagem principal de pesquisa, a gramática analítica indutiva, de maneira a investigar o trabalho a partir de suas próprias ferramentas intrínsecas, para, posteriormente, associar os resultados às teorias e gêneros existentes no meio artístico e literário. Justifica-se, assim, a despreocupação colocada anteriormente em detectar, com



rigorosidade, indícios dos gêneros e tendências já relacionados ao objeto de estudo. Por outro lado, embora o trabalho possa mostrar-se como um exercício de interpretação indutiva, modelando-se a partir de julgamentos pessoais e leituras livres e tendo como base e material essencial o próprio romance e a própria pintura, poderá também manifestar-se como um instrumento de recolecção teórica, buscando atender a um dos objetivos fundamentais da dissertação de mestrado, que consiste em auxiliar ou esclarecer de maneira didática, ao menos pelo domínio teórico do assunto abordado, leitores iniciantes em tal contexto ou qualquer estudioso que possa vir a se interessar.

O emprego de tal metodologia de trabalho, apesar de causar certa sensação de contraditoriedade, sustenta-se pela própria natureza da teoria semiótica. Esta, trabalha com dois conceitos, definidos por Hjemslev: o da *arbitrariedade* e o da *adequação*. Na arbitrariedade instaura-se a livre construção, mas também há uma orientação da teoria (a teoria semiótica). Já na adequação, encontramos um trabalho com o que já existe, uma espécie de teste da teoria no confronto com os textos já realizados, embora não signifique uma despreocupação com os "realizáveis". Em síntese, tal linha de pesquisa calcula *possibilidades,* em vista da mutabilidade do tempo e daquilo já foi dito, valendo-se dos métodos dedutivo (trabalha com hipóteses - com o não-saber) e indutivo, concomitantemente. O percurso hipotético da geração do texto leva-nos à suposição de uma pesquisa voltada ao simulacro/simulação da construção do sentido, sem, necessariamente, concretizar aquilo que *realmente* ocorre. Nesse sentido, devemos compreender o texto como um *objeto de significação*, que se vale de mecanismos de sentidos intrinsecamente articulados e preenchidos no texto, ou como *objeto mediador* no "diálogo"entre destinador/destinatário. Nesta última concepção, o texto manifesta-se como um ponto de confluência entre visões de mundo pré-determinadas pelo contexto sócio-histórico e cultural que, a sua maneira, envolve o objeto textual de sentido, averiguando-o externamente. Assim, seja ele verbal ou não-verbal, estará sempre orientado por essa dupla conceituação, como *meio de comunicação* ou como *objeto de significação.* Justificamos, enfim, a escolha da teoria semiótica como uma das principais ferramentas deste percurso analítico, não só pela forma sintagmática de tratamento do texto (deve expor a produção e a intrerpretação do discurso), mas

também por sua preocupação em construir uma teoria geral – a partir da unicidade de sentidos –, capaz de abranger textos de linguagens ou sistemas de signos distintos, por meio de um exame analítico de seu *plano de conteúdo* para, posteriormente, poder relacioná-lo ao *plano de expressão* (*cf.* Hjelmslev, 1975).

Para o desenvolvimento desta pesquisa, adotamos como apoio teórico, entre outros estudos não mencionados, os fundamentos da *École de Paris,* no propósito de explicitarmos as bases da arquitetura do sentido do texto sob exame, os conceitos de *dialogismo* e *carnavalização* (Bakhtin,1988), para tratar da natureza polissêmica e transgressora das imagens poéticas e do imbricamento de vozes e visões de mundo presentes no texto, os fundamentos do estudo crítico de Frye (1973) e dos registros do discurso, apontados por Genette (1979) e Todorov (1971). Além desses estudos, o texto visual será, ainda, complementado por desdobramentos específicos de Thürlemann (1982), Dondis (1991) e alguns conceitos de Zilberberg (1981). Como última consideração a fazer, o trabalho foi estruturado em seis capítulos, considerando-se a bibliografia, da seguinte maneira:

- No primeiro capítulo, denominado *A instauração do mundo às avessas,* daremos início à análise da obra verbal, apoiando-nos em fundamentos necessários à estruturação do percurso gerativo de sentido, de origem greimasiana, complementado neste trabalho com estudos de Courtès (s.d.), Hjelmslev (1975), Groupe d'Entrevernes (1979), Fontanille (1991) e Barros (1994). Tendo os níveis *fundamental* e *narrativo* como centros desse tópico, serão reconhecidos primeiramente, conforme a estrutura analítica própria ao percurso semiótico, as categorias básicas fundadas a partir de valores interligados e manifestos como negativos ou positivos, como cultura e natureza, morte e vida, entre outras; em um segundo momento, propomo-nos a analisar os programas e anti-programas narrativos que interligam-se na narrativa desenhada em linha circular, até atingirmos o exame das paixões fundamentais e ricamente elaboradas na obra;
- No segundo capítulo, *Mediação enunciativa: projeções da enunciação no enunciado*, procuraremos abordar, no exame do nível discursivo, as marcas da enunciação, considerando a performance lúdica do enunciador e sua relação com o enunciatário, no processo de construção de *A hora dos ruminantes.*

Além dos autores já citados para o tratamento do capítulo anterior, utilizaremos ainda os fundamentos básicos de Bettetini (1976), Landowski (1989), Fiorin (1990;1996); Benveniste (1974), Barros (1986), Junqueira (1991), Motta (1988), Genette (1972;1979), Todorov (1971), Chiamp (1980), Bakhtin (1981; 1988), Frye (1973), Teles (1979), Sant'Anna (1985), Barthes (1968; 1971). Nesse capítulo em questão, será possível analisarmos elementos essenciais ao estilo veiguiano, como as marcas do discurso irônico, especular, lúdico e paródico, além de reconhecermos uma excessiva preocupação com a abertura e a multiplicidade de sentidos dos texto;

- No terceiro capítulo, intitulado *Alguns procedimentos discursivos a serviço da construção do sentido,* dando continuidade ao estudo do nível discursivo da obra, objetivamos verificar de que maneira a enunciação reveste o enunciado, coordenando as categorias de actorialização, temporalização e espacialização, e abarcando ainda a semântica discursiva para o estudo dos percursos figurativos e temáticos do discurso. Da mesma forma, os autores utilizados até então, serão de extrema importância para a análise, podendo ainda ser utilizados os estudos de Bachelard (s.d.), Bakhtin (1999), Miyasaki (1988), Ducrot e Todorov (1988), Candido (1972), Swartz (1983), Cañizal (1986), Lopes (1986), Chevalier e Gheerbrant (1993), Dubois (1974);
- No quarto capítulo, *Intercâmbio de poéticas:* alguns procedimentos construtivos em inter-relações entre *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte,* buscaremos promover o diálogo entre os textos que perfazem o objeto de estudo, tomando como base os resultados apreendidos no percurso analítico da obra verbal. A introdução do quarto capítulo apresenta, sinteticamente, alguns dos estudos realizados sobre a intertextualidade, no propósito de elucidar sobre sua importância nas pesquisas atuais e sobretudo no trabalho de inter-relação aqui proposto. Sobre esse aspecto, serão adotadas as teorias de Bakhtin (1988), Andrade (1928), Kristeva (1969); Barthes (1987;1992); Landow (1995), Genette (1989). O quarto capítulo terá como exame central a análise da obra *O triunfo da morte* e suas possíveis relações com o romance investigado, procurando reconhecer similaridades ou diferenças obtidas a partir da linha construtiva e do estilo de cada obra. Para o estudo do texto visual, na abordagem do plano de conteúdo e do plano de

unesp

expressão, poderemos adotar os conceitos de Gombrich (1988), Almeida (1978), Roberts (1992), Junqueira (1991), Bachelard (s.d.), Calabrese (1987), Hagen e Rainer (1995), Janssen (s.d.), Dondis (1992), Thürlemann (1982), Hjelmslev (1975), Zilberberg (1981), Kandinsky (1990);

- Nas *Considerações finais: triunfo inacabado,* não somente traçaremos um breve comentário sobre os possíveis sentidos observados nessa leitura, considerando hipotéticos objetivos alcançados e aqueles que poderão revelar-se inacessíveis, mas certamente nos ocuparemos de tratar das incontáveis percepções inesperadas, frutos, talvez, da riqueza das obras e do amadurecimento que o contato com esses dois universos me proporcionarão.

Atento para o fato de que esta dissertação não tem pretensão de fixar limites e impor verdades incontestáveis, mas, antes de tudo, coloca-se como uma das infinitas possibilidades de leitura que se possam realizar. Como genuínas produções estéticas, *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte*, não se propõem, assim, a oferecer solução ou resposta definitiva; firmam-se, antes, como permanente incógnita, alvos de sucessivos questionamentos por parte do observador e fonte de inesgotáveis interpretações.



A instauração do mundo às avessas

I A instauração do mundo às avessas

1.1 Uma trajetória direcionada à interação dos contraditórios

Solenidade e distração são as duas faces da mesma moeda. (...)Esta a sedução de Brueghel: ele apresenta os aspectos mais dramáticos da vida e da morte de modo esquivo e impreciso[1].

O *nível profundo* abriga o grau mais elevado de abstração do sentido e aborda a sintaxe e a semântica a partir de categorias básicas e valores de construção do texto. Em uma abordagem mais simples, tais categorias fundamentam-se por meio de uma relação entre valores interligados por um traço comum, em duas operações: *afirmação* e *negação*, na leitura sintática, e estados *eufórico* e *disfórico*, na leitura semântica, respectivamente. Nesse sentido, a significação manifesta-se como uma oposição semântica mínima, a partir de um estado *S* (foria) manifestante de uma relação entre *S*1 (euforia) e *S*2 (disforia). Cada termo contrário pressupõe ainda uma operação de negação de seu próprio valor, os subcontrários *S*'1 e *S*'2. Assim, a relação de contrariedade vai ganhando complexidade até atingir o grau mais elevado, que subentende a conjunção dos contrários e subcontrários.

Considerando-se que o percurso da narrativa desenvolve-se a partir da viagem pela interioridade das personagens (na exploração das dimensões inconscientes e no emprego do pensamento contínuo) e do estreitamento entre *real e* surreal, decorrente de percepções parciais da realidade, deduzimos que a estrutura da obra evolui do nível simples ao complexo. O contato com uma realidade estranha instaura a oposição fundamental "liberdade" *versus* "opressão" e correlata à oposição tímico-fórica *euforia versus disforia,* permeando todo o desenvolvimento da obra nos diferentes níveis de abordagem, tanto no sentido de expressão como de conteúdo, e, por conseguinte, operando as hipóteses de rebaixamento e elevação dos sujeitos

[1] Almeida, M. "Pieter Brueghel, o Velho". In: *Mestre da pintura.* São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 24

em permanente ritmo de tensão. Dessa forma, a primeira fase promove a angústia centrada na contradição do indivíduo, a partir do choque entre seus valores conhecidos e os valores indecifráveis do *outro,* contribuindo para a subversão de suas certezas e da tranqüilidade de sua realidade corriqueira. O absurdo é arrancado do próprio cotidiano, fazendo explodir um mundo fragmentado, aos pedaços, bloqueado pelos interditos que evocam polaridades aparentemente irreconciliáveis.

Nesse percurso, o absurdo manifesta-se pela ocultação da *verdade*, cuja execução da mentira ou da falsidade desencadeia a ambigüidade de valores atribuídos a um mesmo signo. Em outras palavras, a instauração de um mundo às avessas promove a confusão entre os valores eufóricos e disfóricos, de forma que aquilo que se revela como o paraíso é constantemente insinuado como um mundo infernal, assim como o aparente progresso insere a degradação e o retrocesso de valores. O jogo intricado de elementos ambíguos desencadeia a relatividade das *verdades e certezas,* cuja duplicidade de sentidos evocada dificulta a negação ou afirmação dos estados das categorias fundamentais. Embora a obra seja revestida pela duplicidade, dentre as inúmeras categorias opostas entre si, destacam-se algumas que, a partir dos conflitos, opressão *versus* liberdade, eu *versus* mundo e ser *versus* parecer, originam condições subumanas da existência e, ao mesmo tempo, apontam saídas de libertação.

Verificamos que a oposição das categorias /natureza/ e /cultura/ revela-se como pontos de tensão permanente em toda a narrativa, em razão da dificuldade de definição dos conceitos positivo e negativo. Inicialmente, a *natureza* aparece como ponto eufórico na memória das personagens, já que evoca os valores positivos da comunidade. A invasão de uma cultura "estrangeira" promove o conflito do *eu* com o mundo e revela-se como categoria aparentemente negativa. A *afirmação da cultura exterior* desencadeia a negação ou a *destruição da natureza da comunidade*, fazendo com que o natural adquira uma qualificação semântica negativa, tornando-se, assim, *anti-natural* e objeto de destruição e *opressão*, simbolizado durante as invasões transfiguradoras dos bichos. Por outro lado, o mergulho pela interioridade das personagens gera um retorno às origens e à tentativa de negação da

civilização de fora. Porém, a afirmação da natureza não promove o retorno integral à essência primitiva, e sim o surgimento do *ser* modificado pela interação em realidades distintas e na a formação de um todo-cultural/natural, por meio da conjunção dos contraditórios.

O valor disfórico, portanto, parece ganhar, posteriormente, conotação positiva, no sentido da promoção do amadurecimento do *ser* por meio da ação imaginativa , alcançando o desenvolvimento de uma nova cultura, pela redescoberta da linguagem mítica e poética. Na esquematização dessa primeira relação de categorias opostas, temos:

afirmação de uma cultura estranha (aparentemente disfórica e negativa)	→ negação da natureza da comunidade local (eufórica e positiva, de aparente liberdade) →
afirmação de uma anti-natureza (disfórica, objeto de destruição e opressão)	→ tentativa de negação da cultura estranha (não-disforia) →
afirmação de um todo cultural/natural (euforia)	→ interação dos contraditórios (questionamento do valor positivo e negativo)

A oposição entre /totalidade/ e /parcialidade/ também parece ser um fator importante na apreensão do texto. Em um primeiro momento, a afirmação da verdade parcial da realidade da cultura estrangeira instaura um conhecimento *difuso* e caótico, decorrente de uma percepção incompleta e conflituosa dos acontecimentos insólitos. Deduzimos que a asserção da parcialidade remete ao sentido de "desorganização" e "obscuridade" dos valores verdadeiros, os quais ironicamente tornam-se mais explícitos no relato das invasões, quando o nível de irrealidade se amplia e denuncia que o caos e o absurdo encontram-se justamente onde o grau de plausibilidade aparenta ser maior. Dessa forma, supomos que o sentido atribuído à imposição da "pretensa" ordem sobre a cidade disfarça os conceitos de desordem e de conflito interiores dos indivíduos oprimidos e, portanto, esta categoria ganha um sentido disfórico no texto, pois a partir de seu emprego, o humano rebaixa-se ao nível de animalização e reificação. A busca da integridade do ser e da interação dos pontos de vista mantidos por cada um direciona-se para uma

possível negação da parcialidade e tentativa de afirmação da totalidade, adquirida pela junção das percepções contraditórias sobre o outro mundo. A reorganização das visões parciais, por meio da *luminosidade* (ou lucidez) das reflexões, revelam a conscientização do *ser* durante as manifestações surreais ou carnavalescas, as quais, mesmo disfóricas num primeiro momento, promovem o desejo de libertação em todos os sentidos que o contexto da obra possa evocar, seja no plano de expressão, seja no plano do conteúdo, conforme explicita o esquema:

afirmação da verdade parcial (aparentemente disfórica e negativa)	→	negação do conhecimento absoluto → (aparentemente eufórico, por meio da livre identidade)
afirmação do conhecimento difuso (disforia, desordem e conflito)	→	possibilidade de negação da parcialidade → (não-disforia, hipótese de não-aprisionamento)
afirmação da totalidade das percepções parciais (aparente euforia, pela asserção da livre identidade)	→	interação dos contraditórios (questiona o positivo e o negativo)

A oposição /humano/ *versus* /não-humano/ ainda pode vir associada à dicotomia do /verossímil/ *versus* /não-verossímil/ já que o conjunto de suas operações, na construção narrativa, direciona o desenvolvimento do romance. A tensão provocada entre o *real* dado pelo mundo estranho e o *real* construído pela carga poética e metafórica das invasões dos bichos desmonta as crenças estabelecidas sobre o conceito aplicado ao *possível* ou *plausível.* Novamente, o uso da ironia no texto provoca uma inversão constrangedora entre valores humanos e não-humanos, inserindo uma reviravolta de perspectiva a partir da libertação de seres estranhos e mundos absurdos, de acordo com os parâmetros de referencialidade, tocados pelo fantástico. A afirmação do agrupamento 'humano' apresentado pela realidade 'estrangeira', revestida por um grau de verossimilhança maior em relação às manifestações insólitas, submete a população a condições inferiorizadas e, por conseguinte, supõe-se um valor disfórico atribuído ao universo humano. Assim, a asserção das condições animalizadas e reificadas remete à mudança de estado da categoria humana para a não-humana. Deduz-se, então, que a tomada aparentemente

inverossímil de figuras associadas ao zoomorfismo ganha carga eufórica no sentido em que direciona para uma revelação de uma nova realidade oculta na vida cotidiana, por meio da invenção e da reinterpretação das personagens do mundo mecanizado em que vivem. O deslocamento do indivíduo do *ponto de mira* do universo para um plano de convivência com seres hipotéticos adquire um poder mítico e verossímil à medida em que desenvolve uma crença poética em cada uma das personagens, concedendo-lhes, posteriormente, a reafirmação do valor humano como conceito eufórico. Nessas condições, a esquematização corresponde a:

afirmação do agrupamento humano → negação da humanização da comunidade →
(aparente disforia, cotidiano mecanizado e rebaixado) (aparente euforia, rotina da cidade)

afirmação de um universo não-humano → tentativa de negação do inumano →
(aparente disforia pela inserção do absurdo) (hipótese de euforia na reinterpretação do cotidiano por meio da visão do insólito)

reafirmação dos valores humanos → interação dos contraditórios →
(mundo eufórico e poetizado pelo poder mítico e inverossímil) (questionamento do positivo e do negativo)

E, finalmente, duas categorias básicas que conservam-se na narrativa como elementos contraditórios e significativos para a obra, consistem na relação de oposição entre o /universo infantil/ e o /universo adulto/. A linguagem racional afirmada pelos homens estranhos do mundo pretensamente civilizado oprime a comunicabilidade espontânea da linguagem oral e popular da cidade interiorana. A sujeição àquele contexto transforma adultos em não-adultos, em sujeitos dependentes e manipulados pela linguagem da obediência e do gesto maquinal, isenta da espontaneidade e inventividade da linguagem da criança. A quebra da linearidade do texto pela inserção da linguagem da infância, da loucura e do pensamento inventivo promove o enriquecimento do ser pela fusão do adulto com a infância, no sentido de resgate da expressão artística. Esse contexto aponta-nos a relatividade da grandeza inserida no texto, cujo questionamento desmonta as bases de referencialidade quanto aos sentidos de grande, pequeno, quantitativo, qualitativo, força, fragilidade.

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

afirmação do universo estrangeiro pretensamente adulto (aparente disforia pela ausência de comunicabilidade)	➜	negação da espontaneidade e cultura popular da comunidade (hipótese de euforia e positividade) ➜
afirmação de comportamentos e percepções não-adultos (não-eufórico e negativo)	➜	tentativa de negação da racionalidade e da mecanicidade (eufórico e aparentemente positivo) ➜
asserção da linguagem da infância, da loucura e pensamento inventivo (euforia e positividade)	➜	interação dos contraditórios (questionamento do positivo e do negativo)

Como última consideração a fazermos sobre os apontamentos discutidos até então, observamos que duas categorias relativamente implícitas, /vida/ *versus* /morte/, respectivamente relacionadas à oposição euforia *versus* disforia, parecem ser, mais do que a oposição /liberdade/ *versus* /opressão/, a base do entrelaçamento das demais categorias, as quais se complementam entre si por meio de uma espécie de jogo especular. Em outras palavras, o diálogo lúdico mantido entre vida e morte, parece revelar-se como um invólucro das oposições relativamente explícitas na narrativa, a qual aparentemente se manifesta, entre outras inúmeras leituras possíveis, como uma metáfora da *sobrevivência,* em todos os sentidos que o contexto possa despertar-nos, inclusive aqueles relacionados às categorias aqui expostas. No contexto de *A hora dos ruminantes,* a chegada obscura e misteriosa dos estranhos nos faz deduzir a *vida na cidade* como elemento eufórico e positivo. Porém, a busca de novos sentidos no mundo dos estranhos pelos moradores da cidade, ou a simples aceitação dos costumes trazidos de fora, mostra-nos uma negação da vida na cidade e conseqüente afirmação da vida na tapera. A ilusória busca de valores positivos no *outro*, gera, por sua vez, a afirmação de uma "sub vida", promotora da ameaça relativamente disfórica da morte:

afirmação da vida na cidade (aparentemente eufórica e positiva)	→	negação da vida na cidade (disforia e negatividade) →
afirmação da vida na tapera e ameaça da morte (não-eufórico e negativo)	→	tentativa de sobrevivência pela negação da morte (eufórico e aparentemente positivo) →
asserção de uma nova existência a partir do renascimento da vida (euforia e positividade)	→	interação dos contraditórios (questionamento dos valores eufóricos e disfóricos)

Os resultados trazidos pela asserção da vida na tapera parecem impelir os moradores à procura da sobrevivência, a partir da tentativa de negação dos valores aparentemente negativos. A saída repentina dos estranhos, contudo, dá abertura ao princípio da vida, por meio do *recomeçar*, revelando, ainda, o lado eufórico da morte pela possibilidade gerada do renascimento. Assim, podemos deduzir, novamente, que o contexto inserido no romance relativiza conceitos positivos e negativos, já que, neste caso, apesar da sobrevivência ante a morte não ter possibilitado a recuperação da vida antiga, fez irromper, por outro lado, a *existência* de um novo mundo e de um novo ser[2].

[2] Atentamo-nos, aqui, para o fato de que os conceitos teóricos e esquemas relacionados ao nível fundamental não se manifestam como instrumentos fixos e imutáveis, mas, ao contrário disso, inserem-se como suportes adaptáveis ao contexto do objeto e, portanto, promotores de visões novas e diferentes de uma mesma teoria, justificando-se o próprio propósito de uma pesquisa científica.

1.2 A circularidade de programas e a especularidade de percursos narrativos

> *La Humanidad, confusa y desprevenida ante el arrebato de la muerte. se amontoa caóticamente. Una terrible confusión llena el centro de la tabla, mostrando el deseperado debatirse de los hombres – campesinos, burgueses y caballeros – ante el envite de los jinetes de la muerte, que los acorralam ante la puerta, única, de la trampa que da entrada al mundo subterráneo.*[3]

No nível profundo do percurso analítico, foi-nos possível verificar as categorias semânticas básicas que permeiam o texto, em uma relação de oposição mantida pelos estados de afirmação ou negação de conteúdos, constatando, ainda, um intricado jogo interativo entre as categorias. A conversão da sintaxe fundamental em sintaxe narrativa (ou seja, a passagem do nível fundamental para o narrativo) realiza-se quando os elementos das oposições semânticas básicas passam a atuar tanto como *valores* adquiridos por um sujeito, quanto como objeto causador da ação entre sujeitos, no exame do processo de *transformações* dos estados. Em *A hora dos ruminantes*, por exemplo, examinamos como se processam as transformações, pela ação do sujeito, dos estados de liberdade ou de opressão, de natureza ou de cultura.

Considerando-se que o percurso gerativo encaminha-se à construção hipotética do sentido do texto, podemos deduzir que a sintaxe narrativa consiste em um simulacro das transformações do mundo a partir do *fazer* do sujeito. O nível *narrativo* (*cf.* Greimas & Courtès, 1984) manifesta-se por meio de programas narrativos que sustentam a construção do enredo, personagens, tempo e espaço, originados pela ocorrência de uma transformação, situada

[3] "A Humanidade, confusa e desprevenida diante do arrebatamento da morte, amontoa-se caoticamente. Uma terrível confusão enche o centro da praça, mostrando o desesperado debater-se dos homens diante do convite dos sinos da morte, que os encurralam na porta, única, da arapuca que da acesso ao mundo subterrâneo."

entre dois estados e situações sucessivos, valendo-se de um fazer transfigurador de um sujeito que opera em função de valores inseridos em objetos de busca. Complementarmente, a narrativa ainda desdobra-se em um encadeamento de determinações e violações de contratos entre um destinador e um destinatário, resultando na manutenção do *diálogo* e das tensões sustentadas entre sujeitos e na circulação de objetos. Sobre essa questão, Diana L. Pessoa de Barros (1994) observa que o esquema estrutural da narrativa aborda, concomitantemente, a simulação do indivíduo em busca de sentidos ou valores e a representação dos contratos e dos conflitos decorrentes das relações humanas.

A *narratividade* consiste em um elemento de organização discursiva comum a todos os sistemas de produção de sentido (a pintura, a literatura, por exemplo), integrando um *estado inicial*, uma *transformação* e um *estado final*. No percurso analítico da narrativa, os fenômenos da narratividade manifestam-se e descrevem aspectos estruturais de significação no discurso. Nesse contexto, os apontamentos teóricos do Groupe d'Etrevernes (1979) definem que *o sentido é um efeito de diferença e a narratividade corresponde à descoberta dessas diferenças na sucessão de estados de transformações: é a organização sintagmática da significação* (p.59). Ocorre, assim, um sistema operatório de junção do conteúdo, num estágio precedente a sua manifestação, que consiste em um invólucro de unidades significantes básicas.

Tratando-se de um texto literário, normalmente há uma narrativa complexa, organizada por uma série de narrativas mínimas encadeadas entre si, mediante uma estrutura particular do texto. Por intermédio de uma gramática fundamental, de ordem conceitual, ocorre a manifestação de relatos originados sob a cobertura figurativizada, tornando possível a decomposição do discurso em enunciados elementares. Tais enunciados, valem-se do contato entre, pelo menos, dois actantes, o *sujeito* e o *objeto*. Nesse contato, desenvolvem-se dois tipos de relações ou funções, que por sua vez, representam formas distintas de enunciados elementares: a *junção* e a *transformação*. O discurso narrativo, portanto, revela-se como uma seqüência de estados envolvidos por transformações, resultantes de dois tipos de enunciados: os *enunciados de estado*, os quais definem-se pela relação de



junção entre os papéis narrativos de sujeito(s) e de objeto(s), e os *enunciados de fazer*, correspondentes às transformações subordinadas ao *fazer* e, dessa forma, ocupados pela regência de um enunciado de estado a outro.

O objeto e o sujeito não são, necessariamente, "coisas" ou "personagens", mas papéis ou funções que passam a definir-se mediante a distribuição de valores e as ações realizadas. Observamos que ambos são conceitos sintáticos, que passam a ter existência apenas quando lhes são atribuídos valores. Em outras palavras, na condição de *actante*, o objeto manifesta-se como objeto-valor (Ov) mediante o seu preenchimento por qualidades, aspirações ou desejos de um sujeito atuante. O enunciado de estado, a partir da categoria *junção,* estabelece dois tipos de relações entre sujeito e objeto: as relações conjuntivas (sujeito em conjunção com o objeto: S $\cap$ O) e as relações disjuntivas (sujeito em disjunção com o objeto: S $\cup$ O). Por intermédio do enunciado de fazer, a conjunção leva-nos a crer em um estado de privação anterior e na possibilidade de um estado semelhante num momento posterior, já que a narração geralmente define-se por uma sucessão de estados decorrentes do *fazer* de um sujeito (operador) que desenvolve uma ação para colocar outro sujeito (de estado) em conjunção com o objeto valor ou promover sua despossessão.

Por meio da relação entre o enunciado de estado e o enunciado de fazer, no encadeamento de estados e transformações, compomos o *programa narrativo* da leitura sintática, o qual revela-se como a unidade fundamental da organização textual. As transformações podem ser de natureza *transitiva* ou *reflexiva*: nos estados de conjuntivos, revela-se *reflexiva* nos casos de apropriação e *transitiva* nas ocorrências de atribuição ou doação; nos estados disjuntivos, mostra-se *reflexiva* na hipótese de uma renúncia e *transitiva* tratando-se de uma privação. Na relação entre os sujeitos, há um confronto que pode adquirir tanto um tom *polêmico e tensivo* (quando há combate ou despossessão) quanto um tom *transacional e de relaxamento* (quando há troca ou atribuições). Nesse sentido, a narrativa ganha complexidade na circulação de objetos, uma vez que cada transferência realizada tece uma nova intriga na cadeia de programas, constituída por vários *programas de uso ou secundários*, subordinados a um *programa principal ou programa de base*. O programa

narrativo (PN) possibilita uma hierarquia de estados e transformações, sujeita a duas maneiras de articulação:

PN = F[S1→(S2 ∩ Ov)]

PN = F[S1→(S2 ∪ Ov)]

F: função
→: transformação
S1: sujeito de fazer
S2: sujeito de estado
[ ]: enunciado de fazer
( ): enunciado de estado
∩ ∪: (conjunção; disjunção)
Ov: objeto-valor

No propósito de verificarmos o processamento do nível narrativo e dos respectivos conceitos expostos até o momento, serão discutidas, primeiramente, as ocorrências inseridas no programa de base da narrativa de *A hora dos ruminantes*.

- **Transformação de Manarairema pela chegada dos estranhos: PN1**

Inicialmente, o sujeito *cidade* encontra-se em estado de carência, pela falta de alimentos locais para a população. O enunciado de estado comporta, dessa maneira, a relação disjuntiva entre o sujeito *cidade* e o objeto "alimentos locais": F = (S "cidade" ∪ O "alimentos locais"): *Falaram <u>da carestia, da falta de quase tudo</u>* (...); *– Dizem que o sal não tarda a <u>faltar</u>*.; "*– Vai chegar o dia de <u>faltar tudo</u>* (grifo nosso; p.2).

Com a chegada de cargueiros nos arredores da cidade, instaura-se a esperança de preenchimento das necessidades e possível mudança para o estado de conjunção, pela irrupção da fartura (a impressão suscitada por essa transformação estaria gerando melhorias para o sujeito "cidade"): *<u>Podia ser</u> carregamento de toucinho, mantimento escasso. Enquanto <u>esperavam a confirmação</u>, acenderam cigarros, otimistas* (grifo nosso; p.2)

Porém, esse programa não se realiza e, em seu lugar, inicia-se o programa principal deste percurso, engendrado na invasão e dominação de Manarairema, com a chegada dos "estrangeiros". Em uma primeira leitura, a transformação inicial e de maior relevância a partir desse acontecimento, consiste na promoção da relação disjuntiva com os objetos-valor "tranqüilidade" e aparente "liberdade", positivos e eufóricos, sugeridos como condição precedente a esse acontecimento. Apesar desse estado de tranqüilidade não se apresentar de maneira concreta na narrativa – já que a situação inicial é a própria chegada de comboios –, revela-se, hipoteticamente, em simulacros de pensamentos, desejos, lembranças, nos enunciados a seguir:

> À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas *procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da noite rural*"; "–(...) *Antigamente* a gente *vivia descansando*, *sossegado*, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo (...); "O silêncio do largo *lembrava a tranqüilidade antiga* mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente (grifo nosso; pp.6 e 7; 47; 48; respectivamente).

Nesse sentido, o sujeito operador *estranhos da tapera* transforma a relação conjuntiva do sujeito de estado *cidade* com o objeto "vida tranqüila" para o estado de privação, observado nos enunciados de fazer: *No dia seguinte a cidade amanheceu* (...) *com uma novidade*: *um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio, coisa repentina,* de *se esfregar os olhos.*; *Manarairema esperou impaciente*; *Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles* (grifo nosso; pp. 4; 4; 6; respectivamente.)

O programa narrativo instaurado compõe-se de uma transformação transitiva de privação, adquirida na relação dominador/dominado entre os sujeitos e revestida pelo tom tensivo da despossessão da cidade:

PN1= F(gerar inquietude, oprimir a cidade) [S1 *estranhos da tapera* →(S2 *cidade* ∪ Ov (tranqüilidade, liberdade))]

Paralelamente, o programa narrativo de base ainda nos permite observar que, com a instalação do agrupamento de homens desconhecidos em uma tapera próxima, o objeto "alimento" passa a ser preenchido por diversos sentidos co-ocorrentes, os quais colocados em circularidade entre sujeitos, simulam um percurso para a *busca de sentido* das coisas e do próprio texto. Reconhecemos, portanto, como "cultura", "visão de mundo", "conhecimento", "identidade", "comunicabilidade", "conscientização", possíveis qualidades ou aspirações atribuídas ao objeto. A expectativa da cidade pelo carregamento prosaico de toucinho pode estar indicando, já de início, que a narrativa não se resolve internamente. A evolução da estória, portanto, molda-se na interioridade de uma carência preexistente.

A necessidade de assimilar o universo desses homens é traduzida no esforço posterior dos moradores da cidade em apreciar os alimentos trazidos de fora. Porém, a tentativa de passagem de um estado de disjunção para o de conjunção parece não se concretizar, pela ausência de *atribuições* ou de *troca* de informações e pela *perda* de conteúdos semânticos. "Faminta" de novidade, a cidade não "digere" bem as mensagens trazidas pela outra cultura: na urgência de *sentido* e de *conhecimento*, "engole-as" misturando à dúvida e, em decorrência da *carência* de informações, adquire uma *visão* deformada e fragmentada do *outro*.

Para complementar o percurso da seqüência narrativa, julgamos necessária uma discussão mais aprofundada dos conceitos teóricos relativos ao programa narrativo, de modo a atender as necessidades do processo analítico da obra. Como proposta da primeira esquematização da seqüência narrativa, foi realizada, pelo Groupe d'Entrevernes (1979, p.63), o quadrado das unidades sintagmáticas da narrativa canônica:

manipulação	competência	performance	sanção
fazer-fazer relação destinador/ sujeito operador fazer-saber(saber sobre o objeto e sobre o ser dos valores fazer-querer dominante persuasiva	ser do fazer rel. sujeito/ operação objeto modal dever/ poder/ querer/ fazer	fazer-ser rel. sujeito operador/ estados/ objeto valor fazer	ser do fazer rel.destinador/suj.opera-dor; destinador/suj. de estado; suj. de estado/ suj.operador saber (saber sobre o sujeito e/ou objeto e/ou destinador) dominante interpretativa
	dimensão	pragmática	

dimensão cognitiva

A narrativa complexa envolve dois programas narrativos elementares, inseridos na dimensão pragmática, representados pelas fases da *competência* e da *performance*. A primeira etapa é a condição necessária para a *performance* ou o ato do fazer-ser, e representa um programa de uso definido pela atribuição de valores ao sujeito de estado. A *perfomance,* por sua vez, consiste em um programa de base, determinado pela apropriação de valores descritivos, e sua existência já pressupõe um sujeito *capacitado* à ação. As questões semânticas do percurso narrativo ocupam-se dos valores atribuídos aos objetos, quando relacionados aos sujeitos, internamente aos enunciados de estado.

A partir da leitura semântica, os valores inscritos nos objetos subdividem-se entre objetos de valor, manifestos em estados de conjunção ou disjunção e valores modais. Estes, baseiam-se em elementos formadores das fases narrativas, o *querer*, o *dever*, o *saber* e o *poder* fazer (que também pressupõem um *não querer*, um *não dever*, um *não saber* e um *não poder*). O

sujeito envolve-se com tais valores por meio de determinações modais, sujeitas a modificações ou qualificações subordinadas às relações do sujeito com seu fazer. Nos enunciados de estado, a modalização é designada de *modalização do ser,* oferecendo caráter modal ao sujeito de estado. Por outro lado, os enunciados de fazer atribuem qualidade modal ao sujeito do fazer, mediante os programas narrativos de competência e de manipulação.

Na modalização do fazer há dois critérios para a identificação das relações do sujeito: o *fazer-fazer* por meio do qual o sujeito destinador que faz fazer modaliza o sujeito destinatário que faz; e o *ser-fazer*, que comunica valores modais para a competência do sujeito operador. Quanto a este último aspecto, o sujeito ganha competência por meio das modalidades do querer/dever-fazer (virtualizantes) e do saber/poder-fazer (atualizantes). Na organização da competência instaura-se um conflito entre acordos e desacordos de modalidades, gerando, por exemplo, relações de oposição entre o não-querer e o *dever*-fazer ou entre o *querer* e não-saber/poder-fazer

Em outras palavras, a *manipulação* acontece quando um sujeito age sobre o outro, por meio de uma ação persuasiva *fazer-fazer*, convencendo-o a *querer* ou *dever* fazer algo, a partir de quatro classes: a *tentação*, a *intimidação*, a *provocação* e a *sedução*. A operação que favorece um sujeito de *competência* o mantém no plano do ser do fazer, colocando-o em aquisição dos objetos modais – *dever*, *querer*, *poder*/ fazer – para a realização da transformação principal da narrativa, que é a *performance*. Esta, por sua vez, pressupõe um ato do *fazer*-ser, que, ao contrário da *manipulação*, dota um sujeito de competência para que ele passe por uma prova principal e atue sobre um objeto, tornando-se ou não realizado. Da *performance,* pode-se chegar à última fase narrativa, a *sanção* (*ser do ser*) ou o reconhecimento do *fazer* do sujeito operador ou do valor do objeto da transformação (dimensão cognitiva), e, de acordo com a avaliação da transformação, atribuem-se prêmios e recompensas ou punições (dimensão pragmática).

No contexto analítico da obra, a situação disjuntiva do sujeito *cidade* vem expressa por valores modais determinados por fases narrativas inseridas no programa. No plano da competência, o sujeito *cidade* é manipulado pelo desejo de libertar-se da opressão e conhecer o sentido da tapera (*querer*

libertar-se e *saber* sobre o *outro*). Porém, não adquire a competência de realizar a *performance,* comprometendo tanto a aquisição dos objetos descritivos "conhecimento", "liberdade" e "identidade", quanto a transformação necessária à sanção. Promove-se, assim, a relação de oposição entre o querer saber/fazer e o não saber/poder-fazer:

> Quem passava a cavalo na estrada, erguendo-se nos estribos conseguia uns lampejos da vida lá do outro lado – (...) *que nada significavam para quem não podia juntá-lo nem sabia o desígnio de que os comandava.*; Da confusão de muitas perguntas e poucas respostas deduzia-se que os homens estavam fazendo restaurações, puxados, melhoramentos diversos, *mas o que era precisamente ninguém ficava sabendo* (grifo nosso; pp. 13; 15, respectivamente).

O encadeamento dos programas promove a instauração de um *percurso narrativo.* No nível do percurso, os actantes sintáticos (os sujeitos de fazer e de estado e o objeto) do enunciado elementar desenvolvem *papéis actanciais.* Estes, modificam-se de acordo com o andamento narrativo, na medida em que não se determinam pela fixação irrevogável de papéis em cada percurso. Ao contrário, subordinam-se à posição mantida pelos actantes sintáticos no percurso e às condições dos objetos-valor com os quais se interligam. Em outras palavras, no percurso narrativo do sujeito podem surgir diferentes papéis actanciais por ele cumpridos, e, para citar um exemplo, pode-se dizer que a cidade cumpre papéis actanciais do sujeito do querer saber, do não-saber e do não-poder fazer. Além do percurso do sujeito, a narrativa pode, ainda, valer-se dos percursos do destinador-manipulador (verificado na perspectiva do sujeito *doador* dos valores modais) e do destinador-julgador (promotor da sanção do sujeito, por meio da verificação de valores do objeto e do fazer do sujeito).

Em *A hora dos ruminantes,* o programa de libertação não se efetua, em virtude de sua interrupção pelo *anti-programa de submissão*. Nessas condições, o percurso do sujeito *cidade* do primeiro programa adquire novos papéis actanciais, determinados como o sujeito do não-dever e do não-querer sujeitar-se ao outro. O anti programa de submissão realiza-se mediante o percurso do destinador-manipulador *tapera dos estranhos*, que atua como *doador* de valores modais ao sujeito-destinatário "cidade". Nesse caso, o

sujeito destinador *tapera* deseja manter o sujeito *tapera* em conjunção com o objeto "cidade".

A manipulação ocorre em várias situações e programas e sob diversas maneiras, embora na maioria das vezes seja efetuada de forma sutil, simbólica ou até mesmo implícita. Em relação ao programa principal, verifica-se um tipo de manipulação na questão do objeto "alimento". Conforme foi dito, a tentativa de aceitação e/ou adaptação ao mundo "estrangeiro" pela cidade se faz, dentre outras formas, mediante o esforço em atribuir na rotina, costumes e alimentos exóticos dos estranhos (*E as coisas que comiam, credo*! *Até orelha de pau, broto de bambu, umbigo de bananeira, queijo bichado, quanto mais bichado melhor (...)*(grifo nosso; p. 82)).

Implicitamente, o destinador *tapera dos estranhos* instaura um *processo persuasivo* para manipular a cidade a aceitar ou submeter-se aos seus costumes e imposições. O destinador, então, *faz* a cidade *crer* nos valores positivos de seus costumes, valendo-se da *tentação* e da *sedução* – comendo seus alimentos, os moradores tornar-se-iam iguais e ganhariam "poder". Os moradores adultos passam a comer *como se fosse bom* o sabor do alimento. Percebemos, assim, a ocorrência da modalização pelo *crer,* que, instaurando o conflito entre o *ser bom* e o *não ser bom,* promove a aceitação do contrato por meio do fazer-persuasivo do destinatário, decorrente do *crer ser bom.*

Por outro lado, também podemos reconhecer um jogo de auto-manipulação introduzido entre os próprios moradores da cidade. Estes, pela *curiosidade* ou mesmo pela incapacidade de reação contra os opressores, acabam submetendo-se ao sistema de vida alheio, seja pela *tentação* ou pela *intimidação*:

> E o mais triste era que certas pessoas de Manarairema estavam se *esforçando* por adotar aquelas comidas, *obrigavam* as mulheres a cozinhar broto de bambu, comiam *fingindo* estar gostando e repetiam para *convencer;* mas as crianças, mesmo *obrigadas* cuspiam fora e largavam o prato. (grifo nosso; p. 82)

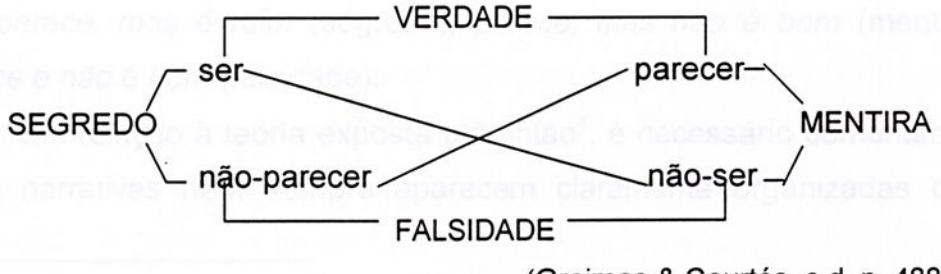
Nesse contexto, temos:

F(persuadir a cidade à submissão) ➔ (auto)manipulação ➔ mudança do sistema de valores da cidade ➔ *crença* nos valores positivos da cultura alheia (*parecer bom, parecer verdadeiro)*

Embora o *processo persuasivo* seja concretizado, não se pode afirmar a ocorrência de uma transformação de estado (*natureza* para *cultura*, por exemplo), já que a modalização não se desenvolve naturalmente, conforme observamos nos tipos de situações ou ações decorrentes dos verbos destacados no trecho citado acima. Em todo caso, um exemplo mais claro desse *constrangimento* aparece na passagem *E o mais* triste *era que certas pessoas estavam se esforçando por adotar aquelas comidas* (grifo nosso)

Ironicamente, a narrativa parece apontar como destinador sancionador as crianças, que, como julgadoras do *crer,* não aceitam o *processo persuasivo,* recusando compartilhar o jogo do manipulador, pela adoção de um outro sistema de valores. Nesse sentido, é por meio das crianças que percebemos a desmistificação do valor "*ser bom*": *Pensando bem, só as crianças de Manarairema é que estavam refugando as novidades trazidas pelos homens da tapera* (grifo nosso; p.82).

Ante a modalização do ser, aponta-se para dois aspectos relevantes a este estudo: a *modalização veridictória* (Greimas e Courtès, s.d., p.227), que, como já foi dito, examina os diversos ângulos da verdade interna ao enunciado, possibilitados pela relação sujeito/objeto; e os valores empregados nos objetos, valendo-se das modalidades do *querer*, *poder*, *dever* e *saber*. O esquema realizado por Greimas e Courtés (s.d.) possibilita-nos verificar a forma como as modalidades veridictórias integram-se como categoria modal, a partir da oposição /ser/ *vs.*/parecer/:



(Greimas & Courtés, s.d.,p. 488)

Nessa última fase da organização narrativa, o julgamento é operado pela *categoria da veridicção,* por meio do confronto de enunciados referentes aos níveis de *manifestação* (*parecer/não-parecer)* e de *imanência* (*ser/não-ser*) (Greimas e Courtès, s.d., p. 184), na relação entre *ser* e *parecer*, determinando os diversos *valores veridictórios,* em um processo de desmascaramento ou reconhecimento. A crença de um sujeito, distinto do sujeito modalizado, em um estado que ele interpreta como *verdadeiro,* revela um deslocamento do parecer ou do não-parecer para a dedução do ser ou do não-ser. Nota-se, portanto, que a modalização veridictória relaciona-se ao fazer interpretativo manifestado no percurso da manipulação. Assim, os julgamentos veridictórios dos estados resultantes do fazer do sujeito, resultam-se como *verdadeiros* (parecem e são), *falsos* (não parecem e não são), *mentirosos* (parecem e não são) e *secretos* (não parecem e são), de acordo com a crença ou com a dúvida do destinador.

Considerando-se a freqüência do discurso trópico em *A hora dos ruminantes,* os procedimentos de *veridicção* ganham maior complexidade, à medida que são instaurados os discursos da verdade irônica, metafórica, simbólica, paradoxal, como poderemos verificar no estudo do discurso. O caráter de *verdade* aqui inserido diz respeito ao efeito intrínseco ao enunciado e às posições ideológicas por ele assumidas, e não ao contexto extratextual. Dessa forma, em relação ao julgamento realizado pelas crianças ("cuspiam fora e largavam o prato"), nota-se um desacordo entre o *parecer* manifestado pelos adultos e o *ser* revelado pelas reações das crianças, ou seja, o *parecer* mostra-se diferente do *ser* verdade, do ser bom. Os estados, assim, definem-se ora como *falsos*, ora como *mentirosos* ou *secretos*, causando uma desconfiança permanente. Nesse sentido, de acordo com o esquema proposto por Greimas & Courtés, verificam-se diversas relações a respeito da questão do alimento: *não parece, mas é ruim* (segredo); *parece, mas não é bom* (mentira); *não parece e não é bom* (falsidade).

Em relação à teoria exposta até então[4], é necessário comentar que tais fases narrativas nem sempre aparecem claramente organizadas como na

[4] Os conceitos teóricos refletidos até aqui, assim como aqueles referentes à semântica narrativa, a serem expostos adiante, baseiam-se nos estudos de Greimas &Courtés (s.d.), Courtés (1979), Groupe d'Entrevernes (1979), Everaert-Desmedt (1984), Ochoa (1986), Junqueira (1991) e Pessoa de Barros (1994)

unesp

seqüência teórica. Tratando-se de textos contemporâneos e, em particular, deste objeto de estudo verbal, muitas etapas permanecem implícitas, hipoteticamente construídas por força de suposições, a partir de acontecimentos posteriores, ou ainda não obedecem à ordem lógica da seqüência canônica. Em outras palavras, geralmente a seqüência empregada subordina-se ao sentido intrínseco pretendido pela obra e, dessa forma, a linguagem literária torna-se livre para não realizar totalmente a seqüência ou aprofundar-se em apenas uma das fases. Considerando, ainda, a complexidade da narrativa literária, é comum a ocorrência de várias seqüências narrativas encaixadas entre si em um só texto.

Antes da discussão do segundo aspecto da modalização do ser, determinada pelas *configurações passionais*, julgamos necessário examinar os programas intermediários ou *de uso* que o programa principal, anteriormente discutido, engendra no percurso narrativo, tomando-se por base o *estado de carência*. Geralmente, os programas de uso desenvolvem-se na organização narrativa a fim de tornar possível o andamento do *programa de base*, seja em sua complementação, seja em sua realização.

No objeto de estudo, porém, notamos um grau de complexidade a esse respeito, já que o sentido de "realização" do programa principal manifesta-se altamente ambíguo, considerando-se os diversos pontos de vista que ele desperta ou evoca. Os programas intermediários desenvolvem um percurso semelhante ao programa principal, como se fossem multiplicados no andamento das situações, fator que poderá ser melhor esclarecido no exame do nível discursivo. Por outro lado, foi-nos possível detectar um movimento evolutivo nas seqüências narrativas, tanto no teor tensivo quanto na busca pelo objeto de desejo. Podemos dizer, enfim, que os sujeitos 1 e 2 inseridos no percurso, embora sejam ocupados por diferentes atores discursivos, objetos e personagens no decorrer de cada programa e apresentarem *fazeres* distintos, não deixam, contudo, de suscitar realizações semelhantes entre os programas, percebidas a partir das ocorrências resultantes de relações de conjunção e disjunção. Podemos adiantar que o romance constrói-se e molda-se sob a forma de uma figura conceitual próxima a um círculo, justificando, assim, uma das ferramentas de sentido mais importantes nesse texto e que se prolonga

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

através dos níveis: a circularidade. No nível fundamental, por exemplo, foi-nos possível verificar que as categorias básicas de sentido mantém-se integradas, de maneira circular e repetitiva, por meio de "pseudo-desfechos" marcados pela conjunção dos contraditórios. No nível narrativo veremos que a marca da circularidade manifesta-se em um percurso repetitivo entre os programas, perceptível na relação entre sujeito e objeto, assim como nas transformações passionais similares resultantes dessa relação. Nessas condições, em razão de uma melhor compreensão, apontamos, a seguir, alguns programas relevantes a esta leitura.

- **A trajetória de Geminiano Dias movida pela busca e pela fuga: PN2**

No programa narrativo principal, observamos que o sujeito *cidade* sofre uma mudança de estado desencadeada pela invasão dos *estranhos* e, dessa forma, a transformação ocorrida suscita a relação *antes* do contato/*após* o contato. Propomo-nos, então, a darmos continuidade ao nível narrativo, dedicando-nos ao exame dos programas intermediários, a fim de verificarmos de que forma a marca da circularidade, discutida anteriormente, realiza-se nesse determinado nível do percurso semiótico. De um modo geral, podemos antecipar que essa transformação de estado resultante da relação *antes* do contato/*após* o contato permanece, circularmente, nos programas intermediários.

Nesse sentido, damos início ao segundo programa narrativo, observando que o sujeito *Geminiano*, o carroceiro da cidade, ao relacionar-se com os *estranhos da tapera,* sofre igualmente modificações de comportamento. Na situação anterior ao seu contato com o *outro*, *Geminiano* mantinha uma relação aparentemente conjuntiva com os objetos "carroça" e "burro Serrote", os quais, preenchidos por qualidades positivas, ganham valores como "respeito", "honestidade", "independência". Assim, nos enunciados de estado, revela-se a relação conjuntiva entre o sujeito e seus objetos: F (adquirir respeito, manter-se independente) = (S2 *Geminiano* ∩ Ov "carroça/burro Serrote" (respeito, honestidade, independência)):

> *Geminiano era* um preto risonho, manso por fora mas espinhento por dentro.(...) *As crianças gostavam dele* por causa dos passeios de carroça que ele concedia (...); mas *os pais dos meninos o respeitavam* por sua mania de querer tudo muito claro e explicado. Para ele, *negócio combinado era como promessa* devida a santo (grifo nosso; p. 9).

A relação mantida com os *estranhos* ocorre de maneira semelhante ao primeiro programa narrativo. Primeiramente, o contato realiza-se pela imposição do S1 sobre *Geminiano*, sob o processo de manipulação, a fim de *fazê-lo* vender a carroça. Notamos que o *fazer-persuasivo* do destinador abrange as formas de intimidação e de provocação, embora também oscile nos moldes de uma *ordem,* e, nesse caso, o *dever-fazer* decorre de uma autoridade absoluta sobre o destinatário:

> – *Negociar a carroça*, caboclo?
>
> *Geminiano não gostou dos modos, e para mostrar que não tinha gostado* continuou viagem(...).
>
> – O senhor não entendeu. Eu quero só a carroça. Não preciso de burro nem de carroceiro.
>
> – *Quem não entendeu foi o senhor. Quando eu alugo a carroça, alugo só o serviço. Quem manobra ela sou eu mesmo com meu burro.*
>
> – É, *mas eu quero só a carroça*. O senhor desce e leva o burro puxado. O esterco o senhor despeja aí num canto – disse o homem, *já levando a mão ao arraiame para desatrelar.*
>
> – *Ora vá caçar coberta* – disse Geminiano e chicoteou o burro com raiva, deixando o homem apatetado na beira da estrada (grifo nosso; pp. 7 e 8).

Nesse processo, *Geminiano* adquire valores modais do *não-querer fazer* (aceitar a oferta), o qual harmoniza-se ao *dever* continuar em seu sistema de valores, contrários ao sistema do destinador, que *quer fazer* com que *Geminiano* aceite ou *acredite* no bom negócio de sua proposta. Em um primeiro momento, o *fazer-persuasivo* não se realiza, por meio da rejeição do *carroceiro* (predomínio do nível do ser), conferindo um tom polêmico ao confronto dos sujeitos, no combate pelo objeto. Realizada a performance, a ação deste sujeito recai sobre o *julgamento* da *cidade*, que mantém o papel de

destinador-julgador. O fazer de *Geminiano* lhe confere *respeitabilidade* perante o sujeito sancionador, a partir da reação afirmativa à atitude do destinatário e da conseqüente reprovação ao manipulador:

> A história espalhou-se depressa, e *Geminiano recebeu elogios gerais por ter sabido pôr o homem em seu lugar*. Então aquilo era maneira de tratar negócio, falando de cima, metendo a mão, e dando ordem como se eles fossem donos de tudo (grifo nosso; p. 8)?

Embora nos seja possível verificar a tentativa de persuasão nessa primeira ocorrência, já na segunda ocorrência há uma indefinição na concretização da mudança de estado. Aproximando-nos do mesmo percurso do primeiro programa, examinamos que o *programa de respeitabilidade* é interrompido pela instauração de um *anti programa de servidão.* Nesse anti-programa instaura-se um novo conflito causado pelos novos papéis actanciais cumpridos por *Geminiano*: o *não querer* sujeitar-se aos estranhos, o *dever* trabalhar para a tapera e o *querer/não poder saber* sobre o *outro mundo*. Valendo-se do discurso trópico, a narrativa mantém o processo persuasivo envolto pela indefinição, já que pode resultar-se tanto de uma manipulação do destinador *estranhos* (que quer manter o sujeito *estranhos* em conjunção com o objeto "carroça"), quanto do próprio *Geminiano*, o qual, num processo de auto-manipulação, *se faz crer* no sistema de valores do outro mundo.

O anti-programa de servidão desencadeia uma série de estados aparentemente privativos e conseqüentes transformações sobre a cidade. O objeto "carroça" possui um valor altamente representativo, seja para o sujeito *Geminiano*, seja para o sujeito *cidade,* aspecto que poderemos verificar mais claramente na passagem para o nível discursivo, no plano da figurativização. Contudo, é possível adiantarmos que as transformações ocorridas "confundem-se" entre as relações reflexiva (renúncia de Geminiano ao seu sistema de valores) e transitiva (possessão da carroça e do trabalho de Geminiano pela tapera). Dessa forma, observamos um novo estado de *carência* resultante da *perda* significativa do objeto "carroça", que também pode ser preenchido pelos sentidos de "identidade", "essência", "destino tranqüilo", "comunicabilidade", etc.: *Aquela carroça era um utensílio público, servia a todos que tivessem*

paciência de esperar a vez. (...) A carroça quebrada era como uma pessoa doente (grifo nosso; p.14).

A situação privativa, assim, esquematiza-se da seguinte forma: F disjuntiva (possuir patrimônio da cidade, explorar trabalho servil) = [S1 *estranhos* → (S2 *Geminiano* ∪ Ov "carroça" (destino tranqüilo, identidade, respeitabilidade, etc.))]. O confronto dos sujeitos adquire um tom polêmico e tensivo pela aparente ausência de troca ou de atribuição, por meio da circulação de objetos "burro" e "carroça". O valor "destino tranqüilo" ou "identidade" passa a ser substituído pela "busca de (novos) sentidos" e pelo "*devir* desconhecido ou incerto". *Geminiano*, portanto, percorre uma trajetória significativa no percurso narrativo, em razão de figurar como *o sujeito que leva a carroça em mundos desconhecidos*, em um movimento oscilatório de busca ou de fuga. Nesse sentido, podemos dizer que *Geminiano* é reificado e rebaixado pela exploração dos estranhos à condição objetual do objeto "burro":

> O próprio Geminiano, *antes tão confiante e desempenado*, não deixando oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a êsmo que *é bom ser proprietário*, *agora era* aquilo – *um homem desmanchado* na boleia, os ombros despencados, os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote, despreocupado das rédeas e do caminho (grifo nosso; p.29).

Também o objeto "carroça", depois de cruzar a ponte que liga a cidade à tapera, é julgado de forma distinta, pois, aquela que antes *parecia* antropomorfizada, passa a *ser reconhecida* como uma *geringonça bamboleante*, a qual, *curiosa ou ironicamente*, causava inveja a todos por *poder* entrar *num território nebuloso, que eles só conheciam de longe*. A transformação de estado de Geminiano, desencadeada tanto pelo *fazer* do sujeito estranhos sobre ele, quanto pelo seu próprio trabalho excessivo, conferindo-lhe a posição de "louco da cidade", em troca do aparente respeito antigo. Assim, temos a função (apropriar-se do caráter de Geminiano, alienar, explorar) = [S1→ (S2 ∪ Ov respeito, independência/ ∩ Ov loucura, alienação)]. Nesse sentido, revela-se o seguinte enunciado de estado: *Não adiantava mais falar com Geminiano. Aquele trabalho sem fim estava bulindo com o juízo dele.*

(...) Parece que *toda cidade precisa ter um louco na rua para chamar o povo à razão* (...)(grifo nosso; p.34).

No desfecho da narrativa há uma determinação veridictória, a partir do provável restabelecimento do programa de respeitabilidade, na recuperação hipotética do sistema de valores por Geminiano e, consequentemente, dos objetos valor "carroça" e "burro Serrote". O processo veridictório decorre, assim, tanto do *fazer* dos sujeitos 1 e 2, como do *julgamento* dos sujeitos *cidade* e *Geminiano,* seja pela atuação dos estranhos, seja pela mudança de estado do carroceiro:

> – (...)Já passei a mão no que me interessou. *É para pagar o que fizeram comigo. Cambada de tratantes.*
>
> Os outros trocaram olhares irônicos. Geminiano notou e defendeu-se:
>
> – Tratantes. *Não cumpriram o combinado, nunca. Se não fosse a mulher* se matar no forno e na costura, até fome a gente tinha passado lá em casa (grifo nosso; p.101).

Tal situação nos permite verificar um processo de desmascaramento, em que a relação entre *ser* e *parecer* mantém a complexidade dos julgamentos: o *fazer* de Geminiano permanece assim, no plano da mentira (*parecia estar* progredindo pela quantidade de trabalho, mas na verdade *não estava* recebendo nada em troca), da falsidade (não parecia fazer parte de um acordo justo, e realmente não fazia) e do segredo (não parecia depender de *outrem,* mas na verdade estava sujeito ao sustento de sua mulher).

- **A valentia como mercadoria, na venda de Amâncio Mendes: PN3**

O percurso do sujeito recoberto pela personagem *Amâncio Mendes* realiza-se de forma significativa na trajetória narrativa. Proprietário de uma venda popular na cidade, exerce certo *poder* sobre os demais, reforçado pelo seu caráter explosivo, na exibição exagerada da valentia e da grosseria. Verificamos que *antes* do contato, Amâncio encontra-se no estado de conjunção com seu objeto "venda", preenchido pelos valores "poder", "valentia", "coragem", constatado no seguinte enunciado de estado: *Amâncio podia brigar*

como quem espirra, não tinha responsabilidade de família, brigava para sustentar a fama de valente(...); não respeitava ninguém, qualquer pessoa servia, o objetivo era travar uma briga bem barulhenta, para ser ouvida e comentada." (grifo nosso; p.9)

Contrário ao comportamento do carroceiro, Amâncio resolve "enfrentar" o sujeito *estranhos da tapera*, dotando-se com os objetos modais *querer saber* sobre o sujeito e/ou objeto *tapera*, *dever* exibir valentia e coragem, *querer poder* impor/controlar. O confronto entre os desejos das personagens gera um tom aparentemente transacional, pela hipotética possibilidade de *troca* entre sujeitos. Porém, as transformações de estados denunciam uma permanente complexidade em relação a sua natureza transitiva/reflexiva e conjuntiva/disjuntiva, já que dificilmente a narrativa determina claramente os limites entre estados de conjunção e de disjunção, assim como aqueles estabelecidos entre a *essência* e a *aparência*. Nessa seqüência, observamos possíveis estados e transformações:

F (defender a cidade, exibir valentia, querer conhecer a tapera) = S ∩ Ov "venda"(valentia, poder)
F (defender a tapera, querer vantagem) = S ∪ Ov "valentia"/∩ Ov "covardia", "ilusão"

Em condição semelhante aos dois primeiros programas, o *programa da valentia* também nos leva à sugestão de ser interrompido por um *anti-programa de covardia,* estabelecendo um jogo de conflitos entre o *querer* e o *dever/fazer* e entre o *não poder* e o *querer/saber.* Amâncio parece não adquirir a competência de realizar a *performance* pretendida (*querer saber*/controlar), porque, *após* o confronto com os *estranhos*, priva-se da condição de valente e violento para assumir o estado de sujeito comedido e defensor dos *estranhos da tapera.* Porém, o texto não nos permite afirmar, inicialmente, que a mudança de estado gera a disjunção absoluta do objeto valor "coragem" ou "valentia", pois as relações mantidas entre a *cidade* e *Amâncio* mantêm-se de maneira semelhante àquela posicionada na situação inicial. Essa situação indefinida é ainda reforçada pela ausência de um processo persuasivo explícito na

narrativa, mas relatado de forma altamente simbólica e poética, por meio de um "jogo de peteca" entre S2 e S1, semelhante a uma negociação entre destinador e destinatário. Embora o dono da peteca seja Amâncio, não é possível definirmos nem o tipo de manipulação(sedução, imposição ou provocação), nem a forma como ela se desenvolve, podendo figurar tanto como auto-manipulação, quanto como manipulação dos *estranhos* sobre o *vendeiro*.

A *defesa* de Amâncio, que passa a ser definido pela cidade como o *advogado dos homens*, vai repercutir sobre a cidade e gerar-lhe um novo estado de *carência*. Dessa forma, a circulação do objeto "venda" entre sujeitos desencadeia diversos sentidos na geração do texto, a partir do valor "poder". Amâncio é modalizado pelo *crer,* ao confiar numa hipotética possibilidade de *troca* de favores no contrato estabelecido pela manipulação, pela promessa de ampliação e melhorias na venda para condição de *loja.* O vendeiro representa o Destinador manipulador do sujeito também representado pela personagem Amâncio, mas não podemos dizer, porém, se sua *crença* resulta de uma confiança *verdadeira* no benefício trazido pelo S1, ou se mantém *seduzido* apenas pela possibilidade de aumentar seu *poder* perante a cidade.

Nesse processo, Amâncio atua também como destinatário dos *estranhos da tapera,* na tentativa de *fazer* a *cidade* acreditar no progresso trazido pelo *outro*, seja por meio da provocação ou da tentação: *Se todo mundo fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira.*"; "(...) *Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande*"(grifo nosso; pp.25; 39). O processo persuasivo resulta em uma transformação de estado operada no sujeito *Amâncio,* valendo-se da aparente substituição do *querer enfrentar/saber/impor* sobre o S1 pelo *querer/dever* defender, imitar ou obedecer o S1: *Amâncio estava ficando tão antipático como os seus amigos da tapera* (p.31); *Amâncio parecia saber alguma coisa, devia saber mas teimava em desconversar, em fazer mistério – ou pelo prazer de irritar ou porque não podia mesmo falar, ordem dos homens, proibição* (grifo nosso; pp.39/40).

Complementarmente, o reconhecimento do sujeito em conjunção com o valor "poder" é dificultado pela alternância presente na circulação do objeto "venda", que ora parece continuar na posse do antigo dono, ora parece

dominado ou *apropriado* pelos estranhos (transformação reflexiva). Essa indefinição recai, por sua vez, sobre o sujeito *cidade,* a partir da transformação na relação conjuntiva com o objeto "venda" – preenchido pelos valores "comunicabilidade", "sociabilidade", "preservação da essência", etc. –,que, envolvida em um tom tensivo, mantém a *cidade* em estado disjuntivo com o objeto "venda", seja pela transformação transitiva (*privação* realizada pelo S1), seja pela transformação reflexiva (na hipótese de *renúncia* ao objeto pela própria *cidade*). Essas mudanças de estado, são perceptíveis nas freqüentes visitas dos e*stranhos* à venda, as quais provocam transformações diversas, tanto na rotina tranqüila da *cidade*, como no próprio comportamento de *Amâncio:*

> Essas visitas foram se repetindo e caíram numa *rotina que o povo acabou por aceitar*. Mal eles chegavam, os fregueses iam *saindo espontâneos*, *sem esperar que Amâncio os expulsasse*; Os homens da tapera continuaram visitando Amâncio na venda, chegavam de repente, *tomavam conta* (...); À noitinha(...), dois homens entraram na venda. Entraram sem cumprimentar, nem com palavras nem com gestos, e ficaram olhando as pessoas presentes. A conversa cessou imediatamente, *como acontece na escola quando os meninos estão brincando e o mestre chega*.(...) Eles entenderam e foram saindo *desapontados, meninos escorraçados* da companhia de gente grande".(grifo nosso; pp. 28; 31; 63/64, respectivamente)

As observações efetuadas até o momento suscitam-nos diferentes maneiras de articulação deste anti programa, devido ao teor ambíguo evocado por ele, mas, embora pareçam contraditórias entre si, exercem, na verdade, efeitos de sentido pretendidos pelo texto e, portanto, mantém-se coerentes intrinsecamente:

- F (tomar o poder, promover insegurança e medo) = [S1*estranhos da tapera* →(S2 *Amâncio* ∪ Ov "venda"(poder, valentia, coragem)]
- F (ampliação da venda, querer progresso) = [S2 *Amâncio* → (*Amâncio* ∩ Ov "defesa da tapera" (comedimento, retração)]
- F (dominar/silenciar/iludir a *cidade*) = [S1→ S2 → (*cidade* ∪ Ov "venda"/ "local público" (comunicabilidade, sociabilidade, essência)]

O estado de carência despertado na *cidade* pelo *fazer* de S1 e S2 gera o confronto de enunciados do *ser* e do *parecer*, evocando-nos uma situação semelhante àquela discutida no primeiro programa. Nesse sentido, a categoria da veridicção opera novamente pela complexidade do *parecer* bom *versus não ser* bom. O sujeito *cidade* (e talvez até Amâncio) finge naturalidade (manifestação) na nova rotina vivida, embora não esteja (imanência) à vontade com esta situação. Podemos ainda observar que os julgamentos veridictórios dos estados resultantes do *fazer* de Amâncio mostram-se parcialmente (já que provocam ambigüidade) no desfecho do percurso narrativo, a partir dos seguintes enunciados manifestados:

> Não pensei que chegasse a esse ponto, mas chegou. *Caímos na ratoeira* e por enquanto não vejo saída. ; – *Quem dera se tudo fosse brincadeira*, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. *Antes não tivesse estado.* ; na "libertação": – Foram? *Até que enfim* – disse Amâncio como se já esperasse a notícia. ; no *julgamento* de Geminiano sobre Amâncio: Pergunte a Amâncio por que *ele não cantou de galo perto deles.*(grifo nosso; pp.47; 101; respectivamente).

Portanto, os valores veridictórios manifestam-se sob várias maneiras:

- *mentira*: o *outro mundo parece* progresso/pedaço do céu, mas *é* uma cilada ("ratoeira") de teor destrutivo; Amâncio *parece* manter seu sistema de valores diante do S1, mas na verdade *não foi* valente ou poderoso no contato com os estranhos;
- *falsidade*: Amâncio *não parece* dizer a verdade para a cidade, e *realmente não foi* sincero em sua defesa;
- *segredo*: *não parecia* reconhecer malefício na instalação da tapera, mas na verdade sabia dos prejuízos que ela representava para a cidade.

Nesse contexto, deduzimos que o anti programa da *covardia* interrompe não somente o programa da *valentia*, mas também reforça a interrupção dos programas de *libertação* e de *respeitabilidade,* já que atua no fortalecimento da modalização do *crer ser bom.*

- **Transformação da *cidade* pela invasão dos cães e dos bois: PN4**

No percurso da narrativa, observamos que a inserção do programa *invasão de cães* bloqueia o andamento dos programas anteriores. Porém, antes de darmos continuidade à pesquisa, é necessário comentarmos que, em razão do teor altamente poético e simbólico do texto, resultante de uma permanente ambigüidade, torna-se difícil aplicarmos a total objetividade e a rigidez dos dados exigidos pela leitura do nível narrativo. No *nível discursivo* poderemos analisar esses fatores de maneira mais esclarecedora.

Dessa forma, convém-nos repetir que, assim como há uma complexidade na delimitação dos estados eufóricos e disfóricos e dos valores positivos e negativos do nível profundo, consequentemente, o nível narrativo sofre igual dificuldade no desenho claro dos estados de conjunção e disjunção, dos tipos de transformações ocorridas e, principalmente, dos resultados absolutos do processo veridictório. Tais apontamentos referem-se, sobretudo, à linguagem permanentemente interrogativa e não-explicativa sob a qual o texto constrói-se, evocando a *dúvida* como um dos elementos essenciais à geração de sentidos. Nesse contexto, não é objetivo deste estudo traçar conclusões e posições fixas ou explicativas, pois, dessa maneira, estaria se posicionando contrariamente à natureza do objeto, bloqueando todo o seu caráter multidirecional. Ao contrário, mais importante do que a descoberta de seus possíveis e inúmeros sentidos, é contribuirmos, com este estudo, para o questionamento do processo construtivo sob o qual o texto se estrutura para suscitar tais efeitos.

Julgando mais produtivo discutirmos num mesmo tópico o percurso de dois programas, em razão de uma grande proximidade de sentidos entre eles, determinamos como relativamente correspondentes o *programa de invasão de cães* e o *programa de invasão de bois*. Embora o primeiro programa apareça primeiro na narrativa e separadamente do segundo, percebemos muitos pontos comuns entre eles. De certa forma, alguns sujeitos aparentemente distintos daqueles já conhecidos assumem papéis parecidos com outros antes desempenhados. Em outras palavras, poderemos observar que o sujeito *cães,* por exemplo, têm um papel aparentemente semelhante ao do sujeito *bois.* Assim, justifica-se a abordagem conjunta de ambos os programas, tanto com o



propósito de não tornar tais apontamentos demasiadamente longos e cansativos, quanto pelo fato de demonstrar o *diálogo* intrínseco que a obra mantém entre programas e outros elementos a serem discutidos no nível discursivo. Podemos dizer, antes de tudo, que esses programas requerem uma atenção maior aos efeitos anteriormente comentados, devido a sua maior evocação dos procedimentos da inverosimilhança e da força imaginativa dos estados e transformações ocorridos.

Tratando-se primeiramente do programa da *invasão de cães*, observamos que a forma como essa seqüência é hierarquizada, permite-nos aproximá-la também dos programas até então analisados, já que apresenta, como dissemos, um percurso de estados e transformações semelhantes. Na situação inicial, manifesta-se a interrupção da rotina aparentemente tranqüila da *cidade,* pela súbita invasão de uma massa hiperbólica de cães, constatada no seguinte enunciado de estado: *Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo* (grifo nosso; p.37).

Dessa forma, a situação já nos apresenta inicialmente uma transformação transitiva, por meio do estado disjuntivo ou de privação dos objetos valor "vida tranqüila", "rotina diária". Essa transformação é diversas vezes sugerida ou deduzida (portanto incerta) como resultado da modalização do *fazer* dos *estranhos*, que atua sobre os *cachorros,* a fim de manter os *estranhos da tapera* em conjunção com o objeto "sistema de valores da cidade". Como enunciados desse fazer do S1, notamos:

> *O derrame de cachorros foi* o primeiro *sinal* forte *de que os homens* não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir.; Dois ou três dias antes o povo notou que *os cachorros da tapera* estavam ficando inquietos(...), como em véspera de caçada.(...) A impressão geral era que *os homens não estavam dando comida suficiente aos bichos.*(...) *Era certo que os homens tinham muito cachorro na tapera*, (...); mas *não podiam estar recebendo cachorros todos os dias* sem parar, faltava o cabimento (grifo nosso; pp. 33/34).

Primeiramente, a ação do sujeito *cachorros* sobre o objeto "sistema de valores da cidade" parece promover, gradualmente, o estado disjuntivo da *cidade* com todos os valores que preencheram anteriormente os objetos "alimento", "carroça", "Serrote", "venda", ou seja, "libertação", "tranqüilidade", "identidade", "comunicabilidade", "respeito", "independência", "coragem", "espontaneidade", etc. Nesse processo, notamos a primeira forma de articulação do programa de invasão:

F (destruir/dominar a essência/natureza da cidade) = [S1 *cachorros* → (S2 *cidade* ∪ Ov "alimento", "carroça", "venda", etc. ("liberdade", "respeito", "tranqüilidade", etc.)]: *Escorraçados da frente, os cachorros surgiam nos quintais quebrando plantas, revolvendo hortas, derrubando cercas, pulando muros, perseguindo galinhas, matando pintos, parando de vez em quando para retirar chumaços de pena da boca com as patas ou pelo processo de esfregar o focinho no chão.*(p.35)

Aproximando-se dos demais, o programa de invasão dos cães é interrompido por um *anti programa de rejeição aos cães* e, nessas condições, o sujeito *cidade* é manipulado pelo desejo de libertar-se dos cães, valendo-se dos objetos modais *querer/dever* rejeitar/expulsar os bichos. Assim, podemos pensar em um outro tipo de articulação: F (rejeitar/recusar tentativa de dominação dos cães) = [S1 cidade→ S2 cidade ∩ Ov "sistema de valores da cidade"]

Contudo, o ato de *fazer-ser* não se desenvolve, em razão da incapacidade do sujeito na aquisição de competência para a realização da *performance,* colocando-se, dessa forma, em estado de privação de seu "sistema de valores". A tensão desencadeada no confronto entre sujeitos, promovida pelo estado disjuntivo da *cidade*, manifesta-se por meio de transformações transitiva (privação do "sistema de valores" pelo fazer dos *estranhos e dos cães*) e reflexiva (renúncia do S2 ao seu "sistema de valores"). Nesse sentido, o programa de invasão ganha continuidade, talvez, por meio da impossibilidade de realização do anti-programa. Essa impossibilidade surge por meio de duas etapas, nas quais podemos notar alguma correspondência com os programas anteriores, equivalentes à *perda* do respeito e à *perda* da coragem.

Na primeira etapa, observamos que a *passividade* da *cidade* promove a disjunção com os objetos modais *querer/dever* rejeitar os bichos, desencadeada no conflito entre a *curiosidade* do *querer saber* sobre os acontecimentos estranhos, a *impotência* do *não poder saber* e a *servidão* do *dever consentir, servir* aos bichos. Aparentemente, a continuidade do programa de invasão pode estar possibilitada pela realização do processo persuasivo, seja pela auto-manipulação (renúncia, resignação), seja pela persuasão dos *estranhos* e/ou dos *cães* (alienação), ambas operadas pela *aceitação* do processo pela *cidade*. Nesse sentido, obtemos a seguinte esquematização e os respectivos enunciados de estado:

F (invadir, alienar, destruir sistema de valores, etc.) = [S1 *estranhos*; *cães* → (S2 pessoas da cidade ∪ Ov "pertences pessoais", "casa", "natureza da cidade" ("respeito", "identidade", "libertação", "comunicabilidade", etc.))];

> *Fechadas em casa*, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e *não conseguiam compreender aquela inversão da ordem*, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, *sem saber o que aconteceria a seguir*; (...)Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos, e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram *arrastados* pelos quintais, *estraçalhados* em espinhos de roseiras ou *lambuzados* na lama dos regos e afinal *abandonados* em qualquer parte, *quando já não serviam pra nada*. (grifo nosso, pp.35/36).

Na segunda etapa da impossibilidade de realização do anti programa, verificamos que o agente causador da interrupção e conseqüente retorno do programa de invasão pode provir da *bajulação* para com os bichos, acarretando igualmente, a disjunção com os objetos modais *querer/dever* rejeitar os cães. A *cidade* adquire, assim, os objetos modais *dever defender, bajular* os cães e *querer adaptar-se* ao novo sistema de vida. Nesse processo persuasivo, decorrente da *crença* ou da *aceitação* do sujeito *cidade* nos *cachorros,* notamos um percurso semelhante àquele anteriormente relatado a respeito do anti-programa da *covardia*, podendo resultar tanto da auto manipulação, pela *tentação* (se bajulasse os cães, as pessoas conseguiriam sobreviver às novas regras de vida; se acreditassem nos cães, os moradores

poderiam ser respeitados ou teriam poder perante a comunidade, já que esta era a regra de vida) e pela *intimidação* (caso não tratassem bem os cães, as crianças apanhariam dos adultos), quanto da manipulação (provavelmente pelo intermédio de S1) dos cachorros sobre S2, pela *sedução* (aqueles que queriam se divertir e ser recompensados pela aprovação dos cães, deveriam bajulá-los) e pela *intimidação* (caso não respeitasse o novo sistema de vida, o morador estaria fora do ambiente da comunidade). Assim, esquematizamos a seguinte trajetória:

F (dominar a cidade, modificar o sistema de valores da comunidade) = [S1 *cães* (S2 *cidade* ∪ Ov "coragem", "valentia", "poder", "humanização", etc.)];

F (bajular os cães, ordenar às crianças) = [S2 → (S2 ∪ Ov "espontaneidade", "identidade", "humanização", etc. /∩ "novo sistema de valores")].

> Mas vendo que os cachorros não tinham pressa de ir embora, *o povo começou a mudar de atitude*.(...)Gente se amontoava nas janelas assoviando pra eles(...), esticando a mão para alisá-los – *com medo, é verdade, mas desejando receber um abano de rabo.* (...) De repente *ficou parecendo que todo mundo adorava cachorro, quanto mais melhor, e só tinha na vida a preocupação de fazê-los felizes.* Se uma criança desavisada apanhava o chicote(...) e ameaçava um cachorro mais atrevido, *era imediatamente obstada e castigada com o mesmo chicote*; (...) Cachorros estranhos dormindo nas passagens eram *respeitados mais do que crianças ou velhos*(...) *Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais ficou parado, adiado, relegado, esquecido.* (grifo nosso; pp.36/37)

No desfecho desse programa, notamos que, igualmente ao programa principal, as crianças parecem as únicas a não aceitar e reprovar, sem simulação, o sistema de valores imposto pela multidão de cães, voltando a assumir o papel Destinatário sancionador. Quando o sujeito manipulado aparente e involuntariamente se liberta do sujeito *cães,* verificamos que o destinador julgador ainda se manifesta na própria *cidade*, valendo-se de um ato semelhante a uma auto punição:

> As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, *com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor as máscaras* às pressas. Não querendo fazer comentários prematuros todos se *recolheram cedo para recolherem*

> *as humilhações desnecessárias e tão prontamente aceitas, quando não procuradas espontaneamente.*(...) No dia seguinte *a cidade se esforçou por voltar à vida normal*, e ninguém quis falar dos cachorros, mas a lembrança deles estava em toda parte, (...); *no espanto* ainda *visível nos olhos das crianças e no constrangimento dos adultos.*(grifo nosso; p.38)

No processo veridictório, verificamos que os comportamentos realizados não se processaram de maneira natural, já que o *crer* vem sugerido pelos valores:

- da *mentira:* parecia que todo mundo estava adorando cachorros, mas na verdade sentiam-se constrangidos com tal situação;
- da *falsidade*: não parecia que a aceitação do novo sistema de vida traria melhorias para a *cidade,* e aparentemente esta não se beneficiou com a invasão;
- do *segredo:* não parecia que a população sentia-se humilhada com a nova condição imposta a elas, mas realmente manifestaram vergonha e desaprovação pelas próprias ações praticadas.

Em relação ao programa de *invasão dos bois*, observamos muitos aspectos semelhantes ao percurso dos cães. Porém, como esse programa ocorre quase no desfecho da narrativa, posterior, portanto, a outros percursos ainda não analisados, sentimos a necessidade de levantar aqui alguns aspectos verificados, que o distinguem do primeiro programa de invasão. Dentre eles, podemos dizer que, embora a *invasão de bois* também pareça retomar um percurso semelhante ao de outros dois programas anteriores, diferencia-se, por outro lado, do programa de cães, justamente em razão desses dois programas correspondentes manifestarem aspectos igualmente diversos daqueles relativos aos da *respeitabilidade* e da *valentia.* Em outras palavras, o percurso dos bois apresenta transformações e estados relativamente diversos do percurso dos cães, devido a sua equivalência ou alusão a programas que possuem estados e transformações relativamente distintos daqueles presentes nos programas equivalentes à invasão dos cachorros.

Dessa maneira, antecipando alguns dados relevantes desses dois programas, podemos dizer que os sujeitos respectivos a cada um deles atuam

aparentemente diferente dos sujeitos *Geminiano* e *Amâncio* e, consequentemente, manifesta-se a possibilidade de outras transformações de estado. Sob a denominação de programa da *prosperidade* e programa da *conscientização,* observamos que os resultados provenientes de seus estados e transformações distinguem-se dos demais em relação ao seu papel exercido mediante a possibilidade de realização do programa principal, ou seja, a *libertação* do sujeito *cidade.* Nesse sentido, deduzimos que o percurso dos bois, apesar de atender a sentidos negativos, prenuncia também hipóteses de alguns valores positivos em seu desfecho.

O programa de *invasão dos bois,* assim como o de cães, interrompe a continuidade de programas anteriores, principalmente pelo teor insólito irrompido no cotidiano da cidade. A tomada hiperbólica dos *bois* procede igualmente à outra invasão, dificultando a livre passagem da população e sugerindo mudanças de estado *privativas*, tanto pela *renúncia* da *cidade* aos objetos valor, representados pelo "sistema de valores" predominante, quanto pela *posse* desses objetos pelo S1, mediado pelo *fazer* dos *bois.* Como programa correspondente àqueles já citados, pudemos verificar que o programa de *invasão de bois* sofre duas interrupções decorrentes do anti-programa de *rejeição aos bois,* a partir das etapas de prosperidade e conscientização. Anunciando os enunciados, temos como estado inicial – invasão de bois:

> Longe de ir embora, os bois chegaram mais e em grande número. (...) *A ocupação foi rápida e sem atropelo* e quando o povo percebeu o que estava acontecendo já não era possível fazer nada: *bois deitados no caminho, atrapalhando a passagem*(...).; (...) mais bois chegaram, pisando em tudo, *derrubando casa de pobre, invadindo corredores de ricos*(...).; *Nem dentro de casa as pessoas ficavam tranqüilas.* Aqueles que não tiveram a prevenção de fechar as janelas logo no início – *a maioria* – agora *eram obrigados a viver e fazer tudo observado* por dois, três pares de olhos bovinos(...).(grifo nosso; pp. 83; 84;85, respectivamente)

Portanto, o programa já é iniciado com a mudança de um estado de conjunção com os objetos "casa", "pertences pessoais", "vida tranqüila", preenchidos pelos valores positivos "segurança", "identidade", "privacidade", "respeito", para o estado de disjunção. Nesse processo, observamos que o

sujeito *estranhos* cumpre os papéis do sujeito do *querer dominar, destruir a cidade,* e do *poder impor um novo sistema de valores sobre ela*, por meio de um aparente processo persuasivo sobre os animais, modalizado pelo fazer (destruir/dominar/interditar).

Contudo, o anti-programa de *prosperidade* parece dificultar o sucesso absoluto do processo persuasivo. Novamente, verificamos que o sujeito *crianças* recusa a *crença* no destinador manipulador e adquire competência por meio da conquista de valores modais *querer ajudar a cidade/enfrentar as dificuldades/ recuperar a comunicabilidade* e *saber/poder fazer algo que os adultos se vêem impossibilitados para realizar.* Dessa maneira, o anti-programa desta invasão parece revelar-se mais complexo que a *rejeição aos cães*, já que nele também percebemos um processo persuasivo proveniente das próprias crianças sobre os adultos e provavelmente sobre os bois.

A crença do sujeito *cidade* no *fazer* das *crianças* reforça o sucesso inicial do desempenho deste último. Este, no desejo de *buscar uma saída diante da interdição*, possibilita a livre passagem sobre os bois, por intermédio do denominado *brinquedo de pular boi.* A aceitação dos moradores indica uma mudança na relação criança/adulto, projetando-se talvez na necessidade ou no desejo de reconquista ou de conjunção com o mesmo sistema de valores buscado pelos meninos. Assim, podemos dizer que o processo persuasivo realiza-se sob três maneiras: auto-manipulação dos meninos, que se faz por meio do brinquedo para a libertação; manipulação implícita sobre adultos, por meio da *tentação* e da *sedução*, cuja necessidade de sobrevivência os leva a acreditar nos benefícios adquiridos pela sua aprovação ao novo brinquedo; manipulação implícita sobre os bois por meio da *intimidação*, pois, caso algum deles se mexesse durante a passagem dos meninos, poderia também perder o equilíbrio e acabar pisoteado pelos outros:

> "*Se não fosse a diligência dos meninos*, que *inventaram um jeito de andar por cima dos bois, as famílias teriam ficado sitiadas em casa, sem meios de comunicação*(...).; Os meninos passavam no seu *novo brinquedo de pular boi e iam dando as notícias.* ; Aproveitando a disposição dos meninos o agente do correio organizou um serviço de recados para toda a cidade. Os meninos foram separados em duas turmas, uma para *apanhar mensagens* nas janelas e levar para a agência,

> outra *para entregá-las no destino*, podendo também *receber e entregar pequenas encomendas*. Assim, quem tinha um pouco de água em casa cedia meia garrafa ou uma xícara a quem estivesse sem nenhuma nem para fazer um chá para um doente. (grifo nosso; pp.85;86;88, respectivamente).

É possível notarmos, já nessa etapa, o processo veridictório do *fazer* dos meninos no reconhecimento positivo do estado de S2 *cidade,* a partir da retribuição ou recompensa dos adultos. Dessa forma, os valores da veridicção levam a crer no *dizer ou ser verdadeiro* das crianças, acarretando em mais uma distinção dos outros programas já discutidos:

> Quando os garotos chegavam em casa à noite só tinham forças para encostar a vara num canto antes de caírem exaustos em qualquer lugar. *As mães vinham com um biscoito, uma batata assada, um pedaço de rapadura, olhavam o filho dormindo e não tinham coragem de acordá-lo* ; deixavam a comida perto, no chão mesmo que fosse, *beijavam o rostinho cansado* e voltavam para continuar sofrendo a noite ao lado dos maridos. (grifo nosso; p.88)

Esse reconhecimento dos adultos auxilia na realização da segunda forma de interrupção do programa de invasão dos bois. Notamos, porém que ela não se realiza de maneira clara e explícita na narrativa, mas por meio de grande complexidade e ambigüidade de sentidos, que ora parecem constituídos de valores altamente destrutivos e negativos, ora manifestam-se em valores aparentemente positivos. Estados como *fome, cansaço, exaustão* dificultam a continuidade bem-sucedida do desempenho dos meninos, fato que se reflete tanto no aumento da dominação dos bois, como na *perda* de esperança de *libertação* da cidade e conseqüente prenúncio da morte. Por outro lado, concomitantemente a esse processo, surge um anti-programa de *conscientização* manifestado pelo desejo dos moradores de sobrevivência, de *querer* libertar-se, amadurecidos, talvez, pelo mesmo *silêncio* a que se submeteram e que antes era visto apenas como valor negativo de incomunicabilidade. Justamente o silenciar da *cidade* faz irromper o reconhecimento geral do sistema de valores antigos, na esperança calada e reduzida de transformação interior pela reconquista da *liberdade,* do *respeito,*

da *coragem*, da *identidade*, da *vida na cidade*, da *espontaneidade* e *inocência*, etc. Assim, nos enunciados em que verificamos o *estado de conjunção com a esperança de transformação*, temos:

> As pessoas mais ponderadas procuravam acalmar as outras explicando que se o presente era negro, *a longo prazo a libertação era certa* (...) ; *Cada um ficava esperando o desafogo na* sua rua, dava um prazo(...); (...)as pessoas olhavam suas roupas nos cabides, os sapatos debaixo das camas e *suspiravam pensando se voltaria ainda o dia de poderem usar aquilo novamente*.(grifo nosso; 86; 86; 88, respectivamente)

Por outro lado, os enunciados de estado de disjunção com o "sistema de valores da cidade" e conseqüente fortalecimento da conjunção com o "sistema de valores da tapera" ou com o "estado de carência", podem revelar-se nos seguintes trechos:

> Enfraquecidas (...), as pessoas passavam a maior parte do tempo deitadas, caladas (...). As cadeiras em volta das mesas, os bancos, os armários, as vassouras(...), *pareciam sobrevivências inúteis de uma época já distante e irrecuperável. Tudo ia perdendo rapidamente o valor.;* O desânimo já era geral. Todos compreendiam que *Manarairema estava condenada, e que só um milagre a salvaria*.(grifo nosso; p.94)

A retirada repentina dos bois, porém, não é motivada por nenhuma ação de sujeitos, mas de maneira semelhante à retirada dos cães, como um cumprimento de uma *ordem misteriosa,* vinda de *terras distantes.* Dessa forma, a libertação, ironicamente, também não se realiza de forma clara e explícita, mas como uma mágica ou o próprio milagre esperado anteriormente, envolvendo-se assim, em uma dúvida e ambigüidade permanentes e indissolúveis, aspectos que vêm a dificultar o exame do processo veridictório. Ainda assim, podemos notar que, diferentemente do programa de cães, a saída dos bois não promove a auto punição de adultos e a reprovação de crianças, mas, ao contrário, uma espécie de auto recompensa e reconhecimento, de ambas as partes, proporcionados pela *comemoração e pelo banquete* dos moradores. Este programa realiza-se e manifesta-se ao final revertido com a

saída dos invasores e a aparente volta da tranqüilidade. Contudo, não há indícios de ação do S1 para essa retirada, evocando a sensação de magia ou mesmo de um simples pesadelo. Essas observações, por sua vez, vêm a retomar as mesmas considerações defendidas nos programas de invasão dos cães e dos bois.

Como últimas observações sobre esse programa, verificamos que a veridicção apresenta valores e definições relativamente curiosos, já que invertem, ironicamente, sentidos anteriores e mostram a ambigüidade e a parcialidade dos juízos pretensamente considerados como definitivos:

- *mentira*: parecia que o ato dos meninos era uma simples brincadeira ou diversão, mas, na verdade, ou do mesmo modo, era um trabalho cansativo e perigoso (várias crianças morriam durante a passagem);
- *verdade*: os adultos pareciam enfraquecidos, passivos, apáticos, e realmente estavam;
- *verdade*: as crianças aprovavam o *fazer* dos adultos, e vice-versa, demonstrando *crença* nos valores que eles apresentavam como *ser bom.*

- **Uma tentativa de reconstrução do destino pelo carpinteiro Manuel Florêncio: PN5**

O quinto programa narrativo, o qual denominamos *programa do renascimento,* relacionado ao percurso da personagem *Manuel Florêncio*, parece apresentar, em relação aos demais, maiores índices de complexidade. É possível verificarmos que, antes do contato, *Manuel Florêncio* gera admiração de todos na cidade pela consciência de seus atos e do próprio universo que o cerca, manifesta a partir de seu caráter independente e, ao mesmo tempo, meticuloso. Dessa forma, o sujeito recoberto pela personagem *Manuel Florêncio* revela-se no estado de conjunção com os objetos "vida independente" e "trabalho autônomo", ocupados pelos valores "honestidade", "independência", "liberdade", "consciência", "sagacidade", e perceptíveis nos seguintes enunciados de estado:

> Manuel Florêncio era uma coceira que Amâncio tinha por dentro. Aquela mania de *honesto*, de ser a *palmatória do mundo, de dizer coisas que ninguém gosta de ouvir.* (...) Amâncio tinha de reconhecer que *ele sabia pensar e agir certo.* Manuel nunca entrava em complicações, nunca se alterava, não cultivava ofensas(...) Quem era *melhor do que Manuel Florêncio em Manarairema?* ; (...) Aquele Manuel às vezes dava raiva, às vezes também dava alegria(...) *Era mestre em muitas coisas que uma pessoa deve saber para poder viver neste mundo difícil.* ; (...) Manuel Florêncio, *positivo*, *meticuloso*, *incômodo*, não ia se conformar. (grifo nosso; pp. 26; 41; 40; respectivamente)

Diferentemente dos sujeitos *Amâncio* e *Geminiano*, *Manuel Florêncio* não é intimado diretamente pelo sujeito estranhos da tapera, nem realiza seu contato com estes de forma espontânea. Primeiramente, a personagem em questão manifesta-se claramente contrária ao sistema de vida dos estranhos, dado este perceptível quando interceptado por *Geminiano*: — *Isso de sistema cada um tem o seu, Gemi. Se o deles é esse que você está dizendo, o meu é aquele que eu já disse.(...)* (p.43).

Nesse caso, temos uma relação conjuntiva entre sujeito e objeto(s): F (defender seu próprio sistema de vida) = (S2 *Manuel Florêncio* ∩ Ov "trabalho autônomo" (independência, honestidade, consciência, etc.).

Considerando-se esse programa em relação aos demais, percebemos o processo de manipulação com maior nitidez, talvez justamente em decorrência de uma maior resistência por parte da personagem. Esta, conforme observamos, revela-se inicialmente dotada com os objetos modais *dever saber* pensar e agir certo e *poder saber* viver em um mundo difícil, a sua maneira, os quais lhe dão a competência necessária para o seu fazer: pensar e agir certo e viver em um mundo difícil a sua maneira. Contudo, tais objetos modais parecem-nos modificados a partir do encadeamento de estados e transformações compostos neste programa. A maior percepção do processo persuasivo reforça este fato, em decorrência das diversas etapas vivenciadas por *Manuel Florêncio* e suas conseqüentes alterações de comportamento.

A primeira experiência sofrida pela personagem neste processo manifesta-se nos diálogos mantidos com *Geminiano*. A transformação de estado percebida em *Geminiano,* no *programa da respeitabilidade,* parece induzi-lo ao papel de destinatário dos *estranhos da tapera,* repercutindo, assim,

sobre o *programa do renascimento,* por meio da tentativa de *querer/dever-fazer Manuel Florêncio* consertar a carroça para o sujeito destinador. Embora o diálogo tenha início por meio de uma *ordenação* e da *fala autoritária e opressiva* (plano do *parecer:* parece ser um estranho) de *Geminiano,* em que dificilmente percebemos qualquer tentativa de acordo, o insucesso deste procedimento dá, então, andamento ao processo persuasivo, operado sob as formas da *intimidação* e da *sedução:*

- ordenação → *(...) Está vendo essas tábuas velhas? O senhor vai me mudar todas elas.* (grifo nosso, p. 42);
- intimidação → *Seu Manuel, pense bem no que está fazendo para não se arrepender mais tarde.(...)Acho melhor o senhor ir consertando a carroça.* (p.43);
- sedução → *Seu Manuel, sempre tive consideração com o senhor, não vou deixar de ter agora. Faz de conta que o serviço ainda é pra mim, e tudo fica entre amigos.* (p. 42)

Observamos que o objeto *carroça* desperta o confronto entre o *querer* ou o *dever* mantidos por *Geminiano* e *Manuel*. Assim, o conflito entre o *querer/dever-fazer consertar a carroça* e anular a autonomia do marceneiro e o *querer manter a liberdade* e não consertar a carroça, mantém entre sujeitos um tom tensivo. Em razão do insucesso na manipulação, a *performance* não se realiza e, consequentemente, não ocorre transformação de estado, o que resulta na manutenção do estado conjuntivo de *Manuel Florêncio* com seus objetos.

A segunda tentativa de persuasão efetua-se por meio da atuação do vendeiro *Amâncio Mendes*. Aparentemente semelhante ao método adotado por *Geminiano, Amâncio* exerce o papel de destinatário dos estranhos, *devendo fazer Manuel* prestar seus serviços ao destinador. Igualmente ao primeiro, o vendeiro adota recursos persuasivos baseados na chantagem, na amizade antiga, em possível punição do destinador, na ordem, etc. Apesar de *querer manter-se* fiel aos seus desejos e pontos de vista, a sedução do vendeiro contribui para diminuir a resistência de *Manuel Florêncio*, que, por sua vez, acaba por adquirir novos objetos modais, o *dever consertar* e *querer saber* sobre os estranhos: *Eu resolvi consertar a carroça* (p.48). A aquisição de tais

objetos e a *performance* finalmente realizada desencadeiam a relação disjuntiva e reflexiva de *Manuel Florêncio* (a personagem aparentemente renuncia a sua própria forma de pensar e de viver) com seus objetos-valor, já que ele parece *crer* nos novos valores oferecidos pelo destinatário. Porém, embora tenha sido realizada a manipulação, não detectamos uma mudança de estado concreta da personagem, pois o arrependimento e o constrangimento gerados por meio de sua atitude mantém qualquer possível transformação no plano do mistério e da dúvida. Por outro lado, a aparente renúncia de Manuel Florêncio acarreta a interrupção do programa de *conscientização* pelo o anti programa *da subordinação,* esquematizado da seguinte maneira:

F disjuntiva (explorar trabalho livre, dominar e oprimir o pensamento alheio) = [S1 *estranhos, Amâncio, Geminiano* → (S2 *Manuel Florêncio* ∪ objetos-valor "trabalho e sistema de vida livres" (*liberdade, honestidade, autonomia, etc.*))]

No plano da modalização do ser, podemos deduzir que as modalidades veridictórias revelam-se, também nesse caso, bastante ambíguas, já que, conforme comentamos anteriormente, esse percurso dificulta a clara percepção das mudanças sofridas pela personagem. Aparentemente, com a saída dos estranhos, Manuel Florêncio recupera seu modo de pensar e mantém-se no nível da imanência:

— Secar não é nada. Pior vai ser o resquício. (...)

—Vai ser bom para as hortas — disse Manuel, sempre com um olho para ver o lado bom das coisas, das situações. (p.99, grifo nosso)

Tal fato nos leva a crer que, aceitando o contrato estabelecido pelo destinatário, a personagem possa ter permanecido no nível do parecer ou do não-ser, mas essa percepção não nos certifica, por outro lado, que ela tenha realmente interpretado como verdadeiros os estados ou valores desencadeados por essa aceitação. Assim, os julgamentos veridictórios dos estados conseqüentes de seu fazer, podem ser:

- *falsos:* Manuel Florêncio não *parecia* confiar no sistema imposto pelos estranhos e realmente não confiava;
- *verdadeiros:* o marceneiro *parecia* constrangido por trabalhar para os estranhos e na verdade estava;

- *mentira:* Manuel *parecia querer* persuadir o ferreiro a trabalhar para os estranhos, mas desejava o contrário;
- *mentira:* Manuel *parecia saber* sobre as intenções ou segredos do mundo da tapera, mas na verdade desconhecia o significado daquele universo;
- *mistério:* a personagem não *parecia saber* dos planos de persuasão programados para o ferreiro, mas aparentemente sabia: *Apolinário olhou-o rápido, desconfiado. Então ele sabia do recado?* (p.55)

- **Da despossessão ao enfrentamento – o brinquedo da iniciativa nas mãos de Mandovi: PN6**

Antes de comentarmos o percurso realizado pelo ferreiro Apolinário, julgamos necessário traçar alguns aspectos do programa narrativo referente à personagem *Mandovi*, um menino vendedor de cigarros e filho de Apolinário. Não somente em razão de figurar, de acordo com a própria seqüência interna ao romance, como intermediário entre os programas anteriores e o programa relativo ao ferreiro, mas também pelo fato de manifestar-se como uma espécie de "síntese" ou "espelho" de todos os programas narrativos do romance, achamos conveniente inseri-lo também nessa pesquisa. É possível notarmos, primeiramente, que o percurso traçado por *Mandovi* remete-nos às categorias discutidas no nível fundamental /universo adulto/ *vs.* /universo infantil/, representadas respectivamente como disfóricas e eufóricas. Significa, portanto, que esse programa poderá estar mais aberto ao tom mágico e simbólico e, consequentemente, às incertezas quanto às transformações de estado e julgamentos veridictórios. Já havíamos comentado superficialmente sobre o papel das crianças no romance, atuantes como julgadoras do *fazer* dos adultos e, portanto mais propensas à ação. Nesse programa em particular, podemos verificar tais apontamentos de forma mais clara, os quais nos dão abertura para apontarmos *Mandovi* como um representante desse universo.

Inicialmente, *Mandovi* possui uma relação conjuntiva com seu objeto "caixinha de cigarros", preenchidos com os valores "responsabilidade", "integridade", "liberdade", "autonomia", etc. (ou seja, F conjuntiva (preservar a caixinha de cigarros e obter responsabilidade) = (S *Mandovi* ∩ Ov "caixinha de

cigarros" (responsabilidade, integridade, autonomia, mundo adulto, etc.)), perceptível no seguinte enunciado de estado:

> As crianças sofriam muitas provocações desses homens. Um certo Mandovi, menino que vendia cigarros numa caixinha de sapatos, era uma vítima constante. Da primeira vez, tomando alguns daqueles homens por possíveis compradores, ele chegou-se e ofereceu a mercadoria. (p.48)

Nessa mesma situação inicial, a personagem Mandovi age de forma semelhante aos moradores no episódio da chegada de cargueiros, pois, enquanto estes *supõem* que os forasteiros sejam carregadores de toucinho, de modo a suprir suas necessidades, Mandovi igualmente *deduz* que os estranhos fossem "possíveis compradores", na esperança de realizar seu *querer* vender os cigarros e suprir as necessidades de sua família, inspirado em uma desejável oportunidade de transformação transitiva. Por outro lado, observamos uma diferença entre os programas em questão, no que se refere à *curiosidade* — talvez um dos elementos de maior relevância promotores da rede de intrigas inseridas na narrativa — , pois, enquanto no primeiro programa ela é despertada pelos moradores em relação aos estranhos, aqui, ao contrário, são estes últimos que parecem seduzidos por ela. Apesar disso, esse programa também é interceptado em razão de sua interrupção pelo anti programa da *subjugação e da agressão,* a partir do contato entre *Mandovi* e *estranhos*. A inserção deste anti-programa torna-se um fator favorável à transformação transitiva, a partir da relação conjuntiva do sujeito Mandovi com o objeto "caixinha de cigarros" para o estado de privação, verificável no enunciado de fazer e no respectivo esquema a seguir:

> Um dos homens despachou-o com a mão, mas o outro achou de investigar o que havia na caixa; só que em vez de perguntar, ou pedir para ver, (...), o homem foi destampando a caixa e soltando a tampa no chão na maior sem-cerimônia. Mandovi já não gostou, e para mostrar que tinha gostado puxou a caixa do alcance do homem e abaixou-se para recuperar a tampa, ao mesmo tempo pensando se continuaria dando atenção àquela gente ou se cortaria de vez. Quando se ergueu, (..), sentiu-se agarrado pela gola, enquanto outra mão tomava a caixa.(p.48)

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

F(subjugar, agredir) = [S1 *estranhos* → (S2 ∪ Ov "caixinha de cigarros")]

Nesse sentido, podemos notar aqui um confronto dos sujeitos em busca do mesmo objeto, o qual promove, ao contrário de esperado tom transacional, um tom polêmico e tensivo, em razão do combate pelo objeto e uma conseqüente despossessão. Em uma alusão aos programas referentes às personagens *Amâncio*, *Geminiano* e *Manuel Florêncio*, *Mandovi* é igualmente ameaçado em sua *respeitabilidade*, *coragem*, *honestidade* e *autonomia*, e, como aquelas personagens, também passa a sofrer a *perda,* verificável no controle de seu trabalho nas mãos dos estranhos. As ameaças observadas podem sem ser interpretadas como formas da *intimidação* comum aos estranhos, utilizada em programas anteriores. Porém, ao passo que nos outros casos a tentativa de persuasão vinha mantida por meio da *fala* autoritária e impositiva, nesse programa a intimidação é gerada aparentemente pelo poder da força física: *Que poderia ele fazer tão pequeno e magrinho contra dois homens enormes, de barba na cara?* (p.49)).

Notamos aqui que o *destinador estranhos* quer modalizar Mandovi e *fazê-lo* (dever/querer-fazer), *obedecer, amedrontar-se e renunciar ao seu objeto valor.* Paralelamente, o vendedor de cigarros dota-se dos valores modais *querer* recuperar a caixa, não dever/querer obedecer e não *saber fazer* algo para escapar e/ou enfrentar os *estranhos*. A tentativa de persuasão sobre Mandovi é respondida com uma resistência semelhante a das três primeiras personagens comentadas aqui, perceptível nos enunciados em que se manifestam reações ao descaso e a quase destruição do objeto, realizados pelos estranhos:

> — Não tira que vai espadongar tudo — avisou Mandovi já tarde. O homem já tinha arrebentado a linha de um lado, os cigarros (...) se abriram em flor, caíram por todos os lados na mão do homem e se espalharam no chão.
>
> — Agora paga. Desmanchou, paga — disse Mandovi, acreditando estar aplicando uma lei lógica que qualquer pessoa entenderia. (p.49)

Nesse sentido, supomos que a resistência de *Mandovi* não cede às imposições de poder as quais sofre, pois a personagem parece não *crer* ser bom ou não aceitar os valores dos destinador e, assim como as crianças presentes no programa principal, mantém seu próprio sistema de valores, perceptível aqui na "lei" (sistema próprio) que julgar ser *verdadeira.* A renúncia ao sistema alheio reforça a alusão às crianças do referido programa principal, pois também *Mandovi* atua como destinador julgador do *fazer* dos *estranhos,* embora, diferentemente daquelas, parece ser sancionado positivamente, já que recebe a recompensa ou a competência, por meio da proposta lúdica e imaginativa deste programa, de *poder saber* sobre os hipotéticos compradores de cigarros *querer/poder* enfrentá-los:

> Ainda rindo, o homem saiu andando com passos de bêbedo, pisando em cigarros, machucando em rodilhas (...). Mandovi parou com as duas maozinhas no chão, *olhou e viu dois homens de muitas pernas, andaimes, vigas móveis tremendo,* indo embora. (p.49)

Os valores modais adquiridos por *Mandovi* lhe dão, assim, a oportunidade de realizar a *performance* e adquirir tanto seu *querer* enfrentar e não obedecer aos estranhos, como seu objeto dotado com os respectivos valores:

> Sem pensar no que fazia ele apanhou umas coisas no chão, pedras paus, sabugos e *foi jogando* a esmo, com raiva, os baques fofos, os gritos, *os homens correndo*, as pedras não alcançando mais. (p.49, grifo nosso)

Podemos supor, enfim, que os apontamentos realizados em relação a este programa reforçam e remetem-nos às observações discutidas inicialmente, as quais relatam este percurso como um espelho ou síntese de todos os outros programas referentes às personagens adultas. Contudo, no decorrer de nossa análise, poderíamos concluir que o reflexo especular manifesta-se não somente como uma retomada dos fatores preexistentes, mas, principalmente, como uma inversão destes. Em outras palavras, ao contrário dos demais, o programa da *iniciativa* realiza-se por meio da impossibilidade de

finalização do *anti programa*, fator este favorável à restituição dos valores *liberdade, respeitabilidade, coragem e honestidade* perceptíveis tanto em *Mandovi*, como nas demais personagens já analisadas.

Como última consideração relativa a este percurso podemos apontar as modalidades veridictórias inseridas e, por meio de tais julgamentos, verificarmos os índices de ambigüidade que integram a complexidade do programa:

- *verdade: Mandovi parecia* estar e realmente *estava* contrariado com as atitudes dos *estranhos*;
- *falsidade:* os *estranhos não pareciam* e *não estavam* interessados em comprar cigarros
- *mentira:* aqueles homens *pareciam,* mas *não eram* possíveis compradores comuns da cidade;

  Mandovi parecia ter e *não tinha* medo dos agressores;

  Os estranhos julgavam Ter, mas não mantiveram o controle sobre Mandovi;
- *segredo:* O vendedor *não parecia* ter, mas provou sua coragem para enfrentar os agressores;

  Aqueles homens *não pareciam* saber, mas já conheciam o que havia na caixa;

  Mandovi não parecia possuir, *mas tinha* percepção do que poderia significar os *estranhos;*

  Mandovi não *parecia* ter e, na verdade, *tinha* consciência dos malefícios causados pelos *estranhos*.

- **A cidade invadida pelo riso de Apolinário: PN7**

Notamos anteriormente que o percurso realizado por *Mandovi* retorna ou alude aos programas anteriores. Neste programa em questão, verificamos que aquele percurso manifesta-se ainda como fator determinante para a atuação do ferreiro *Apolinário.* Embora, segundo nossa leitura, *Mandovi* pareça ter sido dotado de valores positivos no programa anterior, tendo a oportunidade de

punir a hostilidade dos estranhos e receber, como recompensa, a visão mágica do possível sentido dos agressores, o julgamento dos adultos em relação à atitude do garoto revela-se contrária. No caso semelhante ao das crianças que eram punidas por recusarem hábitos alimentares vindos de fora no primeiro programa, ou mesmo por rejeitarem os cães que se aproximavam delas no quarto programa narrativo, também *Mandovi* sofre a desaprovação e tentativas de punição por parte dos moradores da cidade. Poderíamos dizer que tal fato se justifica pelo sucesso da manipulação dos estranhos sobre a cidade, assim como pela conseqüente perda do sistema de valores que mantinham antes em conjunção.

A pressão realizada pela cidade, causada por um desejo de punição a Mandovi, recai, assim, sobre Apolinário, dando início ao programa da *percepção e da reintegração.* A situação inicial, portanto, manifesta-se com o processo persuasivo da cidade sobre o ferreiro, na expectativa de que ele acredite e adote o novo sistema de valores oferecido, fato que possibilitaria a manifestação do anti-programa da *alienação* e da *aniquilação.* Dando continuidade aos aspectos relacionados à situação inicial, constatamos que Apolinário possui uma relação conjuntiva com seu objetos "Mandovi" e "oficina de trabalho", sustentados com os valores de "cumplicidade", "sensatez", "força", "determinação", "inexorabilidade", "sensibilidade", observados nos seguintes enunciados:

> — Você disse a seu pai? — ela perguntou depois de ouvir as razões.
> — Disse, sim senhora.
> — E ele não fez nada?
> — Não senhora. *Disse que eu fiz o que devia.* (p.50, grifo nosso);
> D. Serena gostava daquele jeito *despachado* e *confiante* do marido (...); Na *brutalidade* do ferreiro tem uma *delicadeza* escondida. (pp. 51 e 57, respectivamente).

A decisão de *Apolinário* em não punir o filho coincide com seu *querer* estar em conjunção com o objeto-valor Mandovi. Desse modo, podemos traçar como primeira esquematização do programa uma relação reflexiva entre sujeito

e objeto, em que *Apolinário* parece assumir, a um só tempo, os papéis do sujeito de estado e sujeito do fazer:

F(compreender, perceber, perdoar) = [S1 *Apolinário* → (S2 *Apolinário* ∩ Ov ("cumplicidade", "sensatez", "determinação", etc.))]

Considerando a marca da especularidade imanente ao romance, percebemos que a resistência inicial de *Apolinário* dá continuidade ao processo persuasivo comum a todos os programas e, como um movimento circular, a manipulação presente nesse caso integra três etapas, atentando-nos ao fato de que *Manuel Florêncio* deverá, então, realizar também o percurso do sujeito destinatário dos *estranhos*. Igualmente aos casos anteriores, há uma resistência de *Apolinário* perante a ação persuasiva de *Geminiano* e *Manuel Florêncio,* mantendo a relação conjuntiva já discutida. Tanto o carroceiro quanto o marceneiro agem como destinatário dos *estranhos*, modalizados pelo *dever-fazer* com que o ferreiro se desloque até a tapera para conversar. Porém, notamos que os recursos adotados para a realização de seus objetivos diferenciam-se entre si. Enquanto Geminiano age por meio da intimidação, semelhante à forma de agir dos estranhos, Manuel Florêncio procura convencer Apolinário, a partir da sedução e da tentação, utilizando-se da amizade antiga para tentar pressioná-lo.

Complementarmente, por meio das diferenças de atitude verificadas entre tais personagens, também podemos deduzir que, aparentemente, o processo de manipulação sobre Manuel Florêncio apresenta certa relatividade e caráter ambíguo, pois, embora esteja modalizado pelo *dever-fazer,* continua em conflito com o *querer-fazer.* Em outras palavras, o marceneiro *parece querer* convencer *Apolinário*, mas, no plano do *ser*, ao contrário, manifesta-lhe o desejo de que o ferreiro não ceda perante seus valores. Nesse mesmo contexto, observamos ainda a firme recusa de *Apolinário* ao contrato da persuasão repercutindo sobre a cidade que, ao contrário das experiências anteriores, julga positivamente a personagem, reforçando nossa hipótese de que a crença nos valores aparentemente positivos da tapera como *verdadeiros,*

permanecia, paradoxalmente, no plano do *parecer* e, consequentemente, da *mentira:*

> — Cuidado com eles, Apolinário. Aquilo é gente manhosa.
> — Tem nada não. Manha comigo não forma.
> *Manuel gostou de ouvir isso.* Era uma garantia de que os homens não iam fazer piquenique no quintal de Apolinário. (...) Manuel despediu-se e *saiu feliz por dentro.*(p.57, grifo nosso);

> Na venda de Amâncio, nas lojas, nas ruas, Apolinário *era apontado como homem de brio, uma lição para todos, um exemplo para quem quisesse seguir.* Diziam que se Manarairema tivesse uma meia dúzia de pessoas como ele os homens da tapera aprendiam a pisar com mais cautela.(p.58, grifo nosso).

A última etapa do processo revela *Amâncio* como destinatário ou representante da tapera, e também modalizado a *dever-fazer Apolinário* ceder às imposições dos *estranhos*. Apelando à promessa de bons resultados, caso o pedido fosse aceito, e simulando uma desconfiança em relação à coragem do ferreiro, Amâncio disfarça a intimidação implícita por meio da tentação e da provocação. Ciente dos valores negativos que a aceitação do pedido lhe proporcionaria, Apolinário não *crê* no dizer apontado como *verdadeiro*. Por outro lado, da mesma forma como notamos anteriormente, Amâncio também parece satisfeito com a resistência do ferreiro, mostrando assim, a descrença em seu próprio discurso: *Amâncio saiu derrotado, mas no fundo parece que satisfeito — pelo menos era o que se deduzia do seu caminhar desenvolto e animado* (p.63).

A atitude do ferreiro faz com que os estranhos se desloquem até a venda, manifestando-se, assim, o primeiro sinal de mudança. Contudo, Amâncio, agora desprovido de seu objeto valor "valentia" e intimidado pelas exigências do destinador, tenta novamente persuadir *Apolinário* para que ele vá até sua venda encontrar-se com os estranhos. Percebendo a inutilidade de seus pedidos, avisos e ameaças, o vendeiro finalmente apela aos seus favores prestados ao ferreiro no passado e, nessas condições, o acordo realiza-se:



— Me admiro você, Apolinário. Sempre fomos amigos. Lembra quanto você esteve de cama com pneumonia e eu lhe forneci tudo fiado? Agora que preciso de você, você tira o corpo fora. Você pensa que a barriga dói é só uma vez?

Era verdade. Amâncio fora decente naquela quadra; mas tinha ele o direito de alegar isso agora? (...) Foi um gesto bonito, Apolinário reconhecia. Agora Amâncio estava exigindo pagamento em outra moeda. Já que era assim...

— Está certo, Amâncio. Eu vou. Quem deve paga. Não tem dúvida não. (p.66)

Aparentemente, e até confirmando a lógica intrínseca à narrativa, a aceitação de Apolinário estaria proporcionando a interrupção deste programa pela inserção do anti programa da *alienação* e da *aniquilação,* que, por sua vez, o colocaria em disjunção com seus objetos-valor, a partir de uma renúncia. No entanto, o diálogo mantido entre os estranhos e o ferreiro não demonstra fatores que comprovem qualquer situação privativa deste último em relação aos seus valores. Assim como Mandovi, Apolinário adquire competência por meio dos valores modais *querer/poder* se manter fiel ao seu sistema e *não dever* corromper-se ao sistema alheio, mostrando-se da mesma forma, como destinador-julgador do *fazer* dos estranhos. Portanto, o ato de não participar do *jogo* implícito no diálogo e julgar negativo e absurdo o sistema alheio, proporciona a Apolinário uma possibilidade de percepção distinta das demais personagens adultas, resultando, por sua vez, na disjunção dos estranhos com o valor poder-fazer, oprimir, amedrontar, etc. Tal relação privativa permite recuperar o programa da *percepção e da reintegração,* perceptível nos seguintes enunciados:

(...) Acabou-se o interrogatório, pronto. Sr. Apolinário, o senhor está livre. Pode ir embora. (...).

Apolinário olhou para eles doido de vontade de rir mas se agüentou. Não queria dar muita confiança àqueles bobocas. (...)

Amâncio olhou em volta depressa, apanhou uma lata de biscoitos e empurrou-a na mão de Apolinário já na porta.

— Leva pro menino. Ele gosta, não gosta?

Apolinário olhou o presente, resolveu aceitar em paga do tempo perdido; e quando pisou do lado de fora ouviu a porta batendo e a discussão explodindo lá dentro e a voz de Amâncio pedindo calma. Apesar de cansado e aborrecido

> com a patacoada a que o submeteram, não resistiu à vontade de rir e soltou uma gargalhada que ressoou no beco, pouco se incomodando que o ouvissem lá dentro. (p.71)

A esquematização das relações observadas até então, podem ser assim expressas:

F *aquisitiva* e *reflexiva* (não querer/dever submeter-se aos estranhos) = [S1 Apolinário → (S2 Apolinário ∩ Ov)];

F *privativa* e *reflexiva* (dever/poder convencer Apolinário) = [S1 estranhos → (S2 estranhos ∪ Ov)

Os apontamentos verificados até aqui nos permitem deduzir como modalidades veridictórias os seguintes valores, aparentemente positivos:

- *mentira:* tanto a *cidade,* quanto *Amâncio* e *Manuel Florêncio pareciam querer* convencer *Apolinário*, mas na verdade desejavam que ele resistisse suficientemente para vencer os estranhos;
  Os estranhos julgavam *poder* intimidar, mas não mantiveram o controle sobre *Apolinário*;
- *falsidade: Apolinário não parecia ter* e *não tinha* medo dos agressores;
- *segredo: Apolinário parecia* não poder mais resistir às pressões de *Amâncio*, porém, sem ceder às imposições, *queria* apenas *saber* a forma de pensar dos estranhos;
- *verdade:* o ferreiro *parecia saber/poder* tornar-se incorruptível, e realmente recusou a entrar no jogo imposto.

- **A viagem do sonho ao pesadelo percorrida por D. Bita, Nazaré e Pedrinho: PN8**

À primeira leitura, o percurso recoberto pelas personagens *D. Bita, Nazaré* e *Pedrinho* parece estar totalmente desvinculado dos demais, o que revogaria nossa hipótese de especularidade e integração até então pesquisada. Contudo, notamos que, embora as personagens dos programas anteriores não atuem neste programa e, portanto, não mantenham aqui o

mesmo processo persuasivo anterior, este programa manifesta-se semelhante àquele relacionado a *Mandovi,* ou seja, manifestando-se, simbolicamente, como um *espelho* dos demais. Além disso, essa aparente desvinculação pode não representar, necessariamente, uma interrupção do percurso anterior, mas sim o indício de um ciclo que se completou e cumpriu todos os percursos cabíveis à sua realização. Dessa forma, assim como o programa de *Mandovi* e aquele relacionado aos bichos, também este, ironicamente, parece mostrar-se como uma remontagem ou reconstrução de tudo aquilo que já verificamos, embora preenchido por elementos narrativos diversos. Na impossibilidade de desmembrá-los, discutiremos em conjunção os percursos referentes às três personagens

A própria situação inicial deste programa, o qual denominamos de programa da *conquista,* já apresenta a personagem *Pedrinho* em estado de plena indiferença em relação aos estranhos. A respeito desta mesma situação, notamos *Pedrinho* em conjunção com seus objetos "trabalho" e "encantamento e interesse por *Nazaré*", preenchidos pelos valores "futuro estável", "responsabilidade", "juventude", "prazer", "sentimento", etc.:

> Havia também os que não se importavam com os homens da tapera, ou achavam que podiam viver sem tomar conhecimento deles. Pedrinho Afonso era um desses. Trabalhando o dia inteiro na loja do *seu* Quinel, ouvia o que uns e outros diziam, mas não se impressionava, não se interessava. (...), primeiro porque não tinha tempo de andar atrás deles, como outros rapazes faziam; depois havia Nazaré, um caso muito sério e absorvente. (p.71)

Em relação a *Nazaré*, podemos notar que também não manifesta inicialmente qualquer curiosidade em relação aos *estranhos*, mas, em contrapartida, interesse por *Pedrinho.* Nos primeiros enunciados de estado, é possível notarmos que a personagem encontra-se em conjunção com os objetos "casa da madrinha" e "encantamento e interesse por *Pedrinho*", preenchidos pelos valores de "conforto", "proteção", "futuro promitente", "juventude", "prazer", "sentimento", etc.:

> Duas, três vezes por dia Nazaré arranjava jeito de passar na porta da loja e olhar rapidamente para dentro (...).
>
> Quando Nazaré saía da loja deixava atrás um cheiro manso de limpeza e os comentários dos senhores que faziam ponto lá; um falava da iminência de um casamento, outro achava que casamento para ela em Manarairema era difícil, só se fosse com alguém de fora; outro insinuava uma solução inconvencional com algum viajante (...). Pedrinho ficava muito vermelho, disfarçava e ia fazer qualquer coisa nos fundos da loja, ou fingir que fazia.(p.71).

Deduzimos, assim, que entre *Pedrinho* e *Nazaré* ocorre uma relação transitiva, de natureza aquisitiva, a partir da *troca* ou *doação* de valores, como o sentimento amoroso, admiração, olhar interessado, etc. Inicialmente ambos adquirem competência por meio de um *saber* sobre a dificuldade de concretização do namoro, pois *já nascera difícil, cercado, travado*(p72).

A primeira transformação de estado inicia-se com um novo encontro entre os dois. Sem ser convidado, *Pedrinho* pula o muro da casa de *Nazaré* no intuito de roubar jabuticaba. Surpreendido pela garota, *Pedrinho* procura meios para fugir do constrangimento, mas logo passa pelo processo de manipulação, que, por sua vez, adquire as formas de *sedução, tentação* e, principalmente, *provocação.* Nesse sentido, desperta-se um confronto transacional e, ao mesmo tempo de relaxamento entre sujeitos, baseado na busca por um mesmo objeto, de valor positivo: o *namoro. Nazaré*, então, age como sujeito destinador, doando Pedrinho os valores modais *dever/querer/saber* envolver-se/retribuir sentimentos. Movidos pela *curiosidade,* ambos aceitam o contrato implícito e *Pedrinho* passa a *crer* nos valores oferecidos por *Nazaré*, retribuída positivamente com a correspondência do sentimento do outro:

F (namorar, envolver-se, conhecer o *outro*) = [S1 *Nazaré* → (S2 *Pedrinho* ∩ Ov "namoro" ("libertação", "sentimento", "conhecimento", "prazer", etc.))]; perceptível no seguinte enunciado:

> Perdido o acanhamento, eles perderam também a prudência. Encontravam-se em qualquer lugar, a qualquer hora, sempre com a intenção de não demorar, e acabavam esquecendo o tempo. Admirado com a mudança de Pedrinho, *seu* Quinel

> franzia a testa e ia tomando nota dos atrasos para uma conversa enérgica em ocasião oportuna(...) Parentes de um e de outro lado advertiam, davam conselhos. (p.75)

A inicial indiferença de ambos aos *estranhos* da tapera, transforma-se, então, no esquecimento do próprio mundo que os cerca, em razão de sua plena absorção na atmosfera do encantamento. Paralelamente, o estado de conjunção com a liberdade faz irromper, ironicamente, uma série de *perdas ou estados de privação,* como a perda do acanhamento, da prudência, da responsabilidade, do ambiente familiar e da "boa imagem" perante a sociedade manarairemense. A transformação do casal — a partir do estado de disjunção com a maturidade e a libertação amorosa para o estado de conjunção com a audácia, a ousadia — provoca inquietações entre o povo da cidade, que por sua vez pressiona tanto *seu* Quinel, chefe de *Pedrinho*, como D.*Bita*, madrinha de *Nazaré*. Inicialmente, D.*Bita* não se sente intimidada com as pressões de parentes e conhecidos, mantendo-se em conjunção com o mesmo modo de pensar de *Nazaré*. Porém, finalmente modalizados a *dever* manter a "boa imagem e educação" perante a cidade, tentando ou fingindo aceitar seus valores e colocando-se, aparentemente, contrários aos atos do casal:

> D.Bita ouvia denúncias e indiretas todo dia (...). Assim iam os informantes prestando seus serviços, D. Bita ouvindo e se aborrecendo. Às vezes sentia vontade de se zangar, de pedir que deixassem os namorados em paz, mas não achava forças; compreendia que aquelas mulheres em sua aparente maldade estavam era querendo fazer o bem; talvez Nazeré e Pedrinho estivessem mesmo passando da conta. Não estaria ela por moleza ou comodismo deixando de cumprir sua obrigação?

F (dever educar, corrigir) = [S1 *cidade* → (S2 D.*Bita*, *seu* Quinel ∩ Ov sistema de valores da cidade, ∪ Ov sistema de valores do casal)]

A relação entre sujeitos, assim, adquire um tom polêmico e tensivo, em razão do confronto promovido pela busca do objeto "liberdade", seja por parte de *Nazaré* e *Pedrinho,* que desejam manter consigo o objeto (apropriação), seja por parte da *cidade,* que pretende privar o casal do mesmo objeto

(espoliação). Munidos pelo *querer/dever/poder* alcançar um mundo livre de censuras, o casal procura uma espécie de "paraíso" e realizam a *performance* a partir da concretização dos objetos modais, mantendo encontros *nos caminhos do outro lado rio, onde só passava gente (...) sem tempo nem entendimento pra vigiar namoro* (pp.76,77). Nesse sentido, o *fazer* de *Nazaré* gera em *D.Bita* a mudança do estado de conjunção com os objetos-valor "companhia", "família" e "diálogo" para o estado de disjunção com estes, o qual, por sua vez, proporciona-lhe valores negativos, como a "solidão", a "alienação", o "medo da perda", a "incomunicabilidade". Assim como Geminiano, que se desloca para um novo mundo, com valores indecifráveis, *D.Bita* passa a falar consigo mesma ou, às vezes, com seu gato, e, igualmente ao carroceiro, é reificada ou animalizada à condição objetual do "gato".

A transformação aparentemente negativa de *D.Bita* pode ser deduzida como o primeiro fator para o rompimento do programa da *conquista.* Tal indício é reforçado pela nova situação vivida por *Pedrinho* e *Nazaré,* em um dos encontros do outro lado do rio. Interceptados por *estranhos* que passavam em uma caleche, o casal é chamado para aproximar-se deles para uma conversa. Ao contrário de *Nazaré*, *Pedrinho* procura resistir à *ordem* do *outro,* mas diante da pressão de ambos os lados, acaba por ceder à intimidação aplicada. Assim, inicia-se um novo processo persuasivo, baseado nos recursos da sedução e da tentação, em que o sujeito-destinador é representado pelos *estranhos,* por meio da tentativa de *fazer* o casal *querer* refugiar-se na tapera e *saber* sobre as vantagens e satisfações que poderiam obter. Seduzidos pela promessa de bancos e redes para namorarem à vontade e com privacidade e nenhum incômodo ou censura de qualquer pessoa, *Pedrinho* e *Nazaré* são, enfim, manipulados a *crer* nos valores oferecidos pelo sujeito-destinador, dando-se início ao anti-programa da *degradação.* O *fazer* do casal provoca diversas reações e julgamentos na cidade, desde a admiração e inveja de outros jovens pela sua determinação e coragem, até a inquietude e preocupação de *D. Bita* e a desaprovação dos adultos pelo atrevimento exposto.

As cenas vivenciadas na tapera pelo casal não nos são mostradas e, dessa maneira, somos levados a crer no relato de *Pedrinho* sobre os acontecimentos no local. Chegando assustado a casa de *D. Bita, Pedrinho*



conta-lhe sobre os maus tratos aos quais foi submetido na tapera dos estranhos e, a partir do relato, podemos perceber que essa personagem atua como julgador dos manipuladores, inclusive de Nazaré. Interrogado pela madrinha, que resiste a acreditar no depoimento, *Pedrinho* narra uma história misteriosa e relativamente incoerente, mantendo uma dúvida constante quanto ao seu dizer:

> — Eles tomaram conta de mim. Levaram lá para dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Eu gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou, Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. (...)Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. (...)
>
> D.Bita levou a mão à testa. Sacudiu a cabeça.
>
> — Nazaré fez isso? A minha Nazaré fez isso? Você não está inventando? (p.90)

Dessa forma, podemos deduzir que Pedrinho entra em disjunção com os objetos-valor anteriores, os quais o mantinham repleto de sentimentos positivos e ascendentes, e passa — igualmente a Geminiano, D. Bita e quase toda a população durante a invasão de cães — à situação objetual ou animalizada de um cão, ou um objeto qualquer. A relação de troca ou transacional, antes mantida com *Nazaré,* torna-se tensiva e de natureza transitiva, já que esta se apropria de seu objeto-valor "liberdade". Nesse sentido, a transformação de Pedrinho gera-lhe os valores modais não-dever/poder estar junto a Nazaré:

F("privar Pedrinho de seu Ov") = [S1 *Nazaré* → (S2 *Pedrinho* ∪ Ov "liberdade", "sentimento", "encantamento")]

Adquirindo os objetos modais do querer/dever/saber acreditar, *D.Bita* passa a confiar no sistema de valores oferecidos por *Pedrinho,* o que acarreta na transformação do estado do *parecer* para o estado do *ser,* e no conseqüente *desmascaramento* de sua afilhada:

> — Eu *sabia* !Eu sabia que essa menina ainda ia me dar um desgosto grande. Nazaré nunca prestou. Desde pequena ela já mostrava o que era. Eu que

> fechava os olhos para não ver. *Inventei* uma menina amorosa, agradecida, porque eu tinha precisão de uma pessoa assim para me fazer companhia(...) Quantas noites passei rezando *pedindo* um *milagre*, pedindo a Deus para fazer dela a menina que eu tinha inventado.(p.91, grifo nosso).

Tal situação gera um confronto transacional e de relaxamento entre sujeitos, considerando-se que *D.Bita* passa a *querer* doar, a partir de uma relação conjuntiva e transitiva, seus objetos-valor a *Pedrinho,* ao passo que este *deva querer* retribui-los ou recebê-los, de maneira que assuma os desejos da madrinha e cumpra o papel de afilhado. *Nazaré,* por sua vez, reconhecendo seus próprios atos e danos e a punição de *Pedrinho* e D.*Bita,* manifesta-se em estado de arrependimento, munida dos objetos modais *querer/dever* recuperar valores perdidos ou antigos, seja por meio de uma transformação reflexiva ou transitiva. Tal fato nos leva a crer na recuperação ou conclusão do programa narrativo da *conquista:*

F(perdoar/aceitar Nazaré) = [S1 *D.Bita* → (S2 *Nazaré* ∩ Ov sistema de valores antigos("segurança", "familiaridade", etc)]
ou
F(restabelecer-se, recuperar sistema de valores) = [S1 *Nazaré* → (S1 ∩ Ov sistema de valores antigos("amadurecimento", "experiência", etc)]

Inicialmente, havíamos dito que este programa em questão, igualmente aos programas de Mandovi e da invasão de bichos, retoma ou espelha os demais programas. Podemos observar, nesse sentido, que assim como o programa da *conquista*, também no PN1 a relação entre sujeitos origina-se por uma espécie de *namoro* já que, mesmo que por intenções diferentes, um quer conquistar o outro. Porém, ao contrário daquela situação, o envolvimento entre *estranhos* e a *cidade* não se baseia numa troca ou doação de objetos, mas pela renúncia ou privação, na relação dominador/dominado. Complementarmente, havíamos dito sobre o estado de disjunção de *Pedrinho*, D.*Bita* e talvez *Nazaré* com os valores "humanização", "melhoria" e sua alusão a estados similares de outros programas. Contudo, assim como os programas de *Mandovi* e de *Apolinário*, este referido restabelece no desfecho os objetos e

sistemas de valores perdidos, fato que compromete a conclusão do anti-programa. Podemos deduzir, assim, que o índice de especularidade, considerando-se o teor ambíguo de reflexividade e, ou mesmo tempo, de inversão, comprova nossos argumentos defendidos até então e conserva a dialogismo intrínseco à obra.

Finalmente, notamos que as modalidades veridictórias reforçam a ambigüidade e a contradição envolvidas na trama, parecendo revelar-nos o prevalecimento do mistério e da mentira:

- *verdade*: Nazaré e Pedrinho pareciam querer e realmente queriam manter-se envolvidos;
- *segredo*: Pedrinho não parecia acreditar e, na verdade, não acreditava nos valores dos estranhos;

  D.Bita não parecia saber sobre a verdade de *Nazaré*, mas realmente sabia;
- *mentira*: Nazaré parecia pensar como Pedrinho, mas mostrou ter valores diversos;

  Pedrinho parecia saber a verdade sobre Nazaré, mas no fundo desconhecia-a;

  D. Bita parecia ter esquecido os sentimentos para com a afilhada e, ao contrário, não a abandonou.

- **Transformação de Manarairema pela retirada dos estranhos: PN9**

Apesar do nono programa narrativo poder ser considerado como uma finalização, não devemos ainda descartar a hipótese de interpretá-lo como uma continuidade do primeiro programa, referente à transformação da *cidade* pela chegada dos *estranhos.* Reforçando a marca da circularidade, este programa retoma as considerações analisadas nos três últimos programas, e estes, consequentemente, manifestam-se também como seus precedentes, considerando-se os estados e as situações similares. Semelhante aos três programas citados, aqui, a reversão para o estado de libertação — a partir da interrupção de um anti-programa de opressão, de dano ou de perda dos

valores antigos —, ocorre de forma inexplicável, numa simples evocação de magia ou de pesadelo. Em outras palavras, não reconhecemos qualquer indicação de ação das personagens envolvidas para a retirada dos estranhos.

O auto-reconhecimento de seus atos pelas personagens não se mostra novamente envolvido pela culpa, pelo castigo ou pela auto-punição, mas em estado de auto-reflexão, amadurecimento e conscientização de sua *verdade* interior. Portanto, a descoberta inexplicável da saída dos invasores, revela-se nos enunciados de estado, envolvida pelos valores "libertação", "alimento", "tranqüilidade", "comunicabilidade", "ação", etc., ou seja, um estado conjuntivo ou a recuperação dos objetos iniciais e o suprimento dos danos sofridos:

> De repente, a descoberta. Gente não se contendo e abrindo janelas, ainda receosa mas já esperançada. O espanto, a incredulidade — a alegria. (...) Era possível? Era verdade? Gente chamando gente, sacudindo gente, arrastando gente para ver, todas as janelas se abrindo, por todos os lados, o desafogo. Gente rindo, gente pulando, gente dançando na lama(...) Gente correndo às vendas, comprando tudo fiado para uma ceia urgente, fogões se acendendo nas cozinhas(...)
>
> Alguém chegou com uma manta de carne-seca, outro apareceu com uma corda de lingüiça, os meninos saíram para providenciar espetos (...). (p.96)

Sobre essa mesma questão, havíamos dito anteriormente, no primeiro programa narrativo, que a cidade já se inicia em situação de carência pela falta do objeto "alimento", o qual poderia ser preenchido por diversos sentidos co-ocorrentes, como as qualidades "cultura", "identidade", "visão de mundo", "conhecimento", "comunicabilidade", aludindo, então, aparentemente, à própria busca de sentidos. Notamos que o preenchimento dessa carência pela "fartura" de alimentos também manifesta-se ausente de ações para tal realização, mas de forma mágica, inexplicável. Poderíamos supor, desse modo, que os estados de amadurecimento e de conscientização obtidos no desfecho, estariam traduzindo o suprimento dos sentidos ausentes, simbolicamente prescritos no objeto "alimento".

Baseando-nos nesses apontamentos, não podemos afirmar, portanto, que a saída dos *estranhos* desencadeou às personagens a recuperação de um sistema de valores totalmente similar ao inicial, já que naquele momento havia

uma situação de "carestia" e, portanto, um estado disjuntivo. Neste processo, retomamos a questão da ambigüidade presente na narrativa, analisando que a passagem dos *estranhos* pela *cidade* não apenas trouxe estados disfóricos e privativos, mas paradoxalmente, a conquista de sentidos antes inexistentes. Fortalecidas, assim, dessas conquistas, as personagens passam a enxergar o mundo de modo diferente, a partir de transformações tanto transitivas quanto reflexivas, tratando-se de atribuições ou doações de valores. Na relação entre sujeitos, notamos que o confronto pelo objeto "conhecimento" ou "cultura própria" adquire um tom transacional e de relaxamento, pois é a partir da integração de seus modos de ser e de agir que se processam suas novas mudanças de estado, esquematizadas da seguinte maneira:

F(conhecer o novo mundo e formar uma cultura/identidade própria) = [S1 *cidade* → (S1 ∩ Ov "alimento" ("cultura", "conscientização", "libertação", etc.))].

Como última consideração, deduzimos que a especularidade e a circularidade características do texto parecem conduzir-nos a um desfecho inacabado. Antes mesmo de posicionar-se como uma conclusão, o desfecho fundamenta, ao contrário, como o recomeço da formação de um novo sistema de valores. Essas observações nos encaminham à necessidade de direcionarmo-nos ao próximo tópico do nível narrativo, referente à investigação da *Semiótica das paixões.* Ao considerarmos as investigações e os dados apreendidos até momento, julgamos que o exame das transformações do sentir e do pensar, na interioridade do(s) sujeito(s), tenha se revelado como um aspecto de grande importância no estudo analítico da narrativa de Veiga.

1.3 Configurações passionais da modalização do sujeito

> *Nessa situação de tensa espera é que finalmente ocorrem os primeiros ruídos da tempestade.*[5]

[5] Almeida, M. op. cit., p.23

Greimas e Fontanille (1991) reconhecem que, das etapas do percurso gerativo de sentido, a mais eficaz e aprofundada destina-se ao espaço intermediário, equivalente à modalização da narratividade e de sua disposição actancial. Porém, também admitem que, desprendido da carga psicológica, o conceito aplicado ao actante, insere-se exclusivamente na *semiótica da ação,* no exame do *fazer* do sujeito. Nesse sentido, a progressão narrativa instaura a delimitação de estados com base, sobretudo, no conceito de transformação, *uma espécie de pontualidade abstrata, esvaziada de sentido, que produz ruptura entre dois estados* (Greimas e Fontanille, 1991, p.10).

Por outro lado, considerando tal operação abstrata do *fazer* do sujeito, supomos situações precedentes, relacionadas à competência modal do sujeito, suscetíveis de realizar a sua ação. A competência, assim, atua como estudo primeiro do sujeito, no plano do *ser,* e reflete sobre o sujeito operador, no momento anterior à sua realização. As formulações das paixões adentram em todas as instâncias geradoras de sentido, à medida em que manifestam-se tanto por meio de condições de caráter epistemológico (integradas, portanto, ao nível fundamental) e algumas operações próprias à enunciação, quanto pelo repertório de estruturas culturais. Nesse contexto, os autores discutem a existência da semiótica como objeto paradoxal e concomitantemente *real* e imaginário (ou fenomenal).

Em outras palavras, o *efeito da percepção* converte traços, figuras e objetos do mundo natural, representados pelo "significante", em traços, figuras e objetos do "significado", fazendo emergir, ainda, um novo significante (de essência fonética). A *percepção,* assim, revela-se mediante a existência do corpo em sintonia com o mundo transmutado em sentido (língua) e com as figuras em processo de interiorização, graças à concepção de figuratividade como forma de pensamento do sujeito. A existência semiótica sofre, portanto, um processo de homogeneização de suas formas à custa da ruptura com as relações entre as figuras do mundo e sua significação extra-semiótica, centrada nas "leis naturais" do mundo: as figuras só ganham existência significativa valendo-se do *sentir* desencadeado pela mediação do corpo. Dessa maneira, o sujeito epistemológico da construção teórica ganha certa incompletude ao ser

unesp

apresentado apenas pela cobertura racional, fazendo-se como sujeito cognitivo. Ao contrário disso, é por intermédio da etapa da sensibilidade tímica que o percurso desse sujeito poderá alcançar a significação e a manifestação discursiva.

Com base na centralização dos conceitos de actante e de transformação empregada na semiótica da ação, Greimas e Fontanille questionam o papel atribuído à noção de *estado*. O estado seria, nesse contexto, condição fundamental ao sujeito operador, revelando-se ora como princípio da ação, ora como seu próprio resultado. Porém, a sua significação aborda, sobretudo, o *estado das coisas de mundo* transmutado pelo sujeito e, consequentemente, o *estado de alma* do sujeito competente, valendo-se da relação sujeito/mundo. Retomando a homogeneidade da existência semiótica, mediante o *sentir do corpo*, o elo estabelecido entre sujeito/ mundo rompe com a concepção dualista a ele conferida:

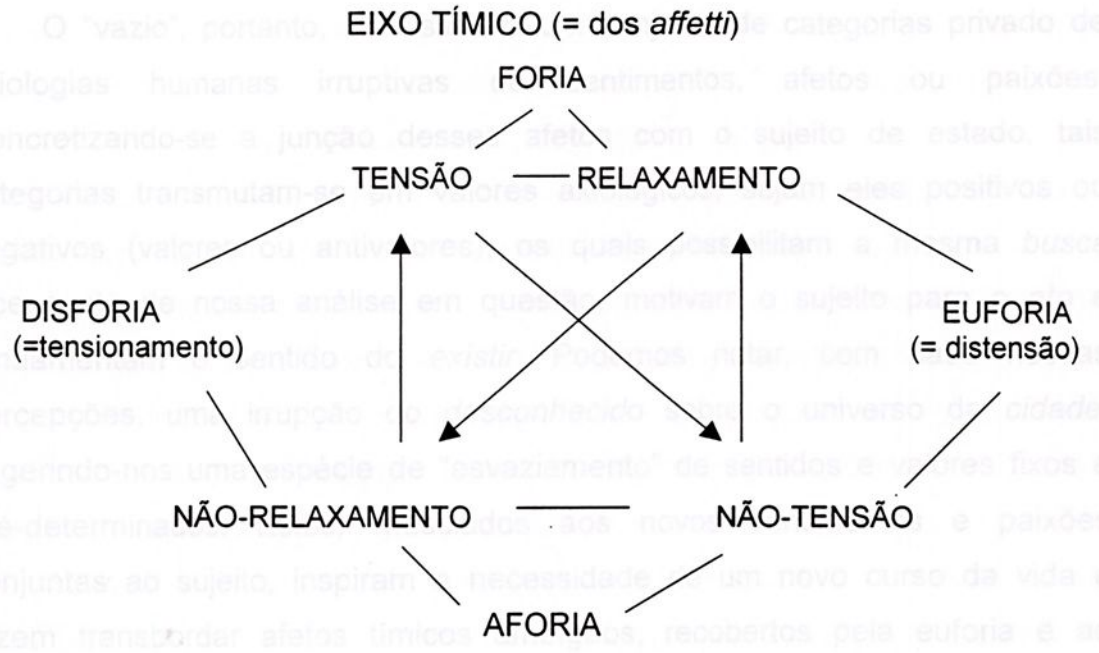
> "Graças a essa transmutação, o mundo 'enquanto estados de coisas' vê-se rebaixado ao 'estado do sujeito', isto é, reintegrado ao espaço interior uniforme do sujeito. Em outras palavras, a homogeneização do interoceptivo e do exteroceptivo, por intermédio do proprioceptivo, institui *uma equivalência entre os 'estados de coisas' e os 'estados de alma'*. (ibidem, p.15)

Dessa maneira, a natureza dos estados e a instabilidade estabelecida pela mediação somática e sensibilizante, produz um plano de tensões que ultrapassa os efeitos de sentido adquiridos na semiótica da ação. Antes de atuar na eventual inserção ao discurso, as tensões revelam-se como fundamentais na categorização e modelização narrativas, dando início às somações do sujeito que age, assim como às primeiras unidades de significação. Na construção do simulacro do *ser* do mundo, ou do *parecer do ser*, o estudo fenomenológico estaria integrando-se ao espaço teórico do imaginário. Distante de qualquer arbitrariedade, o *imaginário da teoria* fundamenta-se na reconstrução do nível epistemológico profundo, a partir dos conceitos de *tensividade e foria*.

As paixões devem ser aqui apreendidas como efeitos de sentido de qualificações modais (articuladas como *configurações passionais*) apropriados

à alteração de estado do sujeito. Nesse sentido, as paixões, como a *cólera*, a *frustração*, o *desengano*, o *amor* ou *indiferença,* são descritas sob uma sintaxe narrativa modal, examinando-se nela os arranjos sintagmáticos de modalidades. Cabe à leitura semântica, apontar as diferentes posições passionais ocupadas pelo sujeito no decorrer de seu percurso, valendo-se sempre da trajetória dos estados de tensão (disfórico), quando o sujeito está em disjunção como objeto, até os estados de relaxamento (eufórico), quando o sujeito posiciona-se em conjunção, e vice-versa. Os variados tipos de paixão subdividem-se em graus de simplicidade e de complexidade, determinando que as paixões consideradas simples procedem de um arranjo modal único, ao passo que as complexas resultam de uma configuração de modalidades, decorrentes de vários percursos passionais. Nesse sentido, a manifestação das modulações passionais, por meio de efeitos de sentido, resultam em uma maior complexidade de arranjos modais, ultrapassando as barreiras entre a dimensão cognitiva e aquela relacionada ao "sentir". A complexidade origina-se porque, diferente da modalização do fazer, a modalização do estado do sujeito torna-se realizável somente pela passagem do modalização do objeto, o qual, por sua vez, transforma-se em valor e impõe-se ao sujeito.

Nesse contexto, por meio de efeitos de sentido de qualificações modais, as modalizações aspectuais tímicas coordenam mudanças de estados de ânimo, e tais transformações de ordem emotiva, manifestas pela aspectualização tímica dos sujeitos ("alegrar-se", "espantar-se", "esperar", "temer" etc.), podem ser expressas no seu nível mais profundo, ou seja, a partir de oscilações entre estados tensivos e relaxados, conforme expressa o seguinte esquema do quadrado tímico:



(Greimas & Courtés, op.cit., p. 104)

Em relação aos estudos e aplicações teóricas efetuadas sobre a obra narrativa, podemos dizer que, embora não seja o objetivo principal desta pesquisa, o exame de alguns aspectos do passional no romance de J.J. Veiga poderá eventualmente enriquecer este estudo. Havíamos dito que, inicialmente, a *cidade* mantém-se em estado de carência, interpretado pela nossa leitura como um *vazio de sentidos*. Nessas condições, a trajetória desse sujeito de estado guia-se pela *espera* ou pela *busca* de sentidos e valores. Em outras palavras, no conjunto dos programas formadores da seqüência narrativa em estudo nesta pesquisa, percebemos que a *passividade* dos moradores alude a um *estado de espera* permanente, gerando, paradoxalmente, *tensão*. A esse respeito, Greimas e Fontanille reconhecem que, no nível epistemológico, a semiótica deve, paradoxalmente, compreender a totalidade das tensões fóricas, desde o "nada" ou o "vazio" até o "tudo" ou a "plenitude":

> O vazio de conteúdo, caracterizado pela ausência de articulações, só pode ser preenchido pelo abalo da plenitude tensiva. A coabitação de duas exigências inversas, respectivamente ligadas às "forças" e às "posições" permite compreender que, antes de toda categorização, o sentir, bombardeado entre duas tendências, só pode engrendrar instabilidade. (Greimas e Fontanille, p.24)

O "vazio", portanto, consiste em um conjunto de categorias privado de axiologias humanas irruptivas de sentimentos, afetos ou paixões. Concretizando-se a junção desses afetos com o sujeito de estado, tais categorias transmutam-se em valores axiológicos, sejam eles positivos ou negativos (valores ou antivalores), os quais possibilitam a mesma *busca* incessante de nossa análise em questão, motivam o sujeito para o *ato* e fundamentam o sentido do *existir.* Podemos notar, com base nessas percepções, uma irrupção do *desconhecido* sobre o universo da *cidade,* sugerindo-nos uma espécie de "esvaziamento" de sentidos e valores fixos e pré-determinados. Estes, mesclados aos novos sentimentos e paixões conjuntas ao sujeito, inspiram a necessidade de um novo curso da vida e fazem transbordar afetos tímicos ambíguos, recobertos pela euforia e ao mesmo tempo pela disforia, já que o *querer* transformar-se promove tanto sofrimento da perda do conhecido e do familiar e a angústia do não-*poder* dominar o ignorado, quanto o prazer do *querer* descobrir o novo e renovar a relação sujeito-objeto-mundo.

Retomando, portanto, colocações anteriormente realizadas, observamos que a maioria das transformações ocorridas não se processam de forma concreta ou por meio do *fazer* do sujeito, mas sim em sua interioridade ou em seu *estado de alma*, da aspectualização tensiva do *querer ser,* a partir da multiplicidade de visões de mundo, evocativa de uma possível libertação. Podemos, então, dizer que as paixões recorrentes em *A hora dos ruminantes* integram desde paixões simples até efeitos de sentidos afetivos complexos, em virtude de configurarem-se em vários arranjos modais modificadores do sujeito de estado. Em razão da ambigüidade como um dos fatores determinantes aos efeitos de sentidos intrínsecos, deduzimos que os percursos passionais possibilitam a confluência de paixões aparentemente contraditórias entre si, aspecto ainda alusivo aos resultados obtidos no exame do nível fundamental do texto, cujas relações entre categorias contraditórias encerram-se sempre a partir da interação de valores opostos, negativos e positivos.

Os programas narrativos analisados anteriormente em *A hora dos ruminantes,* iniciam-se, aparentemente, por meio de paixões simples, determinadas pelo *querer* ou não-*querer.* Barros (1994) argumenta que esses

unesp

tipos de paixões simples distinguem-se entre si mediante o grau de intensidade do *querer* e pela natureza do valor desejado. Em nossa pesquisa, porém, apesar de podermos traçar, sem dificuldade, os tipos de valores e a intensidade do desejo, torna-se impossível, por outro lado, certificarmo-nos da verdade ou do grau de fidelidade de tais valores. A tensão presente na obra entre o mistério e a possibilidade de certeza, entre o aparentemente "real" e o *nonsense* ou a fantasticidade e o cotidiano corriqueiro ampliam sua abertura, projetando um leque interpretativo de questionamento permanente. Exemplificando essa questão, diante da chegada dos estranhos, a *cidade* parece ser qualificada pelo *querer* abastecer sua carência alimentar, ou seja, a relação com o objeto é determinada pelo querer possuir, o qual pode ser recoberto pela paixão do *anseio*, da esperança ou da *cobiça*. Nesse estado, percebemos um certo grau de relaxamento e distensão devido à positividade dos valores desejáveis. Contudo, a esperança do abastecimento não resolvida, gera novos desejos moldados por novos valores, decifráveis (explícitos) e indecifráveis (implícitos). O isolamento e a incomunicabilidade manifestados pelos invasores fazem com que os moradores sejam tomados pelos sentidos afetivos da *curiosidade* e *queiram saber ou desejem* possuir valores cognitivos que identifiquem o novo grupo invasor. Essas paixões despertam posições tímico-fóricas conflitantes, sentimentos antagônicos recobertos por valores contrários. A necessidade de assimilação dos *estranhos* pode resultar tanto do estado eufórico do *querer* descobrir e comunicar-se com uma nova cultura, quanto do estado disfórico do não *querer* sentirem-se ameaçados pelo desconhecido e indecifrável. Por outro lado, não podemos afirmar com total exatidão sobre os valores despertados pela *curiosidade* ou pela cobiça, pois, devido ao caráter multifacetado e polissêmico da obra, o *querer* inserido em *A hora dos ruminantes,* pode ser preenchido por diversos valores, desde o simples desejo de saciar-se até a impulsão pela conquista de novos horizontes e experiências. Paradoxalmente, os *estranhos* ocupam as posições passionais da *indiferença* (não querer-saber) e da *tirania* (querer tomar/possuir/oprimir), orientados por anti-valores, marcados pela aforia (não-tensão, não-relaxamento), e valores negativos. Por sua vez, a abordagem impositiva dos *estranhos* desencadeia sobre a *cidade* a modalização do não-querer, em que



o sujeito não deseja o objeto-valor e mostra-se modalizado pela *repulsa,* pela *aversão* ou mesmo pela *apatia.* Nesse sentido, as paixões começam a ganhar mais complexidade devido à configuração de modalidades e percursos passionais diversos.

O *estado de espera,* abordado anteriormente, é compreendido por Greimas e Fontanille (1991) como o estado inicial do percurso das paixões complexas, cujo sujeito dessa trajetória revela-se pelo desejo (*querer-ser)* de um objeto, embora se mantenha imobilizado quanto ao *fazer,* na busca de conquistá-lo. Dentre as paixões decorrentes desse processo de espera, temos a *obstinação,* a qual capacita o sujeito das modalizações do *saber-não-ser*, *não-poder-ser* e do *querer-ser.* Paradoxalmente, o sujeito é impulsionado ao mesmo tempo pelo *querer-fazer* e o *não-poder-fazer.* Impossibilitado ao ato, o sujeito é assim conduzido à *crença* nas realizações do *outro,* mantendo ainda como paixões de seu percurso, a *esperança* de concretização dos desejos, *a confiança* (crer-ser) em si mesmo e no *fazer* do *outro* e a *satisfação* hipotética ou imaginada pela posse do objeto valor. Na narrativa investigada, podemos dizer que essa trajetória marcada pela *espera* vai ao encontro do percurso realizado pelo sujeito *cidade* (e talvez pelos outros sujeitos que se conservam como moradores de Manarairema), pois, conforme foi visto, a *espera* (de que algo aconteça ou seja feito, seja por força da "realidade" ou da magia) permanente acarreta o estado de *passividade* aparentemente evocado pelo *crer ser bom* o sistema de valores do *outro.* Isso em razão de uma suposta *confiança* nas promessas do progresso trazido e da satisfação antecipada (e apressada) pela conquista de melhorias, de bens materiais e alimentos em fartura e, portanto, de um possível estado de *relaxamento*.

A fim de situarmos melhor essa questão, a *crença* nos valores do *outro* remete-nos aos processos persuasivos presentes em todos os programas analisados anteriormente e, portanto, a análise passional aqui realizada não deve limitar-se apenas à leitura do programa principal, referente à trajetória da *cidade,* mas a todos os demais programas e aos percursos das respectivas personagens. Esse apontamento ainda nos reforça a marca da especularidade, à medida em que a investigação de um programa retoma e antecipa a análise

dos restantes, considerando-se a circularidade ou a "repetição" dos percursos no andamento do relato narrativo.

Com a impossibilidade de sucesso de seu *querer* e a *perda* da *crença* no *outro,* observa-se que o sujeito *cidade* ocupa diferentes posições passionais, deslocando-se para os estados de *tensão e de disforia:* privado de suas esperanças, os estados anteriores do sujeito parecem transformar-se em situações passionais de *frustração, insatisfação e decepção,* para com o *outro* e consigo mesmo. Quebrado o contrato imaginário ou o simulacro de confiança, a *cidade* percorre por vários percursos passionais, marcados por uma mistura de modalidades que configuram a complexidade dessa trajetória. Movido pelo sentimento de *perda* ou de *carência*, o sujeito adquire as paixões consideradas *tensas,* como a *aflição* e a *insegurança,* que, por sua vez, podem provocar a *reparação* ou a *resignação.* O clima de tensão amplia-se a partir da configuração de um sujeito que *quer* reparar (querer-ser) a falta, mas, não *podendo* fazer nada para tal, move-se por um sentimento crescente de *conformação,* de *revolta* e finalmente, de *aversão* ao *outro* (e talvez a si mesmo).

Paralelamente, os percursos passionais até então traçados na narrativa analisada, são permanentemente acompanhados pela estado passional da *espera,* configurando sujeitos apaixonados tumultuados de modalidades afetivas paradoxais e distintas entre si. O *desencantamento* do ser origina, ao mesmo tempo, o aspecto terminativo do *não-querer*, pelo apagamento do objeto imposto, e o aspecto durativo do *querer-ser*, em virtude do objeto desejável. Essas marcas de caráter contraditório atuam como um indício da cisão do *um* em *duplo,* do sujeito atormentado e indeciso, originado pela dupla *espera: d*o retorno à fusão ou ao equilíbrio, e da ameaça de anulação ou aniquilação dessa mesma hipótese. Nesse sentido, a dimensão passional estaria estagnada à posição da expectativa, o *devir,* e, ao mesmo tempo, à nostalgia,o *querer-(re)conquistar.* Ainda sobre essa questão, Greimas e Fontanille reconhecem que a tensividade fórica permite um desdobramento do sujeito em inúmeros percursos de sujeitos passionais, devido à instabilidade e à intercambialidade por ela desencadeadas. Dessa forma, o sujeito apaixonado poderia, principalmente à custa de seu fértil imaginário, manter interiozada uma

multidão de sujeitos e suas respectivas modalizações afetivas, cujo movimento oscilatório e dinâmico entre a euforia e disforia, seria conduzido por forças de atração e repulsão.

Já comentamos sobre o reconhecimento do *sujeito do querer* (movido pela carência e pela busca) e do *sujeito do poder* (determinado pelo excesso) no desenvolvimento da obra, determinados, respectivamente, pela *cidade* e pelos *estranhos da tapera*. O *querer* da cidade, porém, não pode ser facilmente decifrado, ou seja, torna-se extremamente difícil definir qual (ou quais) objeto(s) de busca esse sujeito persegue, sobretudo em virtude da natureza fantástica do texto. Tal dificuldade é ainda mantida por aquilo que pode ser denominado nessa pesquisa de *espera reticulada*, que, em outras palavras, indica a formação de múltiplos *estados de espera* vivificados pelo sujeito, organizados em uma espécie de rede de *esperas* paradoxais e, ao mesmo tempo, atuantes em concomitância. Dessa forma, a *espera* pelo progresso, pela adoção e conhecimento do sistema de valores do *outro,* passa a ser acompanhada pela *espera* de libertação, a partir da esperança de que algo aconteça (milagrosamente) ou de que alguém faça algo para livrar-se da opressão do outro, atingindo, assim, a crença no *desconhecido;* e pela *espera* do *fim* ou da "morte" simbólica dos valores da *cidade.* Podemos sugerir, portanto, uma ocorrência da tentativa de confluência entre estados de relaxamento/euforia e tensão/disforia, já que a *cidade* experimenta, ao mesmo tempo, sentimentos contraditórios e conflituosos entre si. O estado de tensão permanente aparece, então, modalizado pelo conflito mantido entre o *querer* libertar-se (anseio), o *não-poder* realizar-se (angústia) e o *dever* aceitar o valores impostos pelo *outro* (resignação). A propósito de esclarecimento, exemplificamos a marca passional de resignação e passividade predominante na narrativa:

> Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram arrastados (...), estraçalhados (...) lambuzados (...) e afinal abandonados em qualquer parte. (...) Outros parece que entravam numa casa apenas para descarregar a bexiga: chegavam, farejavam, escolhiam o lugar (...) e calmamente se aliviavam (...) Eram

> desacatos que as pessoas toleravam resignados, consolando-se em pensar que não há mal que sempre dure. (p.36)

No programa referente às dominação dos bichos, notamos um reforço da marca paradoxal e ambígua, envolvida pelo clima surpreendente do acontecimento. Os diversos percursos passionais do sujeito são, assim, configurados pela querer-saber *(curiosidade)*, acompanhada do não-poder-saber (*ignorância)*; pelo dever-crer *(espanto)*, conjunto ao não-querer-crer (*apatia, incredulidade* ou *aversão)*. Em relação a esse último tipo de paixão, o sujeito espantado, não podendo fazer nada para reparar o dano sofrido pelo não cumprimento do contrato imaginário, hostiliza e ao mesmo tempo conforma-se, querendo recusar o destinatário, mas, por outro lado, permanecendo a aceitar o sistema de valores impostos. Em outras palavras, podemos dizer que o sujeito mantém-se em estado de congelamento ou de paralisação diante do fator insólito, inserindo-se a um horizonte tensivo não-polarizado do *estupor*, representado pela neutralização do sujeito imobilizado ao sentir e entregue à própria anulação do sentir, fazendo-se ponto-limite entre o vivo e o não-vivo, estado de tensividade anterior à vida. Essa condição, que alude às categorias opostas /vida/ *vs.* /morte/, no nível fundamental, pode ser ainda percebida, em nível discursivo, como uma espécie de imersão da *cidade* ou do sujeito apaixonado ao terreno onírico ou *irreal.*

Por outro lado, o programa referente à invasão dos bois, apresenta, como vimos, algumas diferenças em relação ao programa da invasão de cães, em que o estado de *resignação* mostra-se mais acentuado. Embora conserve todas as configurações passionais analisadas anteriormente, observamos que a atuação das *crianças* em tal programa retoma o estado de *espera,* mediante a esperança dos adultos depositada no *fazer* das crianças, e a conseqüente expectativa de conjunção com valores eufóricos, relacionados ao objeto "alimento próprio" e "vida tranqüila". Tais apontamentos ainda nos aludem aos programas relacionados a *Mandovi* e *Apolinário*, pois a *repulsa* de *não-querer* os valores dos estranhos e o *anseio* e a *determinação* do *querer-ser,* possibilitam a alteração da polarização tímica da tensividade e da negatividade (disforia), a partir dos estados da *cólera* (Mandovi) e da *zombaria* (Apolinário).

Em relação aos programas de *Geminiano*, *Amâncio* e *Manuel Florêncio,* notamos sua orientação às mesmas paixões presentes no percurso da *cidade,* determinadas, paradoxalmente, pela *ambição, crença, desencantamento, frustração, resignação*, de um lado, e pela *esperança* no *fazer* do *outro* (que Geminiano e Amâncio depositam em Apolinário e Florêncio e este último, deposita em Apolinário).

No último programa narrativo, referente à saída dos invasores, notamos um desfecho revertido para a mudança de estado, permeada pela carga tímica da euforia e do relaxamento. Ironicamente, o estado de confiança e de benquerença e do *poder/saber-ser/fazer,* revestido pela *afeição*, *amizade* e *alegria,* conduz inicialmente a uma incredulidade (não-poder-crer) ainda maior, se comparada à própria realização dos invasores. O relaxamento, porém, parece-nos relativizado, pois, apesar do *amadurecimento* adquirido pelo sujeito, o desfecho aberto e polissêmico (devido à fusão entre eufórico e disfórico e ao questionamento dos valores negativo e positivo), revela-nos a ameaça de um estado de tensividade fórica como um aspecto natural e, portanto, infinitamente possível de concretização.

Investigados alguns episódios da narrativa, talvez aqueles mais coerentes com nossa necessidade nessa questão, deduzimos, conforme já havíamos dito, que os estados e as situações vividos na totalidade da obra parecem envolvidos em uma circularidade promotora de um forte grau de espelhamento entre eles. Paradoxalmente, percebemos que em nível paralelo, tais situações e estados, apesar de extremamente semelhantes, diferenciam-se entre si, mediante o grau de querer e de poder libertar-se, graças à natureza drapeada do texto.

unesp



Mediação enunciativa: projeções da enunciação no enunciado

II. Mediação enunciativa: projeções da enunciação no enunciado

Brueghel aprendeu a olhar para tudo desde a altura, desde o ar, a olhar para baixo e através. Mas atenção: neste lugar também se levanta o cadafalso. E as pessoas dançam no cadafalso. E não conhecem lugar melhor.[1]

O nível discursivo (*cf.* Greimas & Courtès, s.d.) vem expresso em mais alto grau de concretização e reconhecimento da manifestação textual, já que está envolvido pelo discurso ou pelo fazer discursivo e persuasivo do enunciador para a realização do fazer interpretativo do enunciatário. Na análise discursiva[2], investigam-se as estruturas sintático-semânticas narrativas, revestidas de termos, elementos ou procedimentos menos abstratos. Nesse sentido, a sintaxe do discurso estuda as projeções da instância da enunciação[3] sobre o enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário, abordando, dessa forma, as categorias de actorialização (produção de atores), temporalização (âmbito temporal) e espacialização (categoria espacial).

A verificação da sintaxe e da semântica discursivas aborda as estruturas e as organizações do discurso de forma mais específica e complexa, já que ampliam-se a dimensão e a possibilidade de qualidades atribuídas ao texto.

---

[1] Janssen. P. "Pieter Brueghel". In: *História geral da arte: grandes gênios da pintura.* Ediciones Del Prado, Heineken produções, s.d. ,vídeo (VHS), son.,color.

[2] Os conceitos teóricos discutidos nesse sub item foram baseados em estudos de Greimas e Courtés (s.d.); Groupe d'Entrevernes (1979); Barros (1988;1994); Fiorin (1996) e Junqueira (1991).

[3] Entende-se por *enunciação,* a instância mediadora entre configurações narrativas e discursivas, que encontra-se pressuposta por todo o enunciado, valendo-se de marcas diretas/explícitas ou indiretas/implícitas; e instância mediadora entre discurso e contexto histórico. Em outras palavras, o sujeito da enunciação é um instrumento cultural oculto, podendo atuar como realização produtora ou como produto do enunciado, reconhecido por meio de indícios ou pistas que comprovam a sua competência semiótica. Consiste em uma simulação, cuja condição de "atuante subentendido" não deve ser confundida com a atuação do sujeito empírico do autor. (*cf. Bettetini,* 1976, p.13) Para Greimas e Courtés (op.cit.,s.d), concebe-se a enunciação como a instância de mediação que produz o discurso e, portanto, o lugar de atuação da competência semiótica e a instância da instauração do sujeito da enunciação. "O lugar que se pode denominar "ego hic et nunc" é, antes de sua articulação, semioticamente vazio e semanticamente (enquanto depósito de sentido) demasiado cheio: é a projeção (através dos procedimentos aqui reunidos sob o nome de debreagem) para fora dessa instância, tanto dos actantes do enunciado quanto das coordenadas espácio-temporais, que constitui o sujeito da enunciação por tudo aquilo que ele não é. O conjunto dos procedimentos capazes de instituir o discurso como um espaço e um espaço e um tempo, povoado de sujeitos outros que não o enunciador, constitui assim para nós a competência discursiva no sentido estrito (p.146/7)

Sinteticamente, a passagem das estruturas narrativas para aquelas consideradas discursivas ocorre graças à intervenção da instância enunciativa, que responde a toda a organização do enunciado. Quando assumidas pelo sujeito da enunciação, as estruturas narrativas podem converter-se em estruturas discursivas, coordenadas por um *eu-aqui-agora*, e assumidas, no plano da *debreagem*[4], por um sujeito, um espaço e um tempo distintos, que são projetados no enunciado. Por meio da *embreagem*[5], ao contrário, a instância da enunciação abole a oposição entre as categorias de pessoa, espaço e tempo, no interior do enunciado. Os procedimentos relativos à espacialização e à temporalização consistem, respectivamente, a recursos de localização espacial, reconhecidos como operações de embreagem e debreagem produzidas pelo enunciador, de modo que atribua ao enunciado uma organização espacial auxiliadora na tarefa de localizar programas narrativos; à realização do resultado de temporalidade, capaz de manter a narrativa sob a cobertura de "história".

Ainda em relação a esses dois procedimentos, podemos dizer que, consistindo em programações temporais e espaciais, consequentemente são produzidas no enunciado pelo sujeito da enunciação e, por meio delas, adquirem-se diversos *efeitos de sentido*. Com esses elementos, associados efetivamente à produção de atores, investigamos mecanismos discursivos que atuam como estratégias para suscitar ou transmutar o efeito de realidade, com vistas à verossimilhança e à persuasão. O discurso constrói-se em meio a uma inconstância estrutural, ou seja, cria efeitos de sentido a partir da transgressão da ordem do mundo natural, instaurando, assim, uma distinção entre a ordem do mundo e a ordem da linguagem. Não constitui, portanto, um espelho fiel da realidade, já que em sua composição mesclam-se outros discursos, em uma relação dinâmica e heterogênea, num constante processo de mudança e de abertura para novos valores e significados, os quais denominam-se *efeitos de sentido*.

---

[4] Por meio da debreagem, a instância da enunciação isola-se de componentes relacionados a sua estrutura de base, a fim de compor fundamentos do enunciado do discurso.

[5] A embreagem auxilia na produção de um efeito de retorno à enunciação; consiste ainda no indeferimento da instância do enunciado.

Conforme dissemos, no sentido geral e conhecido da palavra, *enunciação* corresponde ao ato gerador do enunciado, executando a linguagem por meio de uma ação particular. Assim, ela consiste em uma realização produtora e, ao mesmo tempo, em um produto do enunciado, pois o enunciado é a prova de existência da enunciação, e vice-versa. Quando falamos em *plano de enunciação*, implicamos, nessa produção de sentido, o envolvimento de uma outra entidade, narratário ou enunciatário, ou seja, o receptor hipotético da mensagem. Dessa forma, tornamos impossível a descrição do ato da enunciação isoladamente. Para Eric Landowski (1989, p.222), a enunciação é *o ato pelo qual o sujeito faz ser o sentido,* enquanto que *o enunciado é o objeto cujo sentido faz ser o sujeito*. Alcança-se, então, a estrutura mínima de comunicação proposta por Bettetini (*enunciador* e *enunciatário* constituem, por sua vez, os sujeitos da enunciação):

Enunciador → Enunciado ← Enunciatário

Enunciador, nesse caso, são várias vozes, revelando-se, por meio de uma instância produtora, como um simulacro do real. Nas palavras de Fiorin (1996, p.32), *uma narrativa é um simulacro de ações humanas e uma teoria da narrativa é, antes de mais nada, uma teoria da ação*. Ainda no processo da enunciação, promovem-se as decisões relativas a duas entidades essenciais ao sentido da obra: o *narrador* e o *narratário*.

A diferença entre o plano da enunciação e o plano do enunciado é que no primeiro há um sujeito meta-discursivo, ao passo que no segundo há um agente de ações interligado às categorias do tempo e do espaço e, consequentemente, revestido pela história ficcional. O enunciado revela elementos que freqüentemente aludem à instância da enunciação, manifestos sob a forma de *marcas da enunciação*, inscritas no enunciado. Sua aparição mais comum se dá por dêiticos ou pelo denominado *aparelho formal da enunciação* (Benveniste, 1974, p.79), compostos por pronomes pessoais, demonstrativos, possessivos, dêiticos espaciais e temporais, discursos avaliativos e modalizantes. Valendo-se desses recursos, a enunciação pode gerar efeitos de sentido, com o propósito de persuadir o leitor para a credibilidade do enunciado. Para tal, o enunciador age como um destinador-manipulador que, construindo valores do discurso, atua por

meio de um fazer persuasivo. Barros (1988, p.93) aponta que *para conhecer o fazer persuasivo do enunciador e o interpretativo do enunciatário, precisa-se, por conseguinte, recorrer à análise do texto, em todas as instâncias propostas. É certamente no nível das estruturas discursivas, no entanto, que as relações entre enunciador e enunciatário mais se expõem e, com maior facilidade, se apreendem*. No nível do discurso temos um contrato fiduciário, que instaura o grau de veridicção do discurso. Como cada texto constrói sua própria *verdade*, a partir de suas necessidades e intenções, no caso do discurso literário, é preciso que entendamos seu estatuto veridictório como uma resultante da coesão interna, na possibilidade de *fazer crer,* enquanto ficção.

Assim, a interpretação do discurso, inclusive aquela do discurso construído em *A hora dos ruminantes*, deve passar pela aceitação do contrato fiduciário exercido entre enunciador e enunciatário. Para Antônio Candido (1968, p.75), *a verdade da personagem depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior* e, assim, *o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo*. Então, a aceitação da *verdade* imanente do enunciado pelo enunciatário seria a condição para o estabelecimento do "diálogo", ao passo que a descrença ou o abalo dessa *verdade* instauraria um processo polêmico no *intercâmbio*.

2.1 Focalização: efeitos de aproximação e distanciamento

> *Se os observamos atentamente, se nos transportamos para a tela e aceitamos nos sentar junto deles nas tábuas malpolidas dos bancos de madeira. começam a revelar sua outra realidade, a mais íntima, a que se diz ao ouvido quando o vinho faz abrir o cofre dos segredos.*[6]

De acordo com os efeitos de sentido objetivados pelo sujeito da enunciação, reconhecemos diversos tipos de projeção da enunciação, os quais

[6] Almeida, M. op.cit., p.6

nos possibilitam identificar procedimentos e mecanismos fundadores do discurso. Valendo-nos dos conceitos introduzidos anteriormente, podemos observar que, uma das finalidades fundamentais de tais procedimentos e mecanismos intrínsecos ao discurso consiste em promover a ilusão de verdade sobre o destinatário. Dentre os recursos propagadores dessa crença, a teoria semiótica aponta-nos efeitos de *proximidade* ou *distanciamento* da enunciação e os efeitos de *realidade* ou de *referente.*

Os efeitos de distanciamento ou de aproximação da enunciação podem ser suscitados por meio de recursos que transmitam objetividade e imparcialidade ou subjetividade e parcialidade, respectivamente. No primeiro caso, a enunciação mantém-se aparentemente afastada do discurso, no propósito de *simular* um distanciamento, embora continue, implicitamente, a filtrar valores e sugerir sentidos. Para tal, como já vimos, utiliza a operação de *desembreagem*, que projeta, para fora de si, os actantes e as coordenadas de espaço e tempo do discurso. Enquanto o efeito de objetividade é produzido pela *desembreagem enunciva,* valendo-se do discurso narrado em terceira pessoa, no tempo do *então* e no espaço do *lá,* o principal procedimento para a simulação de parcialidade é a *desembreagem enunciativa*, com o discurso narrado em primeira pessoa, no tempo do *agora* e espaço do *aqui.*

Admitindo a ambigüidade absorvida pelo discurso em análise, reconhecemos a grande complexidade na identificação de efeitos imparciais e subjetivos, decorrente de um deslocamento permanente e oscilante do distanciamento à aproximação, e vice-versa. Embora o texto seja narrado nos moldes da desembreagem enunciva, em *A hora dos ruminantes* notamos, freqüentemente, a construção de marcas de parcialidade e de subjetividade produzidas no discurso. Para melhor esclarecermos tais percepções, são convenientes alguns exemplos da obra literária e a inserção de comentários, conforme necessários. No plano da discursivização, o romance é narrado por uma *voz heterodiegética* (Genette, 1979), que, por meio de uma onisciência parcial ou de uma focalização interna centrada apenas em personagens relacionadas à cidade, conta a história em terceira pessoa sem participar ativamente dela, embora pareça conhecer profundamente a interioridade das personagens da cidade:

> Era verdade. O Geminiano antigo estava muito longe, muito sumido no fundo daquele que agora passava com a carroça, todos concordaram e lamentaram a falta dele. E não tendo mais o que fazer ali no meio do caminho, cada um voltou para casa ou para o trabalho, mas no fundo culpando Geminiano. Se ele entrara no rio com os próprios pés, por que não saía também com os próprios pés, se não estava chumbado?(p. 31)

Muitas vezes, a voz (e talvez a própria visão dos acontecimentos) do narrador confunde-se com a voz das personagens por meio de *monólogos interiores* e do *discurso indireto livre*, mantendo uma percepção ambígua no estreitamento de vozes que se confundem nessa ausência de determinação. É possível notar que o enunciador deixa de mostrar-se como autoridade máxima da "verdade" para desmembrar-se em várias visões de mundo, pois, figurando-se como reflexo e, ao mesmo tempo, refletindo a realidade fragmentada e transgressora do mundo de Manarairema, não poderia também deixar de manifestar-se por meio de uma ótica (ou de uma voz) permeada de ambigüidade e subjetividade. Dessa forma, o narrador posiciona-se, freqüentemente, como narrador indagativo e aparente cúmplice da incompreensão das personagens. Wendel Santos (1978) analisa que o fator de relatividade, que muitas vezes corresponde também a um tom altamente irônico, consiste em um traço permanente no conjunto da obra estudada, já que

> o leitor não tem dificuldade em perceber esta ideologia do conhecimento relativo no texto de José J. Veiga. (...) o modo de compreensão é carregado de dúvida, que é o estado emocional da relatividade.
>
> (...)
>
> Há, então, uma súbita aproximação, uma alteração radical na linguagem, que deixa de ser simplesmente representativa e passa a ser interrogativa: mas a interrogação também é da personagem (...), isto é, a relatividade, surgindo epicamente no relato, contamina dramaticamente a personagem e expõe liricamente o escritor (p.31 e 34).

Não podemos, então, afirmar que no romance a focalização é totalmente onisciente ou interna, pois há um conjunto de tipos e de perspectivas que determina o sentido pretendido, cujo objetivo essencial parece-nos a constante relativização da "verdade". A focalização define a quantidade de informação, a

respeito de personagens, afetando também as categorias de espaço e tempo. Nesse sentido, a quebra da imparcialidade do texto reafirma-se no recurso de delegação de voz do narrador às personagens, mesclando-as e, assim, confundindo-nos sobre a responsabilidade do discurso:

> Manuel olhou-o meio comovido, meio desconfiado. *Aquele lado novo não esconderia alguma armadilha*? ; Mandovi já não gostou, e para mostrar que não tinha gostado puxou a caixa do homem e abaixou-se para recuperar a tampa, *ao mesmo tempo pensando se continuaria dando atenção àquela gente ou se cortaria de vez*. Quando se ergueu, (...), sentiu-se agarrado pela gola (...). *Que poderia ele fazer, tão pequeno e tão magrinho, contra dois homens enormes, de barba na cara, se bem que um deles parecesse não participar da curiosidade do outro*? ; D. Bita foi para a janela dos fundos, fez binóculo com as mãos e ficou olhando a estrada. *A imprudência daqueles dois de se meterem no meio do caminho dos estranhos, com tantos lugares outros para irem. Por que não se lembravam de ir à igrejinha de Santa Bárbara no alto do morro*? (p.47; 48 e 49; 81 e 82, respectivamente; grifo nosso)

As personagens da cidade, embora muitas vezes "despersonalizadas" e descaracterizadas, em alguns momentos deixam-se mostrar em sua interioridade humana, quando o narrador flagra seus pensamentos, angústias e questionamentos íntimos, relatando, inclusive, a opinião de uma personagem em relação à outra.

> Manuel Florêncio era uma coceira que Amâncio tinha por dentro (...) Pensando e repensando, Amâncio descobriu que de perto ele detestava Manuel mas de longe tinha de gostar dele ; O próprio Geminiano, antes tão confiante e desempenado, não deixando passar oportunidade de mostrar os dentes brancos, como a dizer a êsmo que é bom ser proprietário, agora era aquilo – um homem desmanchado na boleia, os ombros despencados (...) ; Geminiano endireitou-se, tomou fôlego. Olhou para as casas, as árvores, o céu, podia estar censurando a paisagem indiferente, ou invocando o testemunho dela para o seu sofrimento. (p.25; 29; 30, respectivamente)

Este recurso ainda torna possível estabelecer um efeito de sentido humanizado ou supra-animal no burro Serrote, pois, por meio das palavras do narrador, o animal adquire sentimentos de inconformismo, angústia, incompreensão, percepção dos fatos. Tal efeito torna-se possível apenas com a

técnica da complexa relação de vozes, já que a intenção não é, à maneira da fábula, de transferir o animal ao nível humano, com os recursos da voz própria (discurso direto) e do pensamento (discurso indireto), mas sim de criar efeitos ambíguos e irônicos, a partir da conseqüente desumanização de seu dono, Geminiano, permeados por um tom poético:

> Até Serrote andava desespiritado nos varais, a cabeça baixa, num conformismo inconformado, parece que procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota. (p.29)

Tais percepções revelam-nos quais os procedimentos adotados para a organização do saber e as possíveis ligações entre papéis do discurso e papéis da narrativa, a partir do desdobramento de vozes entre narrador e observador. A propósito de exemplificações, as marcas deixadas na enunciação, pelos índices de modalização, tornam-se perceptíveis por meio de:

- discurso avaliativo:

> Amâncio era burro manhoso, desses que empacam para ver o desespero do dono; Amâncio estava ficando tão antipático como seus amigos da tapera. ; O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. Mesmo se eles fizeram aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios.(p.24; 31; 33; respectivamente) ;

- emprego de locuções como "talvez", "quem sabe", "parece que", "até" ou do imperfeito:

> Todos *deviam* ter visto ao mesmo tempo, a parte alta do largo, as janelas dos sobrados, os barrancos estavam tomados de gente olhando, apontando, discutindo. ; *Até* o Serrote andava desespiritado nos varais, a cabeça baixa, num conformismo inconformado, *parece que* procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota. ; *Talvez* Geminiano pudesse dar uma explicação?(p. 4; 29; 33, grifos nossos) ;

- Observamos que os procedimentos discursivos de *A hora dos ruminantes* mantêm um caráter indagativo sobre a realidade e, talvez por isso, tornam-se freqüentes os questionamentos realizados pelo narrador durante os acontecimentos. Por meio dessas perguntas, irrompe-se uma atmosfera de mistério, cujo clima mantido pelas tentativas de racionalização e desracionalização dos fatos remete à *função de comunicação* presente na obra. Instaura-se, nesse sentido, uma orientação do narrador para o narratário, com o propósito de manter um contato ou um diálogo por meio de frases interrogativas espalhadas pelo texto, as quais reforçam a tensão evocada na narrativa:

> Tentativa ingênua de descartar o problema. Então todos ali não tinham visto – ou pelo menos entrevisto – os animais trocando pernas ao peso da carga, os cavaleiros atrás estalando chicotes? Era preciso uma explicação, o assunto não podia ficar no ar. ; E que homens eram aqueles outros que passavam o tempo num brinquedo tão miúdo, quando tinham tanto trabalho a fazer em volta, conforme dizia Geminiano? A notícia não se encaixava, ficava solta, pedindo explicação. (p. 2; 21, respectivamente);

- de colocações muitas vezes premonitórias presentes na narração, em clima de misteriosos prenúncios, em que o narrador parece propor uma cumplicidade ao narratário, utilizando-se de índices de prolepse na ordem temporal ou uma antecipação dos fatos no tempo do discurso, tanto por meio de passagens e frases, como por simples metáforas. Por esse lado, é-nos adiantado um saber que a personagem não domina, revelando um possível ponto disfórico da diegese:

> *Manarairema vai sofrer a noite. ; Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça* (p.1; 6, respectivamente)

- A narrativa constrói-se em meio a uma tensão gradativa e abrangente em todos os elementos. Desse modo, tanto "dito" quanto o "não-dito" pressionam o texto, ou seja, a desfocalização também surge como um elemento de focalização: o narrador oculta (ou simplesmente

desconhece) informações precisas sobre o universo estranho dos homens "estrangeiros" e, nessa atmosfera difusa, provoca o estranhamento e consegue chamar atenção para aquilo que narra. Tal marca revela-se de várias formas, mas certamente um recurso bastante importante consiste na elipse, figura que determina o silêncio ou abreviação textual sobre o acontecimento. Em relação ao primeiro encontro entre Amâncio e os estranhos, o conteúdo do diálogo não nos é revelado de forma direta, mas apenas por meio das palavras de um garoto que os viu à distância. As informações tornam-se incertas, portanto, tanto porque se utiliza aqui a linguagem de uma criança, quanto pelo fato desta testemunha ter apenas visto de longe o encontro. Notamos que a elipse, nesse caso, ganha um sentido poético e metafórico:

> O que se dizia no cartório não chegava a ser notícia. Um menino passou na garupa de um cargueiro, viu homens jogando peteca atrás da cerca. Parou um pouco para olhar, homens jogando peteca não se vê todo dia. Um dos homens estava vestido de branco até no chapéu (...). Os homens discutiam mais do que jogavam, uma hora lá um deles se aborreceu e foi embora pisando duro. O jogo continuou com os que ficaram, a discussão também. O que mais reclamava era o homem de branco, esse pelo jeito devia ser o dono da peteca. (p.21)

2.2 Do contar ao mostrar: confluência e dialogismo de linguagens

Complementarmente, examinamos, em algumas passagens da narrativa, marcas de enunciação promotoras de efeitos ambíguos, que ora parecem simular um distanciamento, ora sugerem aproximação. A esse respeito, Barros (1994, p.58) comenta que *a enunciação distribui o saber de diferentes modos e obtém efeitos também diferenciados*. Irlemar Chiamp (1980, p.136), em *O realismo maravilhoso,* analisa que, a partir de 1960, o romance sofreu grandes mudanças quanto a sua forma de construção discursiva, em razão de uma necessidade de reflexão sistemática da forma romanesca e da atividade escritural. Os apontamentos discutidos pela autora sobre tais transformações revelam-se

coerentes com as teorias da narrativa e da significação, já que ambas também enfatizam a junção do significante ao significado, ou ainda, da expressão ao conteúdo, como constituintes indissociáveis do discurso. Considerando-se o processo construtivo de *A hora dos ruminantes,* notamos que a narrativa vai ao encontro dessas "novas" experimentações de ordem técnica estrutural. Chiamp enumera, de acordo com um levantamento da opinião crítica, as experiências técnicas mais freqüentes da nova forma literal: no regime temporal do relato (tempo regressivo, simultaneísmo, fragmentações da fábula, supressão dos nexos de consecução e conseqüência); no tratamento do espaço e da ação (multiplicação de planos, montagens e cortes ao modo cinematográfico); na enunciação (fragmentação da pessoa narrativa, fluxo da consciência, diálogo com o leitor); nas personagens (negação da exemplaridade do herói); no estilo (ironia, humor, tom plurívoco); na língua (invenção lexical e sintática, jogos de palavras, plurissemias); intertextualidade (intersecção com o ensaio, paródia, cruzamento e citação de textos).

A enunciação da narrativa contemporânea, conforme atesta Chiamp (1980, p.71), torna-se *problematizada*, em razão do tratamento dado ao narrador como voz descentralizadora. Genette (1979), em seu estudo sobre a ficção moderna, propõe uma distinção entre *foco narrativo* e *voz*. Sabemos que a narração realiza-se com a atuação do narrador relacionada à do narratário. Genette observa que, se a análise do texto narrativo pressupõe dois níveis operacionais (do relato e do discurso), consequentemente a atividade do narrador desdobra-se em duas instâncias: a do foco narrativo e a da voz. Quando se mantém uma relação entre o narrador e a história, temos a presença do foco narrativo, do ponto de vista ou de perspectiva do narrador frente aos acontecimentos. Nessa instância, a narrativa apresenta-nos graus de informação distintos, a partir da forma pela qual o narrador trabalha com o conteúdo, como representa as distâncias, os tipos de registros, a focalização das personagens e da ação, conforme pudemos verificar nos exemplos anteriores sobre nosso objeto de estudo. Na instância referente à voz, o narrador enfoca o movimento da narrativa, não em relação ao enunciado, mas sobre a própria enunciação. Na função distribuída à voz, a partir do contato entre sujeito da enunciação e discurso, manifesta-se a relação entre narrador e

leitor, assim como a sua elaboração em situação narrativa, a partir do tempo, do processo e do modo de produção dos significantes.

Adotando as palavras de Chiamp (1980, p.72 e 76), em nosso objeto de estudo *a função do narrador constitui a sua performance como voz, por meio do questionamento da sua performance como foco*, superando o pressuposto da objetividade e da impessoalidade, princípio segundo o qual o narrador não intervém sobre o ato narrativo, embora, no seu ocultamento e onisciência plena, exerça absoluto domínio sobre o leitor, por meio de sua *função ideológica*. Nesse tipo de discurso, tão próprio ao realismo tradicional, a função ideológica do narrador remete-nos a um caráter explicativo e moralista em relação à *visão de realidade* com vistas ao sistema axiológico de uma época ou sociedade. A "nova" linguagem, por outro lado, constrói-se questionando e/ou contemplando a sua própria construção, num processo de auto-conhecimento, de redimensionamento da arte, num desvendamento de sua produção. Assim, é na própria linguagem de nosso objeto de estudo que se inicia a trajetória labiríntica de auto-conhecimento das personagens e das conseqüentes múltiplas visões da realidade. O *mito da criação* torna-se dessacralizado e, dessa forma, o narrador aproxima-se do narratário implícito, tornando a obra exposta, desnudada. No diálogo entre narrador e leitor rompe-se o estado de recolhimento e passividade deste último.

Dissemos anteriormente que no tratamento da ação há um desenvolvimento da multiplicação de planos, montagens e cortes ao modo cinematográfico. Nos capítulos *O dia dos cachorros* e *O dia dos bois,* por exemplo, percebemos uma proximidade com esses fatores na manifestação de uma espécie de corte brusco na linearidade da narrativa, a partir da descrição precisa das cenas e do movimento de personagens em ritmo "alucinante", sugerida na visualização hipoteticamente exata dos acontecimentos e conseqüente estreitamento da linguagem verbal com a pintura. Na introdução destes capítulos, parece haver uma metamorfose do ritmo narrativo anterior, como se eles estivessem destacados ou sobrepostos no corpo do texto. Particularmente nesses episódios, a mesclagem de palavras e imagens parece próxima da técnica proposta por Friedman (1945 — inicialmente cinematográfica, mas posteriormente também empregada à literatura), sujeita apenas à transmissão de "flashes da realidade" e à transformação do narrador (antes

aparentemente envolvido com personagens e leitor) em *narrador câmera,* simuladamente distanciado. Segundo o crítico, nessa técnica há uma *exclusão do autor", cuja "focalização" deve "transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente* (Friedman, apud Chiappini, 1987, p.62). No entanto, apesar das semelhanças, em relação à definição do autor sobre o *narrador câmera,* concordamos com Chiappini (1987, p.62), segundo a qual, rejeita (em oposição a Friedman) que o registro da câmera seja neutro, pela impossibilidade de exclusão do narrador, já que mesmo na arte cinematográfica, existe alguém que, por trás das câmeras, seleciona e combina, pela *montagem*, as imagens a mostrar. Em outras palavras, por trás da câmera há um ponto de vista que pode querer passar a impressão de neutralidade e impessoalidade, mas *a exatidão não apaga, embora possa disfarçar, a subjetividade.* Esse ponto de vista, seja no visual, seja no verbal, corresponde a uma decisão de ordem enunciativa e, como tal, revela-se sempre a serviço de um propósito pré-determinado.

A "nova" linguagem adequa-se, então, a um estilo de narração muito próximo da linguagem cinematográfica, não pelo sentido de neutralidade analisado por Friedman, mas por meio dos cortes bruscos e pela montagem. Na narrativa em questão, a câmera é o próprio olhar do narrador que, numa perspectiva interna à ficção, fragmenta e distorce a visão da realidade interna ao enunciado sob várias óticas. A narração constrói-se sob mosaicos cubistas, fragmentos especulares, e abre-se então a narrativa para fora dela mesma, explorando-se as suas similaridades com as artes visuais. O narrador "filma", "fotografa" e "pinta" a narrativa por meio de palavras e, como num filme, combina elementos (montagem) e ao mesmo tempo os desmonta, reconstruindo, buscando, enfim, uma conexão de sentidos. Filma e fotografa, contudo, por uma lente subjetiva transgressora, narrada em uma linguagem reticulada que movimenta o discurso por meio de imagens e metáforas. Nesse sentido, o emprego da montagem consiste na busca da unidade por meio do fragmentário, onde a verdade das partes revela a verdade do todo. A busca do encontro do signo lingüístico com o signo plástico é um lugar privilegiado para o nosso objeto de estudo, que numa tarefa próxima à concepção surrealista, persegue uma linguagem *visual, ideogramática, encarnada,* capaz de promover uma espécie de

quiasmo: aquilo que deve ser lido atrai o leitor para o sentido da *visão*, ao passo que aquilo que deve ser *visto* leva o receptor para o sentido da *leitura*. Nesse percurso, parece estarmos diante de uma linguagem que, por meio de imagens, gera-nos um impacto e entreabre-se em analogias, propagando magia e encanto, mesmo que sejam imagens grotescas. Assim, a subjetividade antes declarada, sob a forma de questionamentos, mistérios e diálogos com o leitor, mantém-se, nesse episódio, disfarçada ou oculta, por meio de figuras retóricas, como a ironia, por exemplo (embora a forma sutil de sua utilização, freqüentemente impeça uma clara percepção do leitor).

Considerando-se os apontamentos levantados e analisados até então, notamos que o romance *A hora dos ruminantes* manifesta traços condizentes com a teoria aplicada por Mikhail Bakhtin (1988), a respeito do discurso *dialógico* e *polifônico*. Para o autor, o romance é um fenômeno pluriestilístico, plurilingüe e plurivocal, podendo ser estruturado em diversos tipos de unidades estilísticas. O romance adquire singularidade estilística justamente pelo seu caráter heterogêneo, em contraponto com o discurso monológico.

> O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras (...), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco (p.74-75).

Por meio do fator plurilingüístico, o romance abarca uma diversidade de vozes em sua estrutura interna, as quais coordenam, em uma interação recíproca, os campos semântico, figurativo e expressivo, desde o discurso do narrador, dos gêneros inter-relacionados e das personagens. A interação dinâmica de tais estratos internos do romance orientam-nos, assim, para a linguagem particular e poética de cada romance: *o verdadeiro meio da enunciação, onde ela vive e se forma, é um plurilingüismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individualizada* (Bakhtin, 1988, p.82). O discurso, portanto, mescla seu contexto interno ao

contexto alheio e, nesse percurso, abre-se a múltiplas possibilidades, tornando-se flexível a interações dialógicas que, por sua vez, num cruzamento dinâmico, constroem e individualizam estilisticamente o discurso. A partir desse novo contexto construído, alcançamos o sentido da consciência literária, compreendida na unidade de todas as intenções semânticas e expressivas do enunciado.

No andamento de nossa análise, observamos que *A hora dos ruminantes* sustenta um povoamento de vozes que se confundem no corpo da obra, construindo sua singularidade e sua identidade. Esse aspecto remete-nos aos efeitos do discurso polifônico[7], considerando-se tanto o estreitamento entre vozes do narrador e das personagens, quanto a formação de um narrador multifacetado, que assume as diferentes posições de voz indagativa, polêmica, intrusa, indiferente, impessoal, subjetiva, irônica, séria, provocadora, etc. A marca da polifonia acentua-se quando consideramos a forte presença do tom de mistério nas entranhas da narrativa. O mistério conduz, por si mesmo, a multiplanaridade, consistindo um forte aspecto polifônico, já que subverte a noção de texto finalizado, produzido por uma única perspectiva. Ao contrário disso, as múltiplas possibilidades de perspectivas e vozes tensas refletidas pelo mistério, orienta-nos, ao mesmo tempo, para uma trajetória de distanciamento, provocado pelo não-saber (do enunciador, das personagens e do próprio enunciatário), e de aproximação, manifestada pelo desejo de saber (o desvendamento do mistério, que chama a atenção para o fato).

O discurso polifônico e dialogizado de *A hora dos ruminantes* torna-se perceptível mediante a multiplicidade de contextos e sentidos internos. Em se tratando de tipos de linguagens abordadas no texto, podemos destacar, dentre muitas outras, a linguagem da censura e da autoridade, a linguagem do desconhecido, a linguagem carnavalizada e multiforme, a linguagem persuasiva, a linguagem da interioridade e do inconsciente, a linguagem da rotina cotidiana, a linguagem do devaneio e do sonho ou do pesadelo, a linguagem parodiada, a linguagem lúdica e a linguagem séria e tensa. Sentimos que esses diversos tipos de linguagens imanentes ao texto, podem ser resultantes de dois grandes grupos

[7] Bakhtin, em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) analisa a polifonia como fator de consciências eqüipolentes e interiormente inacabadas, ou seja, formado de consciências e vozes que têm no diálogo o mesmo móvel de igualdade, conservando sua autonomia e mantendo sua própria identidade. A polifonia

de linguagens conflituosas e contraditórias entre si: a linguagem polissêmica e a linguagem unilateral e monológica.

Nesse sentido, reconhecemos como linguagem polissêmica todo o discurso voltado para a busca de sentido, que se camufla de forma labiríntica em diversas vozes e pontos de vista. O enunciador multifacetado, por exemplo, conduz-nos por meio de uma fala lúdica e extremamente ambígua, multiplicando-se em diversas dimensões e fazendo irromper camadas sobrepostas de sentidos polivalentes. A crescente busca de respostas esboça um narrador determinado a parodiar e ironizar a voz que apenas oferece respostas formadas e unidirecionais. O narrador parece assumir, no decorrer da obra, as diferentes percepções mantidas por cada personagem sobre a presença insólita dos estranhos. Juntamente a elas, questiona ou simplesmente aceita os acontecimentos da cidade, embora em cada uma apresente novas perspectivas para tratar o objeto indecifrável. Dessa forma, podemos deduzir que, assim como a linguagem do enunciador pode interferir na linguagem da personagem, também os sentimentos e percepções internas das personagens, podem influenciar o tom assumido pelo enunciador e a forma geral que linguagem da obra assume. Em outras palavras, a aproximação do narrador à personagem, e vice-versa, provoca-nos a impressão de que a linguagem multidirecional, fragmentada e distorcida, é o próprio reflexo das sensações e das visões originárias da incompreensão das personagens sobre o mundo em que vivem. Não há, portanto, como afirmar juízos ou conceitos definitivos no diálogo interno desse discurso, pois ele alimenta um jogo permanente na busca de respostas e sentidos, que à medida em que oferece possíveis soluções, subverte-as e interrompe-as com novas contestações e polêmicas, movidas por sua vez, por novas procuras.

A linguagem unilateral e monológica, por outro lado, seria aquela marcada pelo discurso da tirania e pelo discurso autoritário, próprios ao universo dos estranhos. A palavra autoritária não admite questionamento algum, pois ela é simplesmente transmitida, sem qualquer representação poética, causando sempre o conflito com a palavra alheia. A impossibilidade de representação deve-se à extrema rigidez e à imobilidade semântica que a palavra autoritária

---

consiste, assim, na "(...) unificação das matérias mais heterogêneas e mais incompatíveis"(p.153), o que gera "centros de consciências não-reduzidos" a um denominador ideológico.

apresenta, aproximando-se funcionalmente dos *sinais*, os signos para alguma e distanciando-se dos demais, signos de alguma coisa. Embora possa fazer parte de construções híbridas, ela não pode ser compreendida como bivocal, já que *ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias em volta dela morre o contexto, as palavras secam* (Bakhtin, 1988, p.144).

O discurso autoritário é modalizado freqüentemente por conjugações verbais no imperativo e por um jogo parafrásico de uma fala já sacramentada, como a palavra religiosa, militar, política, etc. Em nosso objeto de estudo, a palavra autoritária é marcada pela fala rígida e impositiva, comum às instituições do poder e da dominação, assim como das formas determinadas pela "verdade" única, exclusivista e altamente persuasiva. A intervenção da palavra autoritária no discurso aberto e polissêmico da obra, provoca um aparente domínio do mundo do monólogo sobre o diálogo, manifestado no conflito da incomunicabilidade vivenciado pelas personagens. Nesse tipo de fala, notamos a forte presença da modalização pelo caráter imperativo e o clima de tensão por ela gerado:

> Geminiano estava carreando estrume para horta, numa das viagens foi interpelado (...) por um homem alto, queixudo (...):
>
> —Negociar a carroça, caboclo?
>
> Geminiano não gostou dos modos, e para mostrar que não tinha gostado, continuou viagem, sem parar nem olhar. O homem avançou (...), insistiu:
>
> —Negociar a carroça? Pago bem." (p.7)

A palavra autoritária, independente do seu grau de persuasão, impõe-se pelo seu caráter de autoridade. É a palavra reconhecida do passado hieráquico, a palavra paterna, que, por sua vez, infantiliza e rebaixa o sujeito persuadido, como podemos observar nesta passagem:

> À noitinha, mesmo antes de acender a luz, dois homens entraram na venda. Entraram sem cumprimentar, nem com palavras nem com gestos, e ficaram olhando as pessoas presentes. A conversa cessou imediatamente, como acontece na escola quando os meninos estão brincando e o mestre chega.

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

—O dono? — perguntou um deles sem visar ninguém em particular, enquanto o outro, de cabeça erguida, olhava o tempo.

—*Seu* Amâncio está lá dentro.

—Deve ter ido ao quintal.

—Não vai demorar.

Tendo recebido três respostas solícitas, o homem deu sua ordem:

—Chama.

Os três informantes levantaram-se a um só tempo e correram para o fundo da venda, atropelando-se na portinhola do balcão, gritando o nome de Amâncio.

Os homens nenhum comentário fizeram (...) Um deles virou-se para os freqüentadores da venda, que já haviam retomado seus lugares nos sacos com a evidente intenção de ficar, e perguntou:

—Os senhores já fizeram as suas compras?

Eles entenderam e foram saindo desapontados, meninos escorraçados da companhia de gente grande. (p.64)

O convívio direto ou indireto com os estranhos também causa transformações na fala ou no comportamento dos moradores da cidade. A palavra autoritária torna-se uma espécie de hábito, e a incomunicabilidade e os monólogos interiores manifestam-se como reflexo da fala impositiva. Geminiano, por exemplo, passa a adotar, ironicamente, modo de comunicação semelhante ao que antes havia rejeitado:

Quando chegou em casa Manuel encontrou Geminiano na porta, montado na carroça, esperando (...). Pulou da carroça e pediu licença para cumprimentá-lo de perto.

(...)

—Cuidei que você estivesse cansado.

—Eu? Que nada! Ainda tenho fôlego pra muito mais. Mas primeiro preciso de sua ajuda. Está vendo essas tábuas velhas? O senhor vai me mudar todas elas.

Manuel não gostou da maneira impositiva. Hábito de lidar com os homens da tapera? Alto lá!

Esses comportamentos parecem ser parodiados e carnavalizados durante a invasão dos cachorros. Nessa passagem, as crianças são punidas pela palavra e pelo ato da tirania mediante qualquer destrato com os cachorros: *Se uma criança desavisada apanhava o chicote preparado pelo pai e ameaçava um cachorro mais atrevido, era imediatamente obstada e castigada com o mesmo*

chicote.(p.36) Nesse sentido. notamos na narrativa um forte contraste entre o discurso polissêmico, marcado pela abertura de sentidos, e o discurso monossêmico, orientado pelo sentido limitado e unívoco. O caráter polissêmico e o desfecho aberto sustentados pela obra podem ser, então, também encarados como uma paródia ou destronamento do discurso monossêmico e fechado, o qual segue um percurso decrescente, à medida em que a abertura do discurso e a conscientização das personagens ganham força. A marca da estilização paródica também torna-se perceptível no campo expressivo, engenhosamente refletida pela deliberada confusão sintática empregada pelo narrador na descrição dos acontecimentos insólitos das invasões de bichos, contradizendo, assim, os sentidos de ordenação e sistematização imanentes ao discurso unidirecional.

Em relação ao constante uso da palavra persuasiva na narrativa, observamos que, diferentemente da palavra autoritária, a persuasão é permeada pelo discurso alheio, já que ela pode ser representada e interpretada. Adquire, por sua vez, flexibilidade no percurso de inter-relacionamento tenso e conflituoso com outras palavras interiormente persuasivas. Dessa forma, a estrutura semântica da palavra persuasiva mantém-se constantemente aberta a diversas possibilidades de inter-relação com novos contextos dialogizados. Notamos, anteriormente, que a extrema autoridade, representada pelo discurso ditatorial, censurado, impositivo, tirânico, desvincula-se da livre circulação das idéias; não há pluralidade de mensagens. Por outro lado, percebemos que, se comparado ao discurso lúdico, interrogativo e carnavalizado, predominante na obra, o nível de abertura da natureza persuasiva torna-se extremamente baixo, pois no primeiro tipo não encontramos a preocupação do convencimento de idéias, mas, ao contrário, do questionamento de "verdades" impostas e da descoberta de novos sentidos, ambíguos e plurisignificativos.

Anteriormente, havíamos discutido que a multiplicidade de vozes é manifesta em diversas abordagens estilísticas, como traços decorrentes de profissões, classes sociais, diferentes faixas etárias, etc. Em *A hora dos ruminantes* as personagens concentram várias marcas e índices de diversidade estilística desencadeadoras do dialogismo. As profissões, por exemplo, são bastante destacadas na composição da obra e influenciam a fala de cada personagem, como a do carroceiro (que posteriormente submete-se a um

trabalho servil e escravizado), do vendeiro ou comerciante (que também passa a atuar como uma espécie de advogado dos estranhos), do marceneiro, do ferreiro e do padre (que talvez represente a linguagem da própria Igreja). Também vozes pertencentes aos adultos e às crianças consistem em unidades do fator dialógico. Reconhecemos, ainda, no discurso, reflexos de falas populares, como ditados, mexericos e xingamentos, injúrias das multidões (inclusive de Amâncio), linguagens reconhecidas por Bakhtin como características da praça pública ou de locais de encontro da multidão popular, que, em *A hora dos ruminantes*, podemos comparar com a da venda de Amâncio e a das ruas da cidade.

Os apontamentos relativos ao dialogismo e à polifonia nos remetem às marcas da especularidade e da ambigüidade, fundamentais na obra. As linguagens revelam-se como reflexos de linguagens vizinhas e alheias, seja pelo confronto e pela contradição, seja pela semelhança e pelo encontro. Dessa forma, o conjunto das vozes e línguas, contraditórias entre si ou não, auxiliam na percepção construtiva do discurso, agente de sua singularidade e promotor de uma circularidade permanente e, consequentemente, polissêmica e ambígua:

> "As linguagens do plurilingüismo, como espelhos que apontam um para o outro, cada um dos quais refletindo a seu modo um pequeno pedaço, um cantinho do mundo, forçam a advinhar e captar atrás dos seus aspectos mutuamente refletidos um mundo mais amplo, com muito mais planos e perspectivas do que seria possível a uma única linguagem, um único espelho" (Bakhtin, 1988, p.204)

Esses fatores nos levam, então, a deduzir que, em relação a este tópico, a obra revela-nos um percurso enunciativo coberto de movimentos oscilatórios entre a aproximação e o distanciamento, despertando-nos para procedimentos que o enunciador utiliza em sua tentativa de estabelecer um contrato com o enunciatário, conforme nos aprofundaremos mais adiante.

2.3 Ambigüidade produzida pela inter-relação dos efeitos de realidade e insolitude

A ausência de diálogos poderia ser um fator de centralização da voz pelo enunciador, marca próxima à modalidade de narração *clássica*, em que o

narrador aparece como voz onipresente, criadora absoluta do universo ficcional e com alto poder de persuasão, por meio de uma função ideológica e representativa da *verdade* criada pelo enunciado. Considerando-se o procedimento do narrador câmera, como um meio de criar no leitor o *efeito de realidade*, os moldes de enunciação tradicional tornam-se ainda reforçados. Porém, a retomada dessas características em *A Hora dos Ruminantes* não é utilizada como um modelo a ser seguido, mas, pelo contrário, como procedimento a ser subvertido e parodiado, por meio da naturalização do inverossímil (a invasão hiperbólica de cães na cidade). Os *efeitos de realidade ou de referente* são ilusões discursivas processadas por meio de recursos diversos, promotores da imagem de proximidade do "real" ou de plausibilidade dos fatos narrados. Nesse sentido, os fatos narrados em *A hora dos ruminantes* não são totalmente esclarecidos quanto à veracidade da forma como são expostos, posicionando-se na barreira entre o sonho (ou pesadelo) e a realidade, entre o mistério e o esclarecimento, entre a ilusão e a conscientização: *seu centro é o significado da realidade; e sua premissa — é coerente e persistente ao longo de todas as histórias de Veiga. (...) o autor se detém sobre a natureza de qualquer experiência "real". Em que ponto cessa a observação analítica e começa a imaginação? Certamente a linha entre o objetivo e o subjetivo é tão vaga na aparência quanto na definição — especialmente em se tratando da imprecisão das formas humanas* (Silverman, 1978, p.159 e 164). Porém, mais relevante que isso, é que a construção de sentido adotada internamente pela obra parece ter possibilitado a ilusão de realidade. Esses efeitos de sentido serão talvez percebidos com maior clareza na semântica discursiva, por meio do procedimento denominado de *ancoragem.* Tal recurso consiste em promover a inserção de traços no discurso, referentes a pessoas, lugares e datas que o receptor possa identificar como "reais" ou "existentes", adquirindo, por meio da iconização de traços sensoriais, a ilusão de realidade.

Apesar do estreitamento obtido entre traços do discurso e traços apreendidos na realidade, muitas vezes os mecanismos discursivos manifestam efeitos contrários, distanciados da plausibilidade, que rompem o contrato fiduciário entre o enunciatário e o enunciador, estabelecido pela ilusão de realidade. Esses efeitos de sentido nos reforçam as marcas de ambigüidade

intrínsecas ao discurso e nos conduzem à característica da incessante e não resolvida incerteza sobre a veracidade do fato. No caso do discurso tradicionalmente reconhecido, por exemplo, a questão da veracidade apresenta maior nitidez, pois a enunciação *é* a própria visão do mundo, construída pelo discurso explicativo e por um sistema de valores definido e moralizante. Já em *A hora dos ruminantes,* a *verdade* é relativizada e desdobra-se em inúmeras verdades parciais e, em razão disso, mantém-se incerta. Dissemos que nos capítulos referentes às invasões de bichos o enunciador parece disfarçar-se nos moldes tradicionais, por meio do maior uso da voz e da maior objetividade na exposição do fato narrado. Em outras palavras, os índices que marcavam a incerteza, como verbos modalizados no imperfeito ou o discurso indagativo do narrador, parecem ausentes nesses determinados capítulos. A adoção de verbos conjugados no pretérito perfeito do indicativo para narrar a chegada de cães na cidade, elimina a dubiedade que poderia existir se tal fato fosse modalizado no imperfeito:

> O derrame de cachorros *foi* o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. (...) Os cachorros *baixaram* de repente, apanhando todo mundo de surpresa. (grifo nosso, p.33-34).

A tentativa de produzir recursos para criar efeitos de realidade justamente nos fatos que poderiam despertar menor plausibilidade, à medida em que a chegada de cargueiros de homens estranhos na cidade gera inúmeros interrogatórios e especulações (*Seriam ciganos? Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?*; p. 4, grifo nosso), desperta-nos para um procedimento irônico, em que os fatos ligados ao caráter humano provocariam mais estranhamento ainda do que aqueles ligados à presença insólita de bichos. O narrador parece "disfarçar-se" nos moldes tradicionais, a fim de criar efeitos de persuasão dos fatos inusitados e manter uma aparente objetividade pelo distanciamento. Porém, podemos verificar que, ironicamente, o efeito de *dúvida* ou de *proximidade* seria evocado justamente para tratar da *realidade familiar* (conforme verificamos nos exemplos dados sobre a linguagem enunciativa do item anterior), enquanto a objetividade provocada pelo distanciamento do narrador, a fim de produzir a ilusão de *verdade* do discurso, seria empregada nos

episódios menos plausíveis e surreais da narrativa. Percebemos, a partir dessas observações, que o texto aposta no lúdico e na ironia como procedimentos construtivos fundamentais, apontando, assim, para um não desvendamento da veracidade dos fatos, já que, tratando-se de um texto artístico, a verdade e a mentira são apenas as suas faces possíveis

A utilização da *metadiegese implícita* (Genette, 1979), recurso que opera a recontagem da história dentro dela mesma) surge como procedimento construtivo do texto e possibilita a simulação do verossímil, valendo-se do desempenho narrativo do narrador, cuja retórica persuasiva concede ao discurso do fenômeno insólito um caráter de "verossimilização". Em outras palavras não há, conforme nossa percepção, uma passagem mecânica do código ideológico para a ficção (ou para o plano da forma do conteúdo), mas um novo enfoque dado ao verossímil, por meio de uma reprodução criadora de sentido homólogo. O texto não se constrói, portanto, em função de uma "verdade" ou de uma ideologia exterior (baseado nos conceitos culturais de determinada época), mas, sobretudo, baseado em uma verdade intrínseca e, dessa forma, universal e atemporal. A verdade do texto provém de um efeito interdiscursivo, *um querer dizer verossímil,* que conjuga os códigos próximos à narrativa realista maravilhosa/fantástica por meio de uma relação simbólica de semelhança de segundo grau. Nessa passagem podemos deduzir algumas significações essenciais: a forma como se enuncia o acontecimento insólito — o derrame de cachorros e de bois, por exemplo —, parece não deixar dúvidas sobre o seu real acontecimento na cidade — apesar de atingir a escala máxima de não plausibilidade na obra —, e quanto mais procuramos aplicar a *lógica* e racionalizar o acontecido, mais absurdos os relatos se tornam.

2.3.1 Olhar metamorfoseado: o texto como produto da hipótese

Mediante as considerações obtidas, deduzimos que a história narrativa trabalha com níveis de irrealidade, os quais atingem diversas escalas distribuídas entre a plausibilidade e a não plausibilidade dos fatos. O efeito insólito resultante parece evocar-nos algo semelhante aquilo que o crítico Northrop Frye (1973) denomina de "criações hipotéticas", baseado no conceito de literatura como

atividade que atua *como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ou menos explícito*. Considerando-se a estrutura construtiva do romance, podemos notar que o texto abre-se a diversas analogias dos mais variados tipos, sobretudo devido à maleabilidade com que adentra no mundo das criações hipotéticas, ora aproximando, ora afastando-se da *realidade* admitida como natural. Tal procedimento reforça, decisivamente, a marca da ambigüidade como um dos principais efeitos de sentido do texto. Por meio desse caminho, podemos facilmente reconhecer reflexos da poética fantástica em *A hora do ruminantes*, como, por exemplo, efeitos produzidos pelo recurso da *metamorfose*. Embora a metamorfose possa ser melhor compreendida e aplicada nas categorias actancial, temporal e espacial, assim como no nível semântico, relacionado às figuras, podemos também compreendê-la como um recurso da enunciação adotado para a produção do efeito ambíguo. Bakhtin (1988, p.234-80) realiza um profundo estudo sobre tal procedimento, analisando-o ao longo da história da literatura, desde as raízes mitológicas, folclóricas e bíblicas. Apesar de sua extrema importância, não pretendemos detalhar aqui tais conceitos teóricos, mas apenas verificá-los de forma breve, de acordo com a necessidade requerida nos processos manifestados no romance estudado.

O crítico aponta o romance antigo *O Asno de ouro*, de Apuleio, como uma das melhores fontes, denominada por ele de *romance de aventuras ou de costumes,* para se pesquisar o elemento literário metamorfose. Compreendida basicamente como um fenômeno de transformação e identidade do homem e do mundo em que vive, a metamorfose consiste em um aspecto existente desde as formas mais primitivas de narração, como os textos filosóficos gregos — em que a mitologia exercia importante papel —, e nas narrativas de teor religioso, especialmente nos mistérios antigos e elêusicos. Nestes, as formas primitivas do culto cristão, difundidas nos séculos I e II, eram constantemente associadas às formas mágicas e rudimentares da metamorfose, na qual já se podia verificar um grau de fantasticidade em sua manifestação.

A influência das primeiras formas da metamorfose sobre a literatura, principalmente aquelas associadas às tendências mitológica e folclórica, deve-se,

sobretudo, à sua concepção como elemento de desenvolvimento na série temporal. Relacionadas à teogonia, ao processo histórico e aos aspectos da natureza, as imagens da metamorfose nessa fase, conforme analisa Bakhtin, consistem em diferentes eras, gerações, estações do ano e fases dos trabalhos agrícolas. Em direção à literatura contemporânea, a metamorfose vai adquirindo, no decorrer de suas diversas fases, um teor mais fantástico e mágico. Nesse momento, tal elemento desvincula-se da antiga concepção, ligada ao conjunto cósmico e histórico, para então revestir-se pelo significado atribuído ao gênero romance, tornando-se *um modo de interpretação e de representação do destino particular do homem, envolvendo todo seu destino em seus momentos essenciais de ruptura e de crise* (Bakhtin, 1988, p.237). Investiga-se, assim, a transformação humana simbolizada em imagens altamente metafóricas do homem transmutado em outro, influindo em sua identidade, ou seja, manifestam-se imagens totalmente diversas de um mesmo ser. Em *O asno de ouro,* por exemplo, o destino da personagem Lúcio altera-se radicalmente pela sua transformação em asno, originando-se, a partir disso, uma série de aventuras e rituais em busca da *purificação.*

Na introdução deste trabalho, discutimos brevemente a respeito dos estudos contemporâneos sobre o *fantástico,* gênero que, juntamente com o *realismo maravilhoso*, *surrealismo* e *grotesco*, vem sendo constantemente associado à obra veiguiana. Conforme observamos, os estudos e pesquisas dedicados ao trabalho de José J. Veiga têm sido permanentemente orientados para a aplicação de tais gêneros em sua obra, comprovando ou contestando as "rotulações" atribuídas. Baseando-nos nesse fator, sentimos então a necessidade de verificar os recursos enunciativos que constróem tais sentidos no texto e parecem projetar efeitos similares à poética fantástica, mas que não são necessariamente oriundos da mesma. Apesar disso, achamos oportuno, nesse momento, traçar breves colocações sobre o assunto, de forma a esclarecer tais associações e até facilitar nossa pesquisa. Vimos que, orientado agora para o próprio mundo humano, por meio de um discurso questionador da concepção plana de realidade, sob a qual apoia-se o homem atual, o fantástico valoriza a consciência crítica do papel do homem moderno diante de um mundo caótico e fragmentado, unindo-se ao problema mais profundo e existencial que perpassa

épocas, mudanças de perspectivas e comportamentos e permanece inabalável: a fragilidade humana perante o insondável e o desconhecido, gerando os conflitos da incomunicabilidade e da opressão. Em *A metamorfose,* de Kafka, por exemplo, a personagem Gregor sofre igual processo de transfiguração, o qual, mediante um efeito metafórico, revela um universo absurdo e permeado por um tom altamente tenso e disfórico, mas que, ao mesmo tempo, mantém-se como reflexo da própria realidade cotidiana em que o homem condicionou-se. Em outras palavras, o efeito de metamorfose, que, por sua vez, estaria relacionado a um tom ambíguo, próprio da fantasticidade (plausível ou não plausível?, absurdo ou aceitável?, humano ou não humano?, etc.), alia-se, agora, a um caráter extremamente irônico, ao trabalhar o "fantástico" como um elemento tão absurdo quanto ou até menos insólito que o próprio mundo aceito como a "normalidade dos fatos", onde o sistema e a condição de vida que conduzem a existencialidade humana possuem um alto grau de implausibilidade, capaz de reduzir homens em condições subumanas e sujeitá-las à incomunicabilidade. Em outras palavras, a ambigüidade revela-se quando percebemos que aquilo que até então mostrava-se como absolutamente ilógico e inadmissível começa, momentaneamente, a manifestar traços que, por via metafórica, mantêm forte similaridade com situações relacionadas ao mundo comum e cotidiano.

Nesse sentido, o efeito poético do fantástico sofreu modificações ao longo da história literária, ao deixar de tratar o elemento insólito como algo apenas pertencente ao poético de origem bizarra, relacionado ao mundo sobrenatural ou às forças da natureza, preenchido, por sua vez, por seres existentes no imaginário da cultura popular, como monstros, fantasmas, seres demoníacos ou maléficos, elementos estes bastante comuns nos contos de Hofmman e Poe. A representação tradicionalmente conhecida da fenomenologia insólita do fantástico constitui um conjunto de figuras monstruosas, dotados de forças maléficas e capazes de adquirir dimensões gigantescas no espaço, quebrando o equilíbrio do ambiente e transfigurando totalmente a realidade cotidiana. O elemento fantástico seria, então, desencadeador de uma dúvida angustiante (verossímil ou inverossímil?, sonho ou realidade?) nas personagens/vítimas, que manteria a ambigüidade permanentemente na obra. Em trabalhos contemporâneos, podemos observar, da mesma forma, um elemento transfigurador da realidade,

unesp

causador de um estranhamento, como, por exemplo, a invasão hiperbólica de cães e bois, mas que, por outro lado, ganha um tom poético e irônico porque, além de não estar mais relacionado ao sobrenatural — e sim à descoberta do extraordinário no cotidiano — metaforiza ou até parodia fatos com grau de plausibilidade maior, contidos na própria diegese.

Essas transformações modificam, por sua vez, a concepção de realidade como centro delimitador de forças contraditórias — ou seja, *real* como contrário de irreal, bem como contrário de mal etc. —, o que a restringiam a apenas um ponto de vista. A inserção de reflexos da realidade cotidiana na literatura contemporânea revelam-na como um objeto fragmentado e reticulado em vários ângulos do *olhar*, tornando-a produto de uma junção entre as antinomias, proveniente de raízes da dialética de Hegel, procedimento que reforça o grau de relatividade e ambigüidade da *verdade* e multiplica os sentidos e leituras suscitados. A literatura figura-se, portanto, como exercício de transmutação de concepções e visões preexistentes, deixando-se guiar pela metáfora do caos, a qual, adquirida pela fusão dos elementos contraditórios, que passou a ser denominada de *poética da homologia* por Irlemar Chiamp (1980).

Com base na estrutura elementar de significação de Greimas, o semiólogo Sorin Alexandrescu propôs uma tipologia de análise dos discursos literários realista, fantástico, maravilhoso e estranho. Segundo o autor, para se manter a coesão textual, os elementos básicos da diegese são elaborados a partir de isotopias ou efeitos de sentido e, por meio destes, podem-se definir as modalidades de discurso. No esquema de Alexandrescu, a distribuição das quatro modalidades de discurso é analisada a partir dos estados de conjunção e disjunção, articuladas sobre as isotopias natural (S1) e sobrenatural (S2), as quais preferimos compreender, considerando-se o objeto de estudo, como plausível (S1) e implausível (S2). Para um maior entendimento, achamos necessária a inserção do esquema proposto por Chiamp a partir dos resultados adquiridos:

realista	maravilhoso	fantástico	estranho	Realista maravilhoso
natural	sobrenatural	Natural + sobrenatural	Não natural + não sobrenatural	Natural + não natural + sobrenatural + não sobrenatural

onde,

> os discursos realista e maravilhoso definem-se pela disjunção dos termos contrários (S1/S2), sendo característica do primeiro reter a isotopia natural (S1) e do segundo a isotopia sobrenatural (S2). O discurso fantástico se define pela conjunção dos termos contrários positivos (S1+S2) e o discurso estranho pela conjunção dos termos contrários negativos (S^1+S^2). E, finalmente, o discurso realista maravilhoso se define pela não disjunção dos termos contraditórios (S1+S^1+S2+S^2).

Com base nesses apontamentos, podemos notar que, apesar do alto grau de fantasticidade, em se tratando do *gênero fantástico,* reconhecemos, na verdade, formas construtivas distintas em *A hora dos ruminantes.* Havendo interação dos contraditórios, conforme já havíamos analisado no nível fundamental, deduzimos que o elemento insólito não apenas possui a carga negativa — como o fantástico determina —, mas também o teor positivo, que, em outras palavras, aponta-nos que o equilíbrio e a conscientização são produtos do caos e da alienação; a opressão e a degradação dão abertura para a libertação e o extravasar; o desconhecido para a auto-descoberta, assim como a morte para o renascimento; enfim, a impressão de finalização ou desfecho, manifesta-se, concomitantemente, como hipótese de um reinicio. Nesse sentido, optamos em considerar que em *A hora dos ruminantes*, há um possível grau de fantasticidade, mas nem por isso podemos aceitar as "rotulações" dadas à obra.

A subversão às antinomias consiste em um procedimento que ultrapassa as conceituações relacionadas a gêneros ou correntes literárias para, enfim, adentrar a questão da crítica literária contemporânea. No ensaio *A passagem do dois ao três.(Contribuição para o estudo das mediações na análise literária),* Antônio Candido (1974) observa a limitação e a estaticidade como ameaças permanentes em análises de teor estruturalista, nas quais, pelo objetivo de manter a simetria e o equilíbrio, acabam por estruturar o texto analisado em visões dicotômicas e esquemáticas, atuantes como pólos de tensão. O autor, assim, discute sobre a necessidade de se valorizar as percepções e o pensamento triádicos, cujo ritmo tese-antítese-síntese implica em equílibrios transitórios e efêmeros, o que *permite dar conta dos conjuntos irregulares, mantendo um reflexo mais fiel da irregularidade dos fatos, que os esquemas didáticos tendem a simplificar, preferindo à visão dinâmica do processo de*

contemplação estática dos sistemas em equilíbrio (p. 787). Em *A hora dos ruminantes,* a superação dos pares dicotômicos permite dar maior abertura e flexibilidade na geração de sentidos do texto, atenuando divisões fixas e estáticas e assegurando o equilíbrio fugaz — e, portanto, aparente — no "desfecho", mantido pelo relaxamento adquirido no ilusório encerramento das tensões. Considerando-se a obra em questão como um texto permeado pela "metáfora do caos", as mediações definem-se como elementos reforçadores ou propagadores de um intenso dinamismo, e é nessa incoerência superficial que se oculta uma coerência profunda. A revelação estaria no fato de que a própria realidade natural e social, a qual a arte manteria como objeto de transfiguração e percepção crítica, é caótica e possui uma ordem própria que não se encaixa no modelo racionalmente construído de realidade, aquele que não aceita a dissolução das diferenças, utilizado, por sua vez, em esquemas estruturalistas.

Observamos que os pólos contraditórios das categorias do nível fundamental tendem a dirigir-se às respectivas categorias mediadoras, promovendo transformações em um ritmo dinâmico, por meio da interação das antinomias. Da mesma forma, veremos que também nas categorias actancial, temporal e espacial, rompem-se os binômios para a inserção da estrutura triádica. Na categoria actancial, por exemplo, apesar do binômio dominador/dominado, na verdade, tanto moradores quanto homens estranhos mantém como elemento mediador e atenuante do esquema tensivo a própria *animalidade*, que ora nos induz à condição subumana e degradante do trabalhador explorado, do homem oprimido; ora nos orienta à brutalidade e aos métodos desumanos de tratamento, conduzidos pela ausência de comunicação "civilizada" ou pela comunicação restrita. Ainda sobre as personagens, além de notarmos como outro elemento de mediação a incapacidade de moradores e estranhos de lidar com o desconhecido, fragilizando-se perante o mesmo, também reconhecemos que, entre os moradores, ocorre uma construção contínua da conscientização das personagens, em que uma personagem espelha-se na outra para alcançar uma visão crítica de sua realidade e da realidade alheia, contrapondo-se e assemelhando-se, ao mesmo tempo. Também os períodos do dia e da noite mesclam-se por meio do anoitecer, relativizando o teor tensivo e disfórico e o teor positivo e eufórico atribuídos a cada um. O espaço da tapera e o espaço das

unesp

casas dos moradores têm como espaço mediador as ruas da cidade, a venda de Amâncio e a ponte, onde manifesta-se o encontro dos dois mundos. A presença da estrutura triádica, por sua vez, cultiva e reforça o surgimento da metamorfose, mediante as transformações em ritmo dinamizado entre categorias e elementos polares.

Conforme havíamos dito, o elemento metamorfose manifesta-se em diversos níveis e formas na narrativa estudada neste trabalho. A passagem do primeiro capítulo para o segundo, por exemplo, ocorre como uma espécie de transformação de um mesmo relato em outro, conforme poderemos verificar mais claramente quando nos aprofundarmos na abordagem da metadiegese e da paródia. A possibilidade dessa transmutação interna parece ser anunciada no início do segundo capítulo, quando Geminiano, também atingido pela transformação da identidade, encaminha-nos à instauração de um universo recoberto pelo efeito insólito. Inicialmente, reconhecemos uma imagem projetada pelo texto que poderia ser interpretada como o resultado desse procedimento. Ao considerarmos a descrição oferecida inicialmente na narrativa sobre a tapera como habitação de homens e cães, observamos, posteriormente, um confronto de informações, já que, de acordo com a percepção de Geminiano (visto, então, como "o louco da cidade"), deduzimos que não se trata propriamente de cães, mas de seres *metamorfoseados* — cachorros/capetas/humanos (pés), tocados pelo efeito fantástico e grotesco que esse recurso possibilita:

> A impressão geral era que os homens não estavam dando comida suficiente aos bichos. Seria por maldade? Ou distração? Ou falta de recursos? Talvez Geminiano pudesse dar uma explicação?
>
> —*Cachorros? Esconjuro. Capetas. Capetas de quatro pés. Cachorros* – foi só o que se conseguiu de Geminiano. (p. 33)

Ironicamente, Geminiano, afirmando sobre a natureza "demoníaca" dos cães e dos homens, poderia estar mais próximo da "verdade" do que Amâncio. Notamos, assim, que o narrador utiliza-se de características semelhantes aos padrões clássicos, para, na verdade, ironizá-las e carnavalizá-las (Bakhtin, 1999, p.9), seguindo, por sua vez, um caminho totalmente oposto ao tradicional. Tal procedimento nos revela uma espécie de trajetória da metamorfose no episódio, a

qual manifesta-se primeiramente na personagem, atinge a imagem demoníaca de cães e homens transformados em um só corpo, adentra na voz do narrador até atingir o metamorfoseamento da própria estrutura narrativa. Tendendo à voz da "desrazão" de Geminiano, o enunciador rompe com as bases ideológicas das "verdades" e das "certezas" pré-concebidas e inverte, numa proposta *carnavalesca e metamorfoseada*, a referencialidade de "mundo natural" mantida pelo próprio receptor. Este, por sua vez, para chegar à *verdade poética* da obra, deve seguir uma outra lógica e adaptar-se ao mundo às avessas que o universo fantástico lhe proporciona. A ambigüidade, enfim, revela-se reforçada por meio da manifestação da metamorfose, principalmente pela grau de fanstasticidade que desta emana, colocando o falso no lugar do verdadeiro, o incrível no lugar do crível, o inusitado pelo uso, e, dessa forma, possibilitando o teor subjetivo e duvidoso imanente no texto, permeado pelo processo infindável e progressivo da transformação, em todos os níveis da narrativa.

Dessa forma, podemos dizer que as ocorrências não resolvidas, ao lado da especularidade, da ambigüidade, da metamorfose, do caráter lúdico do texto, do mistério e das dúvidas suscitados no discurso, entre outras marcas, atuariam como possíveis justificativas para as associações constantes deste objeto de estudo com as correntes artísticas (como o surrealismo, o realismo-fantástico, o realismo-maravilhoso, por exemplo), as quais revelam alguns traços aparentemente semelhantes aos sentidos pretendidos pelo texto e, portanto, com a contextualização da obra, podendo também manifestar-se como "solução" — embora não traga respostas — para o caráter não explicativo da narrativa.

O uso desregrado das imagens nesse episódio da diegese proporciona uma visualização tão próxima e nítida dos acontecimentos que a leitura parece transformar-se em um campo de informações visuais, como que projetada em uma tela cinematográfica. Esse poder de visualização oferece-nos ainda uma integração do leitor implícito, por meio de sua capacidade imaginativa, ao movimento da cena, atingindo, assim, o percurso da naturalização do inadmissível. As invasões de cães e de bois pela cidade não consistem em fenômenos sobrenaturais, já que, mesmo dentro de sua insolitude e absurdidade, não deixam de mostrar índices de possibilidade perante as leis da natureza. Porém, a fonte do insólito origina-se da *novidade*, do *incomum* perante as normas

sociais de comportamento. Os acontecimentos, portanto, apesar de não pertencerem a fontes extranaturais e totalmente inverossímeis perante as leis da natureza, por outro lado, distanciam-se da plausibilidade em relação à forma como se instauram na cidade e ao modo como são recebidos pelos moradores. A linguagem desnudada de *A Hora dos Ruminantes* volta-se para a denúncia da realidade fragmentada, dividida, caótica, que aprisiona o homem numa condição subumana, no vazio da incomunicabilidade. Dessa forma, ainda que a narrativa transite pelo terreno do imaginário, nem por isso deixa de resgatar, por via simbólica, o clássico questionamento sobre o destino e a condição humanos, que conferem à obra um caráter universal. No retrato do mundo imaginário da obra, o absurdo da incomunicabilidade conduz as personagens a condições inferiorizadas, impossibilitando-as de viver "normalmente". Nesse universo, a estrutura narrativa não poderia deixar de atuar como seu reflexo, labiríntica e fragmentada.

2.4 Recursos retóricos nas interações argumentativas entre enunciador e enunciatário

Percebemos, até o momento, que o jogo mantido pelo fazer persuasivo do enunciador remete-nos aos diversos tipos de relações entre enunciador e enunciatário, considerados como desdobramentos do *sujeito da enunciação.* Nesse sentido, podemos considerar o enunciador como destinador-manipulador encarregado de levar o enunciatário a *fazer* a leitura interpretativa e *acreditar* nos valores produzidos no e pelo discurso, semelhante ao *contrato* estabelecido nas fases da manipulação e da veridicção do nível narrativo. Há inúmeros procedimentos e estratégias discursivas utilizadas pelo enunciado para se fazer crer na verdade de seu discurso. Nesse sentido, o sucesso de tais procedimentos dependem tanto do fazer persuasivo do enunciador quanto do fazer interpretativo do enunciatário. Embora tais fazeres manifestem-se de maneira mais clara no nível discursivo, é possível reconhecê-los também nos demais níveis. Assim, no caso de nossa investigação, a argumentação e a persuasão do enunciador podem ser percebidas na interação dos sentidos contraditórios, no nível

fundamental, e na circularidade dos programas narrativos e na ambigüidade proveniente das modalidades veridictórias, no nível narrativo.

No nível discursivo, há uma espécie de contrato imaginário entre enunciador e enunciatário, em que o primeiro, por meio de marcas e diversas pistas, estabelece a forma como o discurso deve ser decodificado pelo outro, para assim ler a *verdade* interna. Assim, o conceito dado à verossimilhança deve ser entendido como um efeito de verdade coerente com a lógica intrínseca à obra literária, e não com uma lógica externa a ela. Os tipos de procedimentos utilizados dependem ainda do contexto empregado, da relação texto/mundo social e cultural e crenças e "verdades" do próprio leitor, o qual, por sua vez, mediante sua visão de mundo, pode aceitar ou não o discurso como verdadeiro. Esses apontamentos retomam o mesmo dispositivo veridictório utilizado no nível narrativo, porém agora empregado no discurso e fazendo do enunciador uma espécie de julgador do contrato proposto. Existem casos em que para se obter o sentido desejado, cria-se um jogo entre o *ser* (dizer) e o *parecer* (dito), ocorrendo uma discordância entre a enunciação e o enunciado. Quando há um acordo entre ambos, atribuímos o estatuto de verdade (/ser/ e /parecer/) ou de falsidade (/não-ser/ e /não-parecer/); quando manifesta-se o conflito, temos o estatuto da mentira (/não-ser/ e /parecer/) ou de segredo (/ser/ e /não-parecer/). Enquanto no acordo há a geração de previsibilidade, normalidade, não contraditoriedade, no desacordo insere-se a incerteza, a imprevisibilidade, a contraditoriedade. O leitor é envolvido pelo discurso e, *por meio de uma percepção inédita e inesperada, pode atentar melhor para certos elementos que estão sendo comunicados e aceitar mais facilmente o enunciado*. Com esse tipo de discurso, o *enunciador diz sem ter dito, simula moderação para afirmar de maneira mais enfática, finge ênfase para dizer de maneira atenuada* (Fiorin, 1996, p.40). A esse respeito, Fiorin esclarece que

> esses diferentes mecanismos discursivos fazem parte de distintas estratégias de persuasão, que visam a revelar um fato (verdade ou falsidade) ou dissimulá-lo, mas chamando a atenção sobre ele (mentira ou segredo), a desvelar um significado ou a velá-lo. Com esses mecanismos, o enunciado consegue dois efeitos de sentido distintos: a franqueza ou a dissimulação. Esta deve ser entendida como a reunião de dois modos de ver um fato, como a maneira de mostrar a ambigüidade de alguma coisa e as múltiplas maneiras de interpretá-la.

Na narrativa em investigação, o enunciador procura suscitar efeitos de estranhamento com o propósito de atrair o enunciatário para o discurso, utilizando-se de diversos recursos retóricos. Reconhecemos, nesse sentido, marcas de um discurso revestido por efeitos suscitadores do insólito fantástico, do *nonsense* e/ou da ambigüidade: manifestam-se tanto o desejo de se estabelecer o estatuto de *verdade*, ou seja, de se *fazer equivaler* o *parecer* como o *ser*, quanto a necessidade de se manter um conflito entre o *ser* e o *parecer,* por meio de uma relação ambígua entre eles, geradora da dúvida entre aquilo que *parece ser* e aquilo que *realmente é*. O discurso, assim, realiza-se num estado que vai da *tensão* à *intenção*, ou seja, na ambigüidade e no estranhamento, o enunciatário parece confrontar-se, e ao mesmo tempo, envolver-se com um novo mundo, pelo *diálogo* estabelecido com a linguagem inventiva. A partir dos recursos retóricos observados no texto, criam-se efeitos de sentido diversos e, por meio deles, o enunciador elabora elementos causadores de *estranhamento*, visando a despertar o enunciatário para os possíveis sentidos/intenções contidos no texto. Esses efeitos sugerem sentidos de oscilação entre a *verdade,* a *mentira,* a *falsidade* e o *segredo,* instaurando-se assim, uma (con)fusão permanente e a conseqüente dificuldade de se obter *resposta.*

Nesse contexto, podemos dizer que sentido sugerido no processo enunciativo consiste, na verdade, em fazer com seu discurso seja lido como o próprio *mistério*, ou seja, aquilo que não parece ser, mas realmente é, tornando-se, assim, uma grande metáfora de si mesmo. A imagem que o enunciador procura transmitir a respeito dos estranhos, por exemplo, é, de diversas maneiras, constantemente projetada pelo revestimento do mistério, desde a sua chegada inexplicável e na forma de bichos até a maneira como agem, sempre conduzindo-nos, como as próprias personagens do livro, ao conflito entre o *dever* acreditar e o *não-querer* acreditar, ou entre o *não-dever* acreditar e o *querer* acreditar. Contudo, o conflito parecer agravar-se, mediante a reação apática e submissa das personagens, pois talvez nela esteja a origem da irrupção e da descontrolada expansão da insolitude. Nesse sentido, o enriquecimento da obra se faz na constante oscilação entre o descobrir e o encobrir dos sentidos, a partir de encontros incessantes com novas verdades internas. A descoberta de sentidos parece ser proveniente justamente do desconhecido, do silêncio, levando-nos a

unesp

supor que do "nada" ou do "vazio" aparentemente suscitados pela tapera, atinge-se um acúmulo de sentidos perceptíveis no percurso progressivo do enredo, em todos níveis (linguagem enunciativa, níveis actancial, espacial e temporal, conjunto de figuras e temas, etc).

Os episódios envolvidos na linguagem do universo infantil permanentemente apostam nesse jogo lúdico entre *ser verdade* ou *ser mentira*, aludindo, talvez a contos de fada, fantasias ou lendas antigas. Porém, essa alusão ganha extrema ironia quando notamos que a fantasia manifesta-se envolvida de sentidos negativos ou relacionada ao universo adulto e, paradoxalmente, plausíveis, ou seja, metaforicamente próximos de condições ou atuações humanas. No exemplo a seguir, o próprio aviso inicial de que o discurso não deve ser lido como uma notícia (na maioria das vezes compreendida como imparcial e discurso da "verdade") já pode estar denunciando a relatividade e parcialidade do *dizer*, podendo manifestar-se, dentre inúmeras outras verdades intrínsecas, como uma metáfora do jogo das relações humanas entre persuasor e persuadido :

> O que se dizia no cartório não chegava a ser notícia. Um menino passava na garupa de um cargueiro, viu homens jogando peteca atrás da cerca. Parou um pouco para olhar, homens jogando peteca não se vê todo dia. Um dos homens estava vestido de branco até no chapéu, esquisito jogar peteca de chapéu na cabeça, a aba deve atrapalhar a vista. Os homens discutiam mais do que jogavam, uma hora lá um deles se aborreceu e foi embora pisando duro. O jogo continuou com os quer ficaram, a discussão também. O que mais reclamava era o homem de branco, esse pelo jeito devia ser o dono da peteca. O povo avaliou a informação, a maioria achou que não tinha pé nem cabeça.
>
> Ninguém sabia quem era o menino. (...) Um menino que conduz um cargueiro pode morar em qualquer parte, sempre longe, pode não ter país, é apenas um menino conduzindo um cargueiro, passa vendendo sua lenha, melancia, mandioca, desaparece. Agora está aqui, em seguida não está mais. Quem vai achá-lo num mundo cheio de meninos? (p.21)

O segundo parágrafo deste trecho reforça as considerações a respeito da leitura do contrato proposto pelo enunciador. O menino apareceria como a própria verdade poética, não só deste romance em si, mas da arte como um todo: a verdade artística, que deixa dúvidas em quem não aceita seu jogo, seu dizer, mas

que, por outro lado, multiplica-se por todo o discurso para aquele que nela acredita. Permanecendo no mistério, o dizer verdadeiro não seria nem verdade, nem mentira, mas apenas uma mensagem inconstante e polissêmica (portanto parcial e relativizada), a qual "vende" seu discurso para o enunciador que se deixa persuadir. Para Edward Lopes (1986, p.30-31), em *A metáfora: da retórica à semiótica,* o discurso poético, seja ele de qualquer natureza, oferece-nos a "verdade dos sentimentos", em contraposição à verdade da razão, fazendo do *crer* do destinatário a verdade eterna de todas as artes. Segundo o autor, diferentemente do discurso científico, o poético não deixa coincidir o ser (essência) com o parecer (aparência), pois

> O que está em jogo é a intuição de um discurso artístico, cujo epistêmico permanece inquestionável porque ele não declara, no fundo, *nem uma verdade nem uma falsidade, declara, antes, um mistério* — algo que os incrédulos interpretarão sempre como uma mentira, mas que os temperamentos artísticos interpretarão como a expressão do ser da verdade, a despeito de exprimi-la ao modo do não-parecer;(...).

Ainda a esse respeito, os episódios anteriormente analisados sobre as cenas em que Mandovi apedreja homens robotizados e desregulados feito máquinas e aquela em que meninos caminham sobre a massa de bois como a própria terra, nos indicam igualmente uma mesclagem entre o não plausível (o não-parecer ser) e o possível (o ser), que, como em todo o discurso do romance, gera-nos a extrema dificuldade de impor certezas e resolver ambigüidades. Nesse sentido, retomando a breve análise do discurso durante as invasões de bichos, em que as marcas da enunciação nos passam índices maiores de veracidade, percebemos que o enunciador parece brincar com os julgamentos do enunciatário, ironizando e carnavalizando qualquer tipo de certeza ou verdade pré-concebidas, por meio da relativização da plausibilidade e da crença no inadmissível.

Fiorin (1990, p. 56-62) aponta diversos recursos retóricos ou figuras de pensamento que promovem a relação enunciador/enunciatário, como a ironia, a lítotes, a preterição, a reticência, o eufemismo e a hipérbole. No decorrer de nossa análise, notamos permanentemente a marca da ironia no discurso. Levando-se em consideração que esta figura consiste no procedimento de se

afirmar no enunciado aquilo que se nega na enunciação, percebemos que este recurso reforça a marca do texto aberto, polissêmico e não afirmativo de *A hora dos ruminantes.* Durante toda a narrativa, a afirmação de algo por meio da negação de alguma outra coisa é constante, num sentido geral, por meio da equivalência de bichos e homens, pois, ao afirmar-se a impossibilidade do fato insólito, por meio do desejo de negar a veracidade de a cidade ter sido invadida por animais, também afirma-se, paralela e implicitamente, a insolitude das ações dos próprios homens. Assim, aquilo que parece ser, não é, enquanto que aquilo que não parece ser, na verdade, é (os homens, por exemplo, não parecem agir de maneira desumana, mas agem). Frye (1973) realizou um estudo de extrema importância sobre as linguagens artísticas em geral, destacando-se sobretudo a literatura, em que a ironia é tratada como um dos elementos principais do romance contemporâneo.

> O termo ironia, portanto, indica uma técnica de alguém parecer que é menos do que é, a qual, em literatura, se torna muito comumente uma técnica de dizer o mínimo e de significar o máximo possível, ou, de modo mais geral, uma configuração de palavras que se afasta da afirmação direta ou de seu próprio e óbvio sentido (p.46).

O enunciador irônico parece censurar-se o tempo todo, fingindo ou querendo aparentar uma ignorância total dos fatos que está narrando e, desse modo, mantém uma subjetividade e quase ausência de julgamentos morais explícitos. O próprio ato de ironizar também não é explicitado, mas apenas evocados à uma possível interpretação de leitura. Tornando mais clara essa idéia, podemos exemplificar a ironia na oposição entre a fala de Amâncio e a do próprio narrador. Em relação à natureza dos estranhos, enquanto Amâncio afirma que "se todo mundo fosse como eles, Manarairema seria um pedaço do céu, ou uma nação estrangeira", em contraposição, o enunciado é negado: *O derrame de cachorros foi o primeiro sinal forte de que os homens não eram aqueles anjos que Amâncio estava querendo impingir. Mesmo que eles fizessem aquilo por simples brincadeira, mostraram completa desconsideração pelos direitos alheios*. Nessa fala, o enunciador insere uma espécie de sanção ou avaliação negativa sobre o fazer manifesto na figura dos homens da tapera: não são o que pareciam ser (bons) e sua ação (derramar cachorros) também não é positiva, e, portanto,

condenável. Esse episódio também apresenta marcas relacionadas à lítotes, a qual, por meio do jogo entre a negação e a afirmação, atenua ou vela aquilo que se quer afirmar. Negando aquilo que foi enunciado, a enunciação parece afirmar, implicitamente, qualidades que os estranhos não pareciam ter, como a maldade e o desrespeito. Esse procedimento, que é utilizado ao longo da obra, mantém o texto flexível e ambíguo, já que afirma e nega ao mesmo tempo.

O recurso da hipérbole, intensificação no enunciado e atenuação na enuciação, consiste em outro procedimento utilizado no romance. O grande número de cães e bois, o qual pode ganhar conotações múltiplas — como grande poder dos homens estranhos, o absurdo incomensurável ao qual os moradores são submetidos, o exagero dos pensamentos dos moradores sobre o acontecimento, decorrente da incompreensão que ele desperta —, parece ser desmistificado e condicionado simbolicamente a um simples exagero na reação de Apolinário aos estranhos com um riso igualmente exagerado, abrangente em toda a cidade, tornando o hiperbólico ridicularizado e inferiorizado. Sobre essa questão, Frye (1973, p.51) analisa que o riso promove uma espécie de libertação do desagradável, do horrível, amenizando e reduzindo o teor de tragicidade e tensão, argumentando que quanto mais se envolve o romance de seriedade, mais se pede a atenção irônica do enunciatário.

Um outro procedimento dado pelo enunciador como pista de sua intenção poética consiste na adoção da metalinguagem como recurso implícito da simulação da "verdade interna", ou seja, recontar um trecho de outro modo, ou parodiar um elemento, fato ou mesmo o romance todo. Essa técnica persuasiva direciona-nos a uma marca permanente no processo de criação da obra e ainda pode estar associada a recursos semelhantes e condizentes com o romance, como a paródia, a paráfrase, o dialogismo e a polifonia e, principalmente, a especularidade. Genette (1979) observa que o conceito de metadiegese aplica-se à transição para um relato de segundo grau, entrelaçado ou sobreposto num primeiro, a história na história, por meio de um "encaixe". Uma história, segundo seu entendimento, pode ser metáfora de outra. Em nossa análise, esse procedimento não é válido a apenas um relato encaixado, mas a todas as dimensões do discurso, onde se inserem novos sistemas de significação, a partir de outros iniciais, mantendo a obra em um incessante movimento interativo de

todos os elementos construtivos de uma rede metafórica, como um processo de metamorfoseamento, conforme vimos anteriormente..

A narrativa analisada insere-se, conforme a denominação proposta por Chiamp (1980, p.81), nos parâmetros da *metadiegese implícita*, cuja problematização do ato de narrar é sutilmente colocada na transição de um nível a outro, chegando a quase difundir-se na diegese. A técnica a *metadiegese implícita* trabalha com multiplicações, transformações, cruzamentos ou superposição de perspectivas, procedimentos que são constantemente utilizados na narrativa em questão. Complementarmente, a superposição de perspectivas pode gerar uma narração revestida por um discurso parafrásico e/ou parodístico que, nas palavras de Chiamp, torna-se uma narração *constituída pela remissão do texto a outros textos, pelo jogo de pluralidade de vozes, pela quebra da unidade de tom e da compostura do discurso*. Em *A Hora dos Ruminantes* notamos que a complexidade da linguagem, ao mesmo tempo em que aparenta simplicidade, paradoxalmente, não se sustenta em significações imediatas. É uma linguagem camuflada, envolta em uma significação poética que, tecida pela literatura, utiliza-se ainda de recursos próximos de outras linguagens, como a pictórica e a cinematográfica, passando por vários matizes e níveis de realidade, em uma busca contínua de dizer o indizível. Surge, portanto, uma explosão coexistente com uma retenção de sentidos que, segundo Greimas (apud Chamie, 1976, p. 217-18), torna-se possível por intermédio de uma técnica de transposição ou de um sistema de transcodificação, já que:

> O sentido tem uma existência paradoxal: ele parece, ao mesmo tempo, evidente e inapreensível. Em conseqüência, toda busca de sentido é a produção de novas paráfrases, é ela um fenômeno de transcodificação.

Na narrativa em análise, a transcodificação resulta de uma tentativa de apreensão de sentido do *real* e do *irreal*, instaurando um percurso de produções parafrásicas que, relacionadas no interior do texto desencadeiam, por sua vez, um discurso parodístico. A *alusão* e a *influência* aproximam-se da paráfrase. Enquanto a primeira consiste em refletir, como um fragmento do espelho, uma parte de um contexto para outra, tomando um sentido emprestado da primeira, o

outro tipo de intertexto, revela-se pela visitação ao outro para, então, atualizar seus componentes essenciais ao novo texto. Enfim, atingimos o recurso da paráfrase, que, de acordo com Gilberto Mendonça Teles (1979, p. 23-7), representa o *desenvolvimento, esclarecimento, sendo um tipo de discurso que se constrói ampliando a idéia do outro*. Em uma passagem de *A Hora dos Ruminantes* a personagem Apolinário reflete sobre sua profissão de ferreiro, cujo sentido parece aludir a esses conceitos aqui empregados:

> Apolinário terminou a armação e pendurou-a num gancho na parede, onde ficaria à disposição do dono, podendo também ser admirada por outras pessoas enquanto não fosse procurada. Serviço de ferreiro tem seu lado esconso. O ferreiro passa tempo sem fazer determinada peça. Um dia entra uma pessoa na oficina e encomenda uma trave de porta, por exemplo. O ferreiro faz a encomenda, o dono não vem logo procurar, ela fica pendurada na oficina. Aí todo mundo que passa e vê quer comprar. Não podendo, encomenda uma igual, e o ferreiro leva uma temporada só fazendo aquilo. Pensando nisso Apolinário resolveu parar outros serviços e fazer mais umas duas ou três armações de sela para aproveitar a influência. (p.61)

Affonso Romano de Sant'Anna (1985, p.62) também discute essa questão, a partir dos conceitos já apontados por Genette, concentrando essas formas de intertextualidades em dois eixos: o *eixo paráfrasico* e o *eixo parodístico*. O primeiro eixo trata a intertextualidade no sentido de semelhanças, de coincidências que, conjuntamente à ideologia prevalecente, manifesta-se por um efeito de conjugação e revigoramento. Quando esse procedimento recai sobre a própria obra, temos uma intratextualidade, recurso muito praticado não só em *A Hora dos Ruminantes*, mas em toda a obra de Veiga. A intratextualidade seria o método de retomar e reescrever a própria obra e, quando se aproxima de uma contra-ideologia, transfere-se do primeiro eixo para o eixo parodístico, produzindo a impressão de deslocamento, de descontinuidade. Sant'Anna ainda discute que a *informação* origina dois processos: a automatização, e a desautomatização. No primeiro teríamos um reforço da linguagem conhecida, enquanto que no outro processo esta mesma linguagem é contestada, pois, desautomatizando-a, o escritor desconstrói sintagmas narrativos e frasais e atinge uma aventura

tipicamente surrealista de descobrir múltiplas facetas da realidade por meio da linguagem insólita, transvertida.

Essas considerações atuam ainda como um outro fator de integração dos níveis da geração de sentido no texto, já que tal marca não é uma exclusividade do nível discursivo. No nível fundamental do texto, por exemplo, retoma-se a oposição temática "opressão" *versus* "liberdade" por toda a construção artística da obra, como um entrelaçamento de espelhos, seja pelo efeito da paráfrase, seja pela paródia, freqüentemente representado pela invasão do imponderável no ambiente cotidiano. Já no nível narrativo da obra, pudemos verificar a forte presença de tais aspectos por meio da especularidade e circularidade desenvolvida entre os programas. No aspecto discursivo, observamos esse tipo procedimento nas mais variadas formas. A própria estrutura construtiva da obra já revela-se desviada dos padrões clássicos de narração, moldada sob a forma da metadiegese implícita. No nível narrativo, já havíamos percebido que os programas e situações inseridas repetem-se de maneira progressiva e transgressora, ou seja, por via parafrásica ou parodística. O primeiro tipo parece ocorrer entre as personagens envolvidas pela dominação dos estranhos. Em outras palavras, notamos que apesar de tratar de diferentes personagens, com características distintas, as ações ou as maneiras de enfrentamento e de sobrevivência mostradas por elas em relação ao universo estranho parecem ser retomadas e repetidas, originando-se, assim, uma espécie de paráfrase. Veremos, posteriormente, que o mesmo ocorre entre temas e figuras do texto.

Por outro lado, o aspecto parodístico manifesta suas ocorrências a partir de resultados adquiridos por meio das relações dos capítulos *O dia dos cachorros* e *O dia dos bois* com o restante do relato. Das analogias mantidas, percebemos que os capítulos citados — em razão do grande índice de estranhamento e transgressão, tanto na forma de narrar, quanto em sua própria linguagem —, revelam-se como espécies de paródias dos demais episódios do livro. Ironicamente ou não, as ocorrências, conforme pudemos sentir superficialmente no nível narrativo, parecem ser metamorfoseadas, recontadas ou precedidas, nos episódios referentes às invasões dos bichos de forma carnavalizadora e desautomatizada, valendo-se da desconstrução e desordenação de sintagmas narrativos e frasais. Esse recurso alude-nos ainda para o caráter lúdico da



narrativa, como se estivesse aberta a sua própria desconstrução e moldagem, pois os episódios das invasões dos bichos, embora enriqueçam a obra e façam parte da história relatada, podem, por outro lado, serem desfragmentados do texto, sem, aparentemente, comprometer a essência do relato, centrada na invasão de homens estranhos na cidade. Tal fator, reforça-nos, ainda, o forte grau metafórico desses capítulos em questão, inserindo-os, entre muitas outras possibilidades de leitura, num plano próximo ao onírico ou imaginativo. Para esclarecermos como se processam tais experimentações, propomos algumas similaridades como exemplos:

Capítulo *A chegada*

> As pessoas acordavam, chegavam à janela para olhar o tempo antes de lavar o rosto e davam com a cena nova. Uns chamavam outros, mostravam, indagavam, ninguém sabia. Em todas as casas era gente se vestindo às pressas, embaraçando a mão em mangas de paletó, saindo sem tomar café, pisando em cachorros lerdos, cachorros ganindo, gente xingando, gente dando peitada em gente, derrubando chapéu, a algazarra, a correria. Todos deviam ter visto ao mesmo tempo, a parte alta do largo, as janelas dos sobrados, os barrancos estavam todos tomados de gente olhando, apontando, discutindo. (p.4)

Capítulo *O dia dos cachorros*

> Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando no rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrambelhos, latindo sempre. (...)
>
> Portas batiam em toda parte, gente gritava, criança chorava, galinhas em pânico, mães ralhavam, batiam, sacudiam, rezavam, homens iam e vinham correndo, procurando espingarda, garrucha, porrete, outros apenas acendiam um cigarro e iam para a janela espiar. (p.34)

Capítulo A chegada

> Olhando a carroça se distanciar, as rodas ferradas mordendo o chão, alta de areia, a pá cravada em cima para o trabalho de descarga, muita gente teve inveja daquela geringonça bamboleante, que em pouco tempo estaria entrando num território nebuloso, que eles só conheciam de longe. (p.19)

Capítulo *O dia dos cachorros*

> Qualquer cachorro pelado, sujo, sarnento, contanto que fosse estranho, encontrava quem o elogiasse por qualidades que ninguém via mas que todos confirmavam. Era uma grande vantagem ser cachorro estranho em Manarairema naqueles dias. (p.37)

Episódio intermediário aos capítulos *O dia dos cachorros e O dia dos bois*

> Numa cidade sem segredos as notícias pulam cercas, varam sempre, passam de janela a janela, de boca a ouvido com a maior presteza em conversas descansadas.(p.63)

Capítulo O dia dos bois

> Os bois (...) ganharam estradas, descendo. Atravessaram o rio de um lado, o córrego, de outro, convergindo sempre. (...). Encheram os becos, as ruas, desembocaram no largo. A ocupação foi rápida e sem atropelo (...). (p.83)

Capítulo A chegada

> Atendendo um e outro, pesando carne-seca, medindo farinha (...), recolhendo dinheiro, dando troco, Amâncio não esticava conversa. Mas os que iam se servindo não saíam, e novos fregueses iam entrando, empurrando, forçando a passagem, que derrubava uma nota no chão não tinha espaço para se abaixar e apanhar (...) muita algazarra ,muita espremeção, muita reclamação. (...) Alguns tentavam se agarrar na quina de caixote, na orelha de um saco. Num instante a venda estava despejada (...). Já na rua as pessoas ainda relutavam em se espalhar, formavam bolo na porta (...). (p.26, 27)

Capítulo O dia dos bois

> Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, espremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embaraçarem, sem espaço nem para erguerem o rabo(...). Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. (...) não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinham preencher o espaço. Freqüentemente surgiam brigas, e seus estremecimentos repercutiam longe(...) e causavam novas brigas, até que empurrões, chifradas, ancadas forçassem uma arrumação temporária. O boi que perdesse o equilíbrio e ajoelhasse nesses embates não conseguia mais se levantar (...). (p.84)

Nesse sentido, para um maior esclarecimento da estrutura interna desenhada na narrativa, denominamos a forma construtiva do romance de *esquema especular em abismo:*

capítulo "A chegada" ⟶ ⟵ capítulo "O dia dos cachorros

episódio intermediário aos capítulos ⟶ capítulo "O dia dos bois"

"O dia dos cachorros" e "O dia dos bois" ⟵

Esse processo pode ser encarado com um meio de multiplicar e multifacetar a(s) verdade(s) poética(s) do discurso, sem afirmar, contudo, qual delas é mais verdadeira ou mais mentirosa. O discurso mantém-se como crítico

de si mesmo, alcançando um processo metalingüístico, no qual volta-se para a não-explicação e para (re)invenção. Nesse sentido, antes de articular verdades, o discurso fundamenta-se em validades e, nesse universo da possibilidade, evoca, finalmente, caminhos para o encontro da "verdade" poética, para a qual a *travessia* na busca de sentido é mais relevante do que o encontro dela própria (da verdade). O procedimento enunciativo não se volta para a solução de paradoxos, mas para a sua discussão, confirmando e negando, ao mesmo tempo, o *saber.*

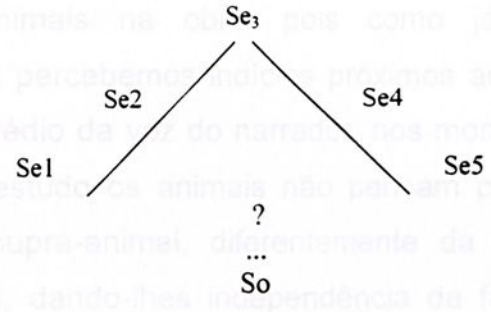
Alcançamos, assim, um outro recurso da metadiegese, denominado distorção barroquista (Chiamp, 1980, p.81-5) dos significantes, muito utilizado na obra de Borges: consiste em uma "ficcionalização da realidade". Por meio de um jogo de planos invertidos, em que cada plano ou enfoque narrativo é discutido metaforicamente dentro da própria diegese, superando a lógica das tramas romanescas. Dessa forma, desenvolve-se aqui uma trajetória mais conceitual, direcionada para o questionamento do *fazer* discursivo e denunciadora da ruptura entre o *real* e o *imaginário*. Nesse questionamento, torna-se freqüente a multiplicação de significantes, desencadeando uma distorção da linearidade do enunciado, por meio de uma "retórica barroquista" de *querer dizer o indizível*. O narrador e/ou as personagens, diante do inominável, sofrem um processo de impacto, e em uma situação constrangedora procuram meios de materializar, por palavras, o fenômeno insólito ou absurdo. Nessa tentativa, o interpretante do acontecimento sofre uma espécie de "afasia", pois, no intuito de "significar o indesignável", vê-se numa incapacidade total de compreender ou expressar por meio de palavras aquilo que está sendo visto ou percebido. Um processo semelhante ocorre nas palavras do enunciador embaralhadas, por sua vez, às palavras de Pedrinho, na tentativa de definir a nova imagem de Manarairema, a qual, em um processo de metamorfose, funde-se a mesma imagem representada pela tapera, de acordo com as percepções da personagem. Nesse sentido, o interpretante Pedrinho aparentemente sofre esse mesmo processo de "afasia", na impossibilidade de significar a imagem multifacetada e polissêmica, materializada no novo sentido que a cidade teria adquirido. O desencadeamento de imagens possibilita-nos a visualização de um quadro grotesco (Bakhtin, 1999), englobador de elementos geradores de vida e morte ao mesmo tempo, os quais, irrompendo-

unesp

se nas linhas do texto verbal, transformam-se, metaforicamente, num recorte pictórico alusivo ao surrealismo:

> As palavras de D. Bita foram assentando aos poucos pelo eco da memória. Ele tivera grande dificuldade em chegar à cidade, muitas vezes pensara que não alcançaria o largo. Morava ali por quanto tempo? Um dia? Dois? Uma semana, se tanto? Como podia alguém ainda pensar no futuro, fazer planos? Futuro para Manarairema era a morte e o apodrecimento no esterco, depois a carniça dos bois cobrindo tudo, o sol secando, a chuva molhando, o lamaçal, os besouros, as formigas, as tanajuras, as minhocas, capim nascendo das sementes descarregadas no estrume, ninguém com vida para capinar e recompor e defender, o mato tomando conta, árvores crescendo dentro das casas, empurrando telhados, derrubando paredes, cobras fazendo ninho nos fogões, largatixas morando nas fendas, cipós enleando. Manarairema uma tapera. Adiantaria explicar isso a D. Bita? (92)

No final da citação, percebemos o metamorfoseamento da cidade para o mundo dos estranhos: "Manarairema uma tapera". Nesse sentido, a "constelação de significantes" seria uma tentativa de nomear a própria tapera, mundo desconhecido. Nesse ato lúdico, o narrador não omite o significado inicial, porque na verdade ele é ausente, indesignável. Reproduzimos aqui a fórmula utilizada por Chiamp (1980, p.87), a fim de esclarecermos, teoricamente, esse processo poético:



Muitas vezes, a estilização paródica é intercalada pelo discurso do enunciador, opinando ou deformando, implicitamente, sobre o discurso alheio e,

assim, construindo sua própria "verdade". Bakhtin (1988) examina a paródia como uma construção híbrida, em que uma só voz mescla dois enunciados ou duas posturas semânticas e axiológicas, produzindo sentidos divergentes, pela inversão de um discurso ideológico. A paródia consiste em transformar o próprio discurso romanesco em objeto de desvio de novas direções e intenções intrínsecas ao discurso. Nesse sentido, tal técnica, por meio do povoamento de vozes por ela instaurado no interior do discurso, também atua como recurso do dialogismo discursivo.

Notamos que, além da paródia interna, proveniente da metadiegese implícita, abordada no discurso, há também algumas alusões carnavalizadas a fatores externos, como gêneros, tipos de construções artísticas. O romance de estudo parece utilizar a todo tempo formas literárias já conhecidas e estudadas para parodiá-las e ironizá-las. A forma alegórica, procedimento adquirido por um encadeamento de metáforas, é bastante próxima à maneira de construção do texto pesquisado. A alegoria pode ser representada por meio da fábula (história personificada por animais), do apólogo (história personificada por coisas do mundo, objetos) e da parábola (história personificada por divindades) e, por meio da junção das metáforas desencadeadas, sintetiza-se a moral da história.

Em uma primeira leitura, reconhecemos marcas alusivas a todas as modalidades alegóricas. A aproximação à categoria da fábula é certamente a mais perceptível na narrativa, pois há constante alusões à inversão de condições vividas entre animais e homens. Porém, notamos uma acentuada diferenciação desse fator em *A hora dos ruminantes*, mediante a não existência de personificação de animais na obra, pois como já havíamos comentado anteriormente, apenas percebemos indícios próximos aos sentimentos humanos em animais por intermédio da voz do narrador, nos monólogos interiores. Assim, em nosso objeto de estudo os animais não pensam por si mesmos e apenas alcançam um nível supra-animal, diferentemente da fábula, que doa traços humanos aos animais, dando-lhes independência da fala, dos pensamentos e sentimentos próprios. Ao contrário disso, ao proporcionar a possibilidade de um nível supra-animal, o texto parece criar efeitos de sentido que tencionam, sobretudo, mostrar o conseqüente estado subumano das personagens (não somente dos moradores da cidade mas também dos próprios estranhos),

principalmente pela incomunicabilidade, a partir do convívio com novas condições de vida. Nesse sentido, a alusão à fábula ganha conotação extremamente irônica em razão de usá-la apenas como uma camuflagem, para então subvertê-la e carnavalizá-la.

Nesse mesmo sentido, as proximidades com o apólogo, a partir do destaque dado à carroça de Geminiano na diegese, e com a parábola, em razão do alcance do plano mítico no desfecho da narrativa e das aparentes alusões mitológicas e bíblicas no interior da diegese, também parecem atender a pretensões irônicas e paródicas. A carroça, por exemplo, não apresenta qualquer traço humano e personificado, mas, por outro lado, alcança um nível acima do objetual devido ao seu destaque na narrativa, despertando nos moradores o desejo estar na condição da carroça somente para poder adentrar no universo da tapera. Dessa forma, em caso semelhante à ocorrência da fábula, a abordagem do apólogo ganha sentido irônico para ilustrar o rebaixamento e os efeitos de desumanização das personagens.

Finalmente, a parábola evoca sugestões variadas no corpo da obra. Porém, em relação a esse tipo de abordagem alegórica, colocamos que em nenhum momento podemos reconhecer algum indício explícito no romance, mas apenas algumas características que nos levaram a interpretá-las como próximas aos aspectos tratados na parábola. Além disso, algumas análises críticas sobre esta obra já haviam apontado para esse fator, o que reforça nossa leitura. Silverman (1978, p.168), por exemplo, comenta sobre as alusões clássicas presentes em *A hora dos ruminantes*, referentes às personagens Geminiano e Apolinário e ao desfecho da obra:

> Sua linguagem é referta de diáfanas alusões, simbolismos, metáforas e imagens, e os exemplos são tão variados quanto numerosos. Em *A hora dos ruminantes,* alusões clássicas fundem-se com motivos folclóricos europeus, por exemplo na pessoa do carroceiro Geminiano, cujo próprio nome é indicativo de sua dúplice atitude. Como um moderno Sísifo, ele transporta, aparentemente sem propósito, intermináveis carregamentos de areia, obrigado por algum misterioso pacto faustiano.(...). Apolinário, hercúleo ferreiro, resiste efetivamente e, fiel ao seu homônimo clássico, faz retornar a luz, o bem-estar e a música a Manarairema, bem a tempo para uma chuva purificadora e um renascimento de fênix.

Em relação ao desfecho, notamos que, embora não haja personificação de divindades, a natureza parece alcançar o plano mítico, a partir do renascimento do espaço e da libertação do tempo do aprisionamento eterno. Contudo, presenciamos novamente o efeito paródico em razão do renascimento desencadear-se da lama e dos excrementos dos bichos, ou seja, não se origina do plano divino, do céu, mas do plano escatológico da natureza, de conotação carnavalizadora e dionisíaca. Dessa maneira, deduzimos que a luz renascida do efeito apolíneo, também origina-se do plano dionisíaco, da festa, da bebida, e, principalmente (e ironicamente), do *riso* de Apolinário.

As aproximações às pragas bíblicas, as quais também são citadas em muitos estudos sobre a obra em análise, remetem-nos, sobretudo, ao mundo demoníaco e evocações misteriosas do ambiente medieval do além *((...) um grande acampamento fumegando e pulsado do outro lado do rio*, p.4), reforçados pelo clima diabólico (*À noite a fogueira e os lampiões do acampamento queimavam (...)*, p.13), além das conotações demoníacas adquiridas pelos cães ("Capetas de quatro pés.", p.33) e pelos bois (um *campo de chifres espalhado*, p. 87). As próprias catástrofes ocorridas e a ameaça permanente de destruição da cidade (*Manarairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria.*, p.94), possuem uma vaga referência alusiva ao próprio anúncio apocalíptico presente nas escrituras bíblicas. As personagens parecem sentir-se pecadoras e castigadas por algo que desconhecem, cobrando-se absurdamente e, ao mesmo tempo, posicionando-se como vítimas:

> —Muito trabalho, Apolinário?
>
> —Pro gasto. E você lá?
>
> —Vai indo. Muito remendo — Manuel olhou em volta, completou: — E muita contrariedade também.
>
> —Isso todos temos. Ninguém escapa. Pe. Prudente diz que é o resultado do pecado de Adão.
>
> —É. Mas parece que uns são mais perseguidos do que outros. (p.55)

Considerando-se a culpa pela *curiosidade*, pelo *querer-saber* despertado nos moradores, notamos que também nesse fato manifesta-se o teor irônico e carnavalizador, porque, como havíamos investigado, todo o texto é justamente

construído e envolvido pela curiosidade, pela busca de sentido e pela voz indagativa do enunciador. Esse fator dessacraliza e parodia a culpa, ilustrado tanto pelo riso de Apolinário, quanto pelo desfecho em clima de festa e libertação. O caráter satírico da parábola reforça-se pelo fato de o mundo infernal e demoníaco a que havíamos apontado, manter-se no mundo vivo e humano e na realidade que os próprios moradores vivenciam.

Reforçando a hipótese da carnavalização presente na obra, relacionada aos festejos bíblicos (Bakhtin, 1999, p. 4 a 12), notamos um outro fator paródico. Segundo os rituais bíblicos, o carnaval antecipa a quaresma, a qual, por sua vez impõe-se aos cristãos como um momento expiatório dos pecados cometidos durante as festas carnavalescas. Na quaresma, o jejum, principalmente relacionado à carne de porco, representa a purificação e o caminho da libertação. Em nosso objeto de estudo a carência de alimentos, ironicamente simbolizada pela ausência de toucinho, antecipa o carnaval e as personagens seguem um caminho repleto de culpa, sem que aparentemente nada tenham feito. Talvez, o principal elemento de culpa seja desencadeado pela curiosidade e pelo desejo de saber, de comunicar-se com outra cultura. O jejum ou a quaresma suscitaria, assim, diversos sentidos, principalmente a ausência de comunicabilidade, de conhecimento, de essência própria. Inversamente, os moradores dão entrada ao subterrâneo infernal, tendo suas vidas carnavalizadas. Assim, a carnavalização parece ser dividida em dois momentos, um disfórico e outro eufórico.

Primeiramente, temos a inversão do cotidiano da cidade, perceptível sobretudo nas invasões dos bichos. Nessas manifestações, ao contrário do clima alegre e libertador do carnaval, temos a libertação disfórica dos cachorros na cidade (extravasando a repressão contida na tapera), cujos festejos ameaçam e aterrorizam a população, desunindo povos, constrangendo crianças, assolando a natureza, tornando impuros o ar e a terra. Em um segundo momento, instaura-se a carnavalização da própria inversão de valores promovida pela inserção do ritual demoníaco no cotidiano da cidade. Nesse instante, notamos um contraste com os festejos anteriores, em razão de celebrar a libertação dos povos, reforçando sua união e possibilitando-lhes o retorno da comunicabilidade, purificando a natureza e formando um tempo contínuo e transformador. Nesse sentido, notamos que a festa e o "banquete" (reabastecimento dos alimentos, inclusive o toucinho)

unesp

ocorrem justamente após o itinerário pelo caminho da culpa, do arrependimento e do sofrimento, manifestando-se, ironicamente, uma aparente paródia das pragas bíblicas.

Nesse sentido, a estrutura narrativa parece estar em permanente tentativa de construção de uma forma singular e própria de discursivização, a qual simula ajustar-se em moldes conhecidos mas, ao mesmo tempo mostra desencaixar-se destas estruturas semânticas e expressivas pré-existentes. A questão paródica fundamenta-se, então, a partir do teor polissêmico e extremamente ambíguo do texto e de suas imagens. Na alegoria, sabemos que o propósito maior de sua aplicação consiste no desfecho moralizante, na inserção de respostas e soluções para o relato, cuja clareza de conteúdos inseridos dificilmente convive com qualquer traço de ambigüidade nos elementos. Nessas condições, deduzimos que nosso objeto de estudo caminha em sentido contrário à concepção alegórica, pois a marca de abertura do texto, de não decifração dos acontecimentos e, principalmente, o caráter multisignifitivo dos elementos semânticos transformam a narrativa em uma espécie de alegoria carnavalizada e anti-didática ou anti-alegórica, ou seja, que se move pelo desconhecido, pela dúvida entre o crer e o não-crer e pelo estranhamento e a união de elementos discrepantes. Frye (1973) analisa que nas alegorias e parábolas as personagens parecem subordinarem-se a um raciocínio lógico do enunciador. Em *A hora dos ruminantes,* apesar do enunciador manter um papel extremamente importante na construção discursiva, não podemos afirmar se as personagens seguem realmente algum raciocínio implícito ou se são independentes, a ponto de buscarem seus próprios caminhos para alcance de sua sobrevivência. Em outras palavras, os objetivos, tanto do enunciador quanto das personagens, são praticamente inexistentes ou indecifráveis na narrativa.

Além desta questão, os efeitos de sentido evocados pelo enunciador para a composição discursiva pretendida, desenvolvem-se ainda no jogo intrincado presente na relação lúdica entre o teor semântico das imagens e os procedimentos sintáticos, produzindo um movimento oscilatório entre o estado de fluência e não-fluência do texto. Nessas condições, os recursos construtivos do discurso oscilam entre o *prender*-se e o *libertar*-se dos signos, ora pela ruptura da discursividade, ora pela convulsão de imagens que simulam a fluência de um

pensamento. Como exemplo de fluência, um trecho referente ao momento da descoberta da libertação, ilustra bem o sentido de expansão, integração ("céu claro", "ruas limpas", "luar purificando", "claridade", "desafogo", "abraçando", "dançando", etc.) mediante a conjunção entre imagens e elementos sintáticos, como os verbos conjugados no gerúndio, gerando uma sonoridade eufórica que nos desperta para a sensação de continuidade e musicalidade, a partir da movimentação das palavras e das imagens:

> De repente a descoberta. Gente não se contendo e abrindo janelas, ainda receosa mas já esperançada. O espanto, a incredulidade – alegria. O céu claro, as ruas limpas, o luar purificando o lamaçal de esterco e urina. Era possível? Era verdade?(...) Gente chamando gente, sacudindo gente, arrastando gente para ver, todas as janelas se abrindo, por todos os lados a claridade, o desafogo. Gente rindo, gente pulando e se abraçando e dançando na lama, gente se vestindo às pressas e correndo para a rua, esmurrando as portas dos vizinhos, gritando, chamando, disparando armas de fogo (...). Gente correndo às vendas, comprando tudo fiado para uma ceia urgente. (p. 95).

Como exemplo do estado de não-fluência do texto, a partir de imagens de teor semântico alusivo à interdição, interrupção e desfragmentação ("cercas", "barrancos", "enxurrada", "pedras", "buracos", etc.), interligado à conjugação verbal no gerúndio e no pretérito perfeito, simulando acontecimentos em possível movimento, porém descontínuos pelo corte suscitado pela idéia do acabado, do finito, a partir do *perfeito,* temos:

> Os cachorros baixaram de repente, apanhando todo mundo de surpresa. A cidade estava engrenando na rotina do tomar café, do regar horta, do varrer casa, do arrear cavalo, quando os latidos rolaram estrada abaixo. As pessoas correram para as janelas, as cercas, os barrancos, e viram aquela enxurrada avançando rumo à ponte, cobrindo buracos, subindo rampas, contornando pedras, aos destrambelhos, latindo sempre. (p.34)

As questões discutidas até então, permitiram-nos sentir os efeitos de sentido evocados pelo percurso da enunciação, evidenciando a circularidade dos elementos internos, própria do caráter especular e da ambigüidade. Pudemos, então, verificar que diferentes questões presentes na elaboração narrativa

unesp

mantém-se interligadas por um jogo de espelhos interno, possibilitando a construção de um estilo peculiar e envolvido pelo jogo complexo entre enunciador e enunciatário.

unesp



Alguns procedimentos discursivos a serviço da construção do sentido

III Alguns procedimentos discursivos a serviço da serviço da construção do sentido

Comentamos anteriormente que a sintaxe do discurso, estuda as projeções da instância da enunciação sobre o enunciado e as relações entre enunciador e enunciatário, abordando, dessa forma, as categorias de actorialização (produção de atores), temporalização (âmbito temporal) e espacialização (categoria espacial), coordenadas por um *eu-aqui-agora*, e assumidas, no plano da debreagem enunciativa, e por um *ele-lá-então, no plano da* debreagem enunciva. Cada uma das debreagens, pessoa (actancial), tempo (temporal) e espaço (espacial), quando articuladas e projetadas no enunciado, criam efeitos de sentido fundamentais à compreensão do texto narrativo como um todo. O caráter especular da obra influencia a abertura e a integração das categorias enunciativas, promovendo a continuidade do sentido espacial na unidade temporal, e vice-versa, assim como as marcas do tempo e do espaço na verificação da categoria de actorialização. Dessa forma, dificilmente poderemos ter uma visão completa de cada categoria analisada isoladamente.

3.1 Correlação entre tempo e espaço: cronotopo artístico-literário

> *Em Brueghel, o cotidiano é sempre uma espera: a espera do fato extraordinário. E, enquanto esperam, as pessoas se entregam aos passatempos: a distração que atenua ou encobre a interminável expectativa.*[8]

As projeções da enunciação sobre as coordenadas espaço-temporais[9] podem ser consideradas como um outro fator determinativo para

[8] Almeida, M. op.cit. p.17

[9] Na sintaxe discursiva, temos os conceitos de espacialização e de temporalização, os quais nos remetem à instância da enunciação. Para Greimas e Courtés (op.cit., s.d), "a temporalização consiste num conjunto de procedimentos que podem ser agrupados em vários subcomponentes. Distinguir-se-á, em primeiro lugar, a programação temporal, cuja característica principal é a conversão do eixo das pressuposições (ordem lógica de encadeamento dos programas narrativos) em eixo de consecuções (ordem temporal e pseudocausal dos acontecimentos). A seguir, a localização temporal (ou temporalização), valendo-se dos procedimentos de debreagem e embreagem temporais, segmenta e organiza as sucessões temporais, estabelecendo assim o quadro em cujo interior se inscrevem as estruturas narrativas. Enfim, a aspectualização transforma as funções

compreendermos os efeitos de sentido pretendidos no discurso. No conjunto dos apontamentos apreendidos pela análise observamos que a presença de um narrador heterodiegético, não participante da história e atuante pela voz em terceira pessoa. Porém, percebemos que, apesar dessas características, a quantidade excessiva da divagação, do discurso indireto livre e monólogo interior promovem uma indeterminação de vozes, confundidas entre narrador e personagens, e conseqüente interação ou conflito de marcas resultantes da embreagem enunciativa e da enunciva. O monólogo interior consiste em um índice de contemporaneidade e simultaneidade da ação. Portanto, a mesclagem de vozes, ao mesmo tempo em que faz referência a acontecimentos passados, parece nos aproximar a um tempo presente da cena, por meio da voz interior da personagem. Também a maneira como o enunciador narra a história, intercalando-a com comentários e indagações, representa um outro efeito de sentido de aproximação temporal e, consequentemente, de aproximação espacial. Nesse contexto, o discurso do lá/então parece ser constantemente inter-relacionado ao discurso do aqui/agora.

No estudo de Genette (1979) sobre a narrativa, e particularmente nas pesquisas sobre o tempo na narrativa, notamos elementos diversos resultantes das projeções da enunciação. Nas interações entre o tempo do discurso e o tempo da história, temos, em relação ao aspecto de duração ou à velocidade, as ocorrências da *pausa*, do *sumário*, da *cena* e da *elipse*. Genette identifica as ocorrências de pausa, quando o tempo do discurso é mais expandido que o tempo da história; de sumário, em que o tempo do discurso é menor que o tempo da história; de cena, equivalência de tempos do discurso e da história; e de elipse, que determina um silêncio textual sobre o acontecimento, ou quando o tempo da história prossegue e o tempo do discurso pára. Em nosso objeto de estudo, as ocorrências dos aspectos durabilidade temporal são perceptíveis por meio de:

- pausa, retomando os apontamentos realizados sobre as digressões e comentários que o enunciador utiliza para interromper a continuidade da história e proporcionar efeitos de aproximação ao enunciatário:

---

narrativas em processos que o olhar de um actante-observador instalado no discurso avalia. A temporalização consiste, como seu nome indica, em produzir o efeito de sentido "temporalidade" e em transformar, assim,

> Um menino que conduz um cargueiro pode morar em qualquer parte, sempre longe, pode não ter país, é apenas um menino conduzindo um cargueiro, passa vendendo sua lenha, melancia, mandioca, desaparece. Agora está aqui, em seguida não está mais. Quem vai achá-lo num mundo cheio de meninos? (p.21)

- sumário, na intencionalidade de efetuar abreviações temporais:

> Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar.(p. 28); O tempo passava e nada mais acontecia. Geminiano (...) continuou carreteando areia (...). Os homens da tapera continuaram visitando Amâncio na venda (...).

- cenas, que podem ser perceptíveis nos diálogos entre personagens, passando a impressão de simultaneidade:

> Quando ensaiou censurar a afilhada, a resposta — sensata — liquidou o assunto.
>
> — É namoro, madrinha. Não estamos fazendo nada de mais.
>
> — Então por que vocês não namoram aqui em casa, para evitar falatório?
>
> — Falavam do mesmo jeito. E ainda ia ser pior. Iam dizer que a senhora estava ajudando.
>
> D.Bita pensou nessa possibilidade e achou que Nazaré tinha razão. Namoro é namoro, e sempre dá em falações. Bobo é quem liga. (p.75)

- elipse, a qual comentamos anteriormente sobre seu papel determinante na construção de efeitos de sentido de mistério, do desconhecido, da incompreensão dos fato. O fator elíptico, assim, torna-se um recurso natural no texto estudado, pois a sonegação de informações permanece do início ao fim (o mistério não é desvendado). A elipse aparece de diversas formas, seja por intermédio do efeito de desfocalização ou ausência de nitidez da imagem dos estranhos, seja pela própria ocultação de informações por parte do narrador:

> Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. ; — O que eu vi mesmo foi uns vultos embolados, não posso dizer que eram cargueiros. (p.3). ; Quem se levantou no meio da noite e arriscou mais um olhar na direção dos pastos do

---

uma organização narrativa em 'história'" (p.455)

> outro lado do rio viu o acampamento ainda de fogos acesos e vultos trançando em volta. (p.3 e 5)

As conversas mantidas nas reuniões entre Amâncio e os homens estranhos na venda nunca são relatadas (com exceção da cena presenciada por Apolinário), e nossa ausência de informação a esse respeito ajusta-se à mesma condição dos moradores curiosos e freqüentadores do local de encontro, reforçada pelo discurso modalizado pelo verbo parecer, pelo qual o enunciador aumenta o tom duvidoso:

> A conferência reservada não durou muito. As pessoas que tinham ficado escondidas na esquina olhando de meia cara viram os dois saírem discutindo, Amâncio falando mais, falava até enquanto passava a chave, o outro só contribuindo com freqüentes inclinações de cabeça entremeadas de frases curtas. (...) Quando alcançaram a casa de Manuel Florêncio o homem da tapera parou como querendo entrar, Amâncio tomou a frente vedando a passagem. (...) Agora os papéis estavam trocados, quem falava mais era o outro e Amâncio apenas concordava com a cabeça. (...) Por fim ele se conformou, Amâncio *parece* que venceu, eles continuaram a caminhada. (p.45, grifo nosso).

Em relação à freqüência temporal, adquirida pela quantidade do discurso em relação à história, e vice-versa, encontramos os casos de freqüência *singulativa,* na proporção 1d/1h (em que "d" corresponde a discurso e "h" corresponde a história), freqüência *repetitiva,* na proporção nd/nh, e a freqüência *iterativa*, na proporção 1d/nh (em que "n" corresponde a um infinito número de ocorrências). Esses casos podem ser observados no romance, por meio dos seguintes exemplos:

- a freqüência singulativa vem geralmente modalizada pelo verbo conjugado no perfeito do indicativo e indica a presença de uma ação finalizada:

> Mas uma tarde, já ao escurecer, como obedecendo um comando secreto, todos os cachorros cessaram o que estavam fazendo, farejaram o ar, limparam os pés e dispararam no rumo da tapera (...).(p38).

- A freqüência repetitiva determina os momentos constantemente retomados e ritualizados:

> Agora Geminiano estava trabalhando para os homens da tapera. (...) Um mês já naquele serviço, duas, três viagens por dia conforme o correr, ele ainda não sabia quando ia parar. (p. 14)

- A freqüência iterativa aproxima-se do sumário e assume geralmente o tempo verbal do imperfeito do indicativo. Notamos que a rotina, na trajetória narrativa, sempre se choca com os acontecimentos inusitados que quebram e desestruturam o ritmo cotidiano. Com o tempo, esses mesmos fatos inusitados passam a ser aceitos resignadamente e substituem assim a rotina antiga das personagens:

> Essas visitas foram se repetindo e caíram numa rotina que o povo acabou por aceitar. Mal eles chegavam, os fregueses iam saindo espontâneos, sem esperar que Amâncio os expulsasse. (p.28)
>
> Mas vendo que os cachorros não tinham pressa de ir embora, o povo começou a mudar de atitude. Os porretes, as correias, as espingardas iam sendo escondidos e substituídos por tentativas de afagos, palavras mansas, agrados de comida. Gente se amontoava nas janelas assoviando para eles(...). Muitos iam à cozinha buscar qualquer coisa para jogar aos pés deles. (p.36)

As relações entre tempo de história e tempo do discurso também podem ser projetadas na perspectiva da ordenação, por meio das figuras de anacronia. Tais figuras consistem em fatores de inversão na narração, correspondentes às ocorrências de analepse, ou retrospectiva, e prolepse, ou antecipação. Essas duas figuras, embora apareçam de maneira sutil na narrativa, já que não chegam a introduzir um inversão explícita na ordem temporal, criam imagens de um tempo passado, assim como imagens de um possível tempo futuro. Em casos de analepse, temos a inserção de lembranças, saudade de um tempo quase mítico, inacessível, ao qual os moradores apegam-se, na tentativa de fuga da vida presente. As marcas de retrospectiva surgem por via direta ou implícita (semelhante a uma colocação metafórica): *Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada adiantado.* (p.47)

Considerando-se a trama especular, a prolepse insere-se no texto como um fator de grande complexidade, já que a todo momento cenas, imagens e elementos narrativos, mesmo conservando diferenças entre si, na essência, parece refletirem-se metaforicamente uns nos outros, retomando e antecipando ao mesmo tempo acontecimentos futuros, como percebemos, por exemplo, nas observações realizadas sobre a metadiegese implícita. De maneira mais simples, a prolepse aparece tanto por meio de prenúncios e adivinhações ou construções metafóricas sinistras, que o enunciador espalha pelo texto. quanto por intermédio de sonhos premonitórios das personagens:

> Manarairema vai sofrer a noite (p.1); Manarairema ainda ia ter muita dor de cabeça com eles (p.6) ;
>
> Freqüentemente Pedrinho acordava assustado, ouvindo ainda o eco de pavores sofridos em sonhos horrendos — homens perversos praticando desatinos, bois com cara de animais medonhos arrasando o mundo em correrias desordenadas, soltando berros que pareciam gargalhadas. Ele respirava fundo, olhava os móveis, (...), alisava a palhinha do encosto do sofá para se convencer de que estava em ambiente inofensivo, fechava os olhos, dormia de novo — para acordar depois sacudido por novo sobressalto. (p.93)

Notamos, ainda, passagens em que os índices de antecipação e retrospectiva parecem entrelaçados, criando, em um só instante, efeitos de nostalgia e de prenúncios atemorizantes sobre o futuro de Manarairema:

> À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como ele era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da noite rural. A vizinhança incômoda, os perigos que pudessem vir dela, eram eliminados por abstração. Mais tarde podia haver sonhos com homens figurando como inimigos (...). (p.6 e7)
>
> O silêncio do largo lembrava a tranqüilidade antiga mas vinha misturado com uma espécie de cheiro de perigo iminente. (p.48)

O tempo diegético ou do enunciado consiste em um agente dos acontecimentos e ações e apresenta-se subdividido em cronológico e psicológico (ou mítico). O primeiro tipo seria aquele medido pela natureza (dias, estações,

períodos do dia, períodos da existência, a própria vivência das personagens), pelo calendário e pelo relógio. Nesse sentido, o tempo cronológico acha-se mais próximo da verossimilhança e da plausibilidade, em razão de possibilitar efeitos de sentido criadores da ilusão da realidade, por meio da introdução de um tempo relativamente demarcado. Embora não haja no romance qualquer referência temporal que possa situar a história em determinada época histórica, implicitamente, percebemos marcas internas no discurso sugestivas de uma contemporaneidade temporal e promotoras de uma sensação de plausibilidade dos acontecimentos e do mundo ficcional. Havíamos dito anteriormente que, por meio do procedimento denominado *ancoragem,* esses efeitos de sentido de realidade tornam-se perceptíveis. Retomando, tal recurso consiste em promover a inserção de traços no discurso, referentes a pessoas, lugares e datas que o receptor possa identificar como "reais" ou "existentes", adquirindo, por meio da iconização de traços sensoriais, a ilusão de realidade.

A esse respeito, visualizamos no romance traços de ancoragem de diversas formas. A ancoragem temporal nos revela marcas temporais bastante plausíveis, como as oposições entre descrições de tempos antigos, relacionados a típicas cidades do interior, e tempos mais próximos (*Por que não se lembravam de ir à igrejinha de Santa Bábara no alto do morro? Era lá que iam os namorados de antigamente, não sozinhos, mas com a família da moça, levavam biscoitos, licor (...), os rapazes tocavam violão, flauta, (...), e só desciam de noite, com a lua clara. Hoje em dia ninguém quer aprender instrumento de música, não têm tempo ou acham bobo; como muito favos aprendem violão para tocar em botequins freqüentados por mulheres sem preceito. Manarairema mudou muito. Dizem que é geral, que o mundo inteiro tem mudado, mas Manarairema mudou mais*. (grifo nosso, p.82)). Além disso, encontramos diversas referências de períodos do dia, ilustrativas do tempo cronológico, como "noite", "no dia seguinte a cidade amanheceu", "uma tarde, já ao escurecer", "dois ou três dias antes", "à noitinha", "um dia muito cedo, com o tempo ameaçando chuva", etc. Em relação aos estranhos, notamos características temporais alusivas a tempos de abuso de poder político ou às condições da vida modernizada e atual.

Por outro lado, no tempo psicológico ou mítico não há um controle cronológico, em razão de sua subjetividade e por estar relacionado a momentos

referentes às sensações e emoções das personagens e ao plano onírico ou dos efeitos propagados pelo teor fantástico. Nesse sentido, o tempo psicológico derruba as fronteiras entre passado, presente ou futuro, pois um curto espaço de tempo pode significar uma eternidade se associado às sensações da personagem. No romance estudado, notamos um predomínio de traços de indeterminação temporal, principalmente pelo teor de mistério evocado pelo obra. Mediante a interação dos elementos discursivos, envoltos pela especularidade, deduzimos que o acontecimento insólito vivido pelas personagens acarreta transformações de ordem temporal e espacial, e vice-versa, pois as ocorrências temporais e espaciais também estão diretamente ligadas aos sentimentos despertados nas personagens e, dessa forma, parecem sofrer um igual processo de metamorfose.

A figura da noite, por exemplo, é de fundamental importância na compreensão de tais apontamentos. Na concepção simbólica cultural e universalmente reconhecida (Chevallier & Gheerbrant, 1993, p. 639-42), a figura da noite vem associada ao sono, à morte, sonhos, angústia, ternura, engano e, principalmente, ao indeterminado, em que se misturam pesadelos e monstros, revestidos pelas idéias obscuras. Como todo símbolo, apresenta duplo aspecto: *o das trevas, onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida*. Distante de todo conhecimento analítico e exprimível, comporta os sentidos ligados à intuição, ao extravasar, ao rompimento da lógica e do reconhecível.

Contextualizados na narrativa, tais significados atribuídos à imagem da noite configuram-na multifacetada e polissêmica, já que está associada a múltiplos fatores e desperta a interação de elementos contraditórios, eufóricos e disfóricos. Muitas vezes, o texto parece evocar sentidos de aproximação entre a noite e os estranhos, gerando alto potencial metafórico. A relação entre os estranhos e a noite pode ser percebida desde o início de *A hora dos ruminantes*. Considerando-se a configuração dos capítulos em três partes denominadas "A chegada", "O dia dos cachorros" e "O dia dos bois", notamos um estranhamento relacionado ao subtítulo designado ao capítulo inicial. Julgando o verbo "chegar", a qualidade de intransitivo reclama a presença de um complemento e, por essa exigência, o subtítulo alude à ausência de sentido evocada pela presença

estranha de homens e bichos na cidade. Procurando "preencher" essa carência, podemos ser levados a associar o subtítulo inicial aos outros dois: "A chegada de cães e bois". Porém, no decorrer da história, notamos outro complemento essencial ao verbo chegar, os homens estranhos, instaurando-se assim, a antecipação da carga semântica do discurso a partir da marca da ambigüidade. Comentamos que a invasão, seja de homens ou de bichos, irrompe-se na cidade como um corte brusco na rotina diária dos moradores. Considerando-se, assim, *O dia dos cachorros* e *O dia dos bois* percebemos que a denominação dada aos capítulos reforça a conotação negativa da noite aliada à ambigüidade: os cachorros ou os bois parecem tomar posse do dia para a instauração do universo dionisíaco da noite. Compreendendo que, durante o dia, o cotidiano de Manarairema ganha vida pelo trabalho, pelas conversas e mexericos do povo e pelas brincadeiras de crianças, supomos que a tomada da cidade pelos bichos gera, consequentemente, um espetáculo demoníaco e misterioso, capaz de abalar o ritmo normalizado da vida dos moradores, metamorfoseando dia e noite em um só momento. O título da obra, *A hora dos ruminantes,* poderia, então, estar amarrando os nomes dos capítulos, suscitando-nos efeitos próximos aos apontamentos aqui expostos.

Complementarmente, no trecho inicial do romance notamos certa continuidade de elementos alusivos à interação do conteúdo semântico com os procedimentos sintáticos e fonéticos relacionados aos apontamentos apreendidos na inter-relação dos subtítulos. Essa passagem, inclusive, parece condensar, em prolepse, muitas das marcas e aspectos de decisão enunciativa que, de certa forma, anunciam, por meio da forma articulada ao conteúdo, grande parte dos elementos possíveis no corpo da obra:

> A noite chegava cedo em Manarairema. Mal o sol se aprofundava atrás da serra - quase que de repente, como caindo - já era hora de acender candeeiros, de recolher bezerros, de se enrolar em xales. A friagem até então contida nos remansos do rio, em fundos de grotas, em porões escuros, ia se espalhando, entrando nas casas, cachorro de nariz suado farejando.
>
> Manarairema ao cair da noite - anúncios, prenúncios, bulícios. Trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas, aqueles infalíveis latidos, choros de criança com dor de ouvido, com medo do escuro. Palpites de sapos em conferência, grilos afiando ferros,

> morcegos costurando a esmo, estendendo panos pretos, enfeitando o largo para alguma festa noturna. Manarairema vai sofrer a noite.
>
> Os cargueiros vinham descendo a estrada, quase casados com o azul geral. Mas uns homens que estavam na ponte tentando retardar a noite, perceberam o sacolejo das bruacas, o plincar dos cascos nas pedras, se interessaram. Podia ser carregamento de toucinho, mantimento escasso. (p.1-2)

Nesse percurso, parece estarmos diante de uma linguagem que, por meio de imagens capazes de provocar impacto e entreabrirem-se em analogias, propagando magia e encanto, mesmo tratando-se de imagens grotescas. A construção poética e de forte inspiração visual, unida à metáfora e a um jogo sonoro elaborado, funde-se à atmosfera ambígua e ao aspecto circular presentes no texto. Mantendo certa proximidade à estrutura de um poema, o conjunto da citação transmite, já na primeira leitura, índices de mistérios que deverão permear a obra toda. Assim, retomando as particularidades que envolvem os subtítulos — a ambigüidade e a "ausência" de sentido, promovidos pelo mistério permanente —, constatamos que o estranhamento manifesta-se, metaforicamente, pela inexistência de um complemento para o subtítulo "A chegada". Deduzimos, então, a instauração do caráter ambíguo pela indeterminação "de quem" ou "do que" está chegando na cidade, que em uma primeira leitura, pode referir-se tanto ao mundo humano (chegada de homens estranhos) quanto ao mundo animal (invasão de cães e bois). Conjuntamente a essa idéia, notamos no trecho citado, a hipótese de um terceiro complemento: a *noite* (*A noite chegava cedo em Manarairema*). O adiantamento temporal pela aceleração da noite sobre o dia, evoca um desvio da ordem natural, elevando a imagem noturna sobre o rebaixamento do sol ((...) *o sol se afundava* (...) — *quase que de repente, como caindo (...)*). Nesse sentido, deduzimos que se a noite pode representar um terceiro complemento para o verbo chegar, podemos, então, relacioná-la à figura dos invasores, tanto dos homens quanto dos bichos. Enfim, a noite *chega* em Manarairema, promove um *rebaixamento* e evoca um *sofrimento* (percebido na sensação ambígua refletida na última frase do terceiro parágrafo, *Manarairema vai sofrer a noite*, pois a ausência de crase na locução adverbial "à noite", alude a um desvio de sentido).

A interação dos procedimentos sintáticos, fonéticos e semânticos desencadeados nessa passagem também nos orienta para os sentidos despertados pela imagem da noite, principalmente aqueles associados à fantasticidade da obra. No segundo parágrafo instauram-se imagens e elementos evocativos de uma atmosfera misteriosa e sinistra, cultivada por crendices populares: "anúncios", "prenúncios", "bulícios", "vento", "latidos", "choros de criança", "medo do escuro", "morcego", "festa noturna". Nesse mesmo parágrafo, o encadeamento das três primeiras palavras — "anúncios/bulícios/prenúncios"—, acrescenta um sentido poético ao aspecto fonético: o som que evocam conjuntamente parece sugerir o efeito de um sussurro, adquirido pela aliteração do *s* e do *u,* acentuando também, pelo efeito sonoro, a sensação de introspecção e mistério. Todo esse clima propagado na cidade, parece ser trazido pelo vento da noite, por meio do ato lúdico (*trazidos pelo vento que bate pique nas esquinas*), procedimento construtivo inerente à obra. Nesse contexto, a natureza parece personificada diante dos acontecimentos, pois é a partir de sua atuação que o clima atemorizante se espalha sobre a cidade: a noite transforma-se em sujeito da primeira frase, assim com também a friagem e o vento, sapos, morcegos e grilos ganham um tom personificado. Enfim, atentamos para o fato de a imagem da noite ser repetida em três momentos do trecho citado, em lugares estratégicos (no começo, meio e fim), sugerindo que a instauração de mistério e de todos os efeitos de sentido evocados pela imagem da noite, possam ser estendidos, paralelamente, pelos três episódios da narrativa ("A chegada", "O dia dos cachorros" e "O dia dos bois").

A carga disfórica e negativa da noite sobre o dia e associada ao perigo iminente dos homens estranhos também parece ser suscitada em um trecho já citado anteriormente, sobre os prenúncios trazidos figurados nos sonhos dos moradores:

> À noite, quando iam fechar as janelas para dormir e davam com os olhos no clarão do acampamento, as pessoas procuravam se convencer de que não estavam vendo nada e evocavam aquele trecho de pasto como era antes, uma clareira azulada na vasta extensão da noite rural. (...). Mais tarde podia haver sonhos com homens figurando como inimigos, mas eram apenas sonhos, vigorantes somente na escuridão dos quartos, solúveis na claridade do dia. (p.7)

A partir dessa passagem, percebemos que a imagem noturna evocada no passado era representada pela *clareira azulada da noite rural*. Retomando o trecho inicial da narrativa, exposto anteriormente, constatamos, no quarto parágrafo, a imagem de cargueiros *quase casados com o azul geral*, a qual podemos, então, associar `a clareira azulada da noite rural. Nesse sentido, a nostálgica noite rural seria invadida ou interditada pela noite do pesadelo do tempo atual, mesclada e entremeada pela presença do universo estranho. O tempo presente, portanto, parece interromper a continuidade natural da vida diária e da rotina dos moradores para introduzir uma vida às avessas, a rotina carnavalizada. O tempo será, então, conduzido pelos rituais "demoníacos" e absurdos, provocando aversão em seus seguidores, como Geminiano, na tarefa absurda e mecanizada de escavar continuamente areia da cidade e transportá-la para a tapera, e as demais personagens movidas pelo ritual constrangedor de convencer as pessoas a acreditarem no poder e nos benefícios da tapera dos estranhos.

No último trecho citado, percebemos que os pesadelos sofridos pela coletividade dos moradores, tornam-se *solúveis na claridade do dia*. Dessa forma, a imagem do dia pode vir associada à clareza dos sentidos e à liberdade das ações, enquanto que o predomínio da noite pode estar relacionado à sensação de incompreensão dos moradores do desconhecido e do obscuro, à angústia interior e ao impressionismo das ações, ou seja, à introspecção dos sentimentos e atos das personagens. Essa questão é ainda reforçada pelo momento da chegada dos estranhos, que se dá no acontecimento difuso do alvorecer, marcado pela indefinição exata de um período e pela impossibilidade de clareza e nitidez das ocorrências, definindo-se pelo término do dia e início da noite. A rapidez da noite sobre o dia nos faz deduzir que, à medida que os cargueiros se aproximam dos moradores sobre a ponte, mais se mostram envoltos pela obscuridade e indefinição, ou seja, quanto mais as personagens procuram compreendê-los, maiores a dúvida e a absurdidade. Assim, o anoitecer e a escuridão estariam interligados também à própria visão deformada e confusa dos moradores, ao não-saber permanente, que, por sua vez, também pode atuar como desencadeadora da carnavalização do próprio mundo em que vivem os moradores.

unesp

A interação do tempo carnavalizado e metamorfoseado com a visão atormentada dos moradores pode ser compreendida por uma espécie de alucinação coletiva durante as invasões dos bichos. Nesse período, o tempo torna-se altamente simbólico, demarcado pela indefinição e pela suspensão do tempo plausível e cronológico. A dominação dos seres estranhos sobre a cidade, sejam homens ou bichos, instaura o bloqueamento do curso normal da vida, metaforizado pela interrupção do curso das horas, que, por sua vez, passa a ser substituído pelo *tempo da espera,* retomando aqui a configuração passional:

> (...) tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido (p37) ; O relógio da igreja não batia mais, o peso da pedra que rodava o mecanismo da corda devia estar descansando no fundo do poço da torre (...). Dentro de pouco tempo não haveria mais nem horas para marcar" (p.93) ; Os bois lá fincados (...) como há dias, há meses, há anos, talvez há séculos" (p.95)

O tempo da espera associa-se ao tempo da eternidade (fator que pode estar retomando o recurso hiperbólico utilizado na construção poética do texto), de algo que se estabiliza no curso da existência (talvez a própria interdição sofrida pelo abuso do poder) e não muda, dificultando a introdução do novo, do renascimento. As personagens, resignadas e apáticas, parecem viver um estado de afasia coletiva, interagindo com o tempo estagnado e imutável. Nesse contexto, as personagens recorrem à fuga pelo sono ou pelo mundo do sonho: *Ninguém mais prestava atenção ao que se passava fora (...). O que se queria era dormir, esquecer* (p.94). Contudo, a imersão na escuridão e na instrospecção do mundo onírico, também corresponde, por outro lado, a um momento de *ruminação* dos moradores, de tentativa de compreensão do mundo exterior e interior, pela conscientização e busca de sentidos. Dessa maneira, pode-se também verificar, concomitantemente, conteúdos eufórico e disfórico evocados pela escuridão noturna, pois, ao mesmo tempo em que esta se associa a uma visão confusa e angustiada sobre o mundo dominante, também relaciona-se à tentativa de conscientização e de amadurecimento dos moradores.

A indissolubilidade das categorias enunciativas temporal, espacial e actancial na construção do romance pode ser um fator de reforço da marca da especularidade. Notamos que o tempo torna-se mais compreensível se analisado

unesp

conjuntamente ao espaço, e vice-versa. Bakhtin (1988. p.221) denomina de *cronotopo* a associação das categorias espacial e temporal. compreendendo que

> No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço e o espaço reveste-se de sentido e é medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Por outro lado, embora reconheçamos a interação das categorias espacial e temporal, à título de elucidação do método e dos conceitos empregados neste trabalho, optamos por selecionar, de maneira relativamente isolada, alguns exemplos que podem demonstrar com maior clareza a construção das marcas temporais e espaciais no romance, conforme observamos desde o início deste tópico.

Nesse sentido, atentamos para o fato que, de acordo com Bachelard (s.d.), há uma espacialidade *dimensional* e uma *não-dimensional.* A primeira configuração subdivide-se em espaço horizontal e espaço vertical: a posição superior ou de cima corresponde ao plano divino; a posição intermediária ou do meio associa-se ao plano humano; e a localização inferior ou de baixo corresponde ao espaço da morte e das divindades maléficas. Tais apontamentos também podem ser aplicados ao espaço do corpo humano, em que a cabeça representaria a superioridade em relação aos pés, atmosfera em relação ao subsolo. Já na espacialidade não-dimensional encontramos a oposição do espaço interior(subjetivo) ou fechado e do espaço exterior ou aberto. No romance, ainda visualizamos três tipos de espaço: o *tópico* (espaço conhecido), o *atópico* (espaço estranho) e o *utópico* (espaço do sonho ou do pesadelo). Em conjunção ou contraposição ao espaço exterior há o espaço interior ou da atmosfera psicológica, pela qual o corpo das personagens manifesta as ocorrências do tempo e da ação.

Considerando-se a cidade de Manarairema como espaço conhecido, podemos relacioná-lo ao espaço tópico. Dessa forma, os traços da ancoragem espacial revelam-se no conjunto de detalhes associados à cidade, que, apesar do

nome fictício, condiz com traços de cidadezinhas interioranas de nossa realidade — desde as paisagens descritas, com nomes plausíveis de ruas e bairros (Rua da Palha, rua da Quintacruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis) até a fala, ou ditados, e os costumes populares, que aproximam o enunciador à ilusão de realidade*: (...) No escuro toda corda é cobra, todo padre é frade, como diz o ditado* (p.3) ; *Mas problema enterrado é problema plantado, se diz.* (p.3) ; *para ele, negócio combinado era como promessa devida a santo.* (p.9). José Aderaldo Castelo (s/d) reconhece esse último fator como um aspecto predominante, não só em *A hora dos ruminantes,* mas na própria linguagem do autor:

> surpreendemos também certa freqüência de vocábulos, que são peculiares àquele universo, e frases feitas, em consonância com a oralidade de algumas narrativas. E a característica freqüente do conto contado para ser ouvido, por sua vez favorece o despojamento da narrativa e solicita a colaboração do ouvinte para a visão do espaço e neste, simultaneamente, para o desenrolar da ação.(Castelo, J. A. *Do real ao mundo do menino possível.* **http://www.e-net.com.br/contos/jj03.html)**

Em relação ao universo dos estranhos, percebemos que os poucos traços de ancoragem, configuram-no como espaço atópico e associado a características bastante alusivas ao clima misterioso e incompreensível, acentuando a ausência de nitidez trazida pelo momento do alvorecer, na chegada dos cargueiros, e da compreensão dos moradores, perceptível na confusa visão espacial que possuem sobre a tapera: "um grande acampamento fumegando e pulsando do outro lado do rio", "tapera meio escondida entre árvores", "território nebuloso". A imagem provocada pela disposição do acampamento suscita, ainda, nos moradores ou no narrador, a aparência de ordenação e sistematização: *Seriam ciganos? Não estava parecendo. Cigano arma barraca espalhado e pendura panos por toda parte, em desordem; e aqueles lá acamparam em linha, duas fileiras certas, medidas, deixando uma espécie de largo no meio* (p.4). Estas características evocariam um mundo organizado, representado pelo progresso e pela modernização, traçado pela linearidade e pela horizontalidade, mas também pela superioridade em relação à cidade, pois as personagens seguiam um caminho ascendente para chegarem até a tapera. Porém, notamos uma profunda ironia e contradição nestas características, pois a denominação do local, "tapera", orienta-

nos a uma habitação arruinada, degradada, ou seja, a própria inversão da definição de Amâncio, *um pedaço do céu*. Assim, a divisão em duas fileiras e a demarcação de cercas separando o acampamento do restante do espaço, também nos remeteria a um mundo repleto de divisões internas, regras e territórios (ou classes) demarcados, talvez fechado para outras realidades e verdades.

Essa mesma colocação irônica é também perceptível na questão temporal, quando Amâncio insiste em dizer que *os estranhos vieram trazer progresso* e *se o povo não entende, a culpa é do atraso* (p.39). Porém, o atraso das horas ocorre justamente durante a presença dos invasores na cidade, quando o cotidiano e o ciclo temporal da vida e das fases cronológicas são interrompidos pelos acontecimentos insólitos e pela suspensão do tempo. Nessas condições, percebemos a diferença entre o mundo do *ser* (uma tapera, o atraso do tempo, as divisões e regras, as destruições e a caoticidade geradas na cidade) e o mundo do *parecer* (um pedaço do céu, um mundo ordenado, o progresso, direção ascendente) no universo dos estranhos, principalmente a partir da visão de Mandovi, que nos mostra uma imagem de homens mecanizados e desordenados, como máquinas quebradas e desreguladas: *homens de muitas pernas, andaimes, vigas móveis tremendo* (p.49)

O espaço utópico na obra tende mais ao mundo do pesadelo do que propriamente ao mundo do sonho, idealizado, o qual, por sua vez, talvez corresponda ao passado projetado pelos moradores, o tempo e o espaço paradisíacos. Algumas passagens suscitam a impressão de que, após o contato com os estranhos, o passado tornou-se o tempo perdido e, talvez por isso, tenha se transformado em espaço idealizado, instaurando ainda a diferença entre o tempo que os moradores presenciam e o já vivido:

> — (...) Direitos? Que direitos! (...) Tudo isso já morreu(...). Você precisa entender que não estamos mais naquele tempo...
>
> — Quem dera se tudo fosse brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente.(p.47)

Havíamos dito que, durante a invasão dos bichos, a configuração temporal adquire um aspecto atemporal, marcado por um alto índice de irrealidade, devido

à sensação de eternidade, de estagnação, em que, na interioridade das personagens, um curto espaço de tempo parece durar séculos. Nesse sentido, notamos que, consequentemente, também o aspecto temporal sofre modificações. À medida que o tempo pára, tanto cronológica quanto psicologicamente, pela resignação e ausência de comunicação, o espaço tomado por bois e cães impede a livre circulação dos moradores a qual, em ritmo progressivo, interdita primeiramente a livre passagem do espaço público (cotidiano, tempo cronológico), das ruas e, particularmente, da venda de Amâncio, em um segundo momento interdita o espaço privado das casas dos moradores e, finalmente, atinge a livre circulação de pensamentos e comportamentos dos indivíduos. Considerando-se a metadiegese implícita, cujos capítulos correspondentes às invasões de bichos parecem figurar como alusão das passagens restantes da obra, podemos supor que o espaço interditado por bichos, durante tais capítulos, também aparece, metaforicamente em outras passagens do cotidiano. Podemos dizer, assim, que, por toda a narrativa, as categorias tempo/espaço atuam como agravantes da tensão narrativa, pois, à medida em que a ansiedade e a angústia aumentam, o espaço torna-se restrito e claustrofóbico, e o tempo dilatado e suspenso.

Já dissemos que o espaço da venda de Amâncio estaria próximo à praça pública, referida por Bakhtin, com o ponto de encontro das multidões, da liberdade de comunicação e de ações. Constantemente, temos mostrado exemplos de interdição e uso da autoridade dos estranhos sobre os moradores, ao barrarem a livre passagem e a livre comunicação na venda de Amâncio, fato que pode corresponder, simbolicamente, ao espaço bloqueado pelos bichos. Em outras situações parecidas, também as ordens e regras de comportamento impostos poderiam exemplificar essa questão. Dessa forma, a ausência de privacidade das personagens, tensionam o espaço interno dos pensamentos e sensações, coagindo-as e constrangendo-as pelas tentativas de persuasão, tanto por meio dos estranhos como dos próprios moradores, e pelos hábitos adotados dos estranhos, sem naturalidade, como forma de vida, como, por exemplo as comidas estranhas que, mesmo sem gostarem, faziam questão de repetir e obrigar as crianças a comerem.



Aparentemente, o espaço divide-se conforme as situações vividas pelas personagens e pela influência temporal. Em um primeiro momento, as pessoas estão mais nas ruas, quando o período é diurno, expondo revelações de seu modo de ser e de agir. À noite ou na escuridão, o lado misterioso e incompreensível dos homens estranhos volta a aproximar-se dos manairaremenses, gerando medo e angústia e provocando o enclausuramento em suas casas. Bachelard (s.d.) aplica alguns valores a determinados espaços freqüentes em obras literárias. A casa, ou espaço familiar, por exemplo, geralmente vem envolvida pelos valores da proteção, do sossego, concentração, estabilidade, enquanto que o espaço da rua evoca valores próximos à agressão, à instabilidade.

Em nosso objeto de estudo, porém, notamos algumas alterações destes conceitos, conforme o andamento da narrativa. Inicialmente, ou no tempo do passado idealizado, o espaço da casa, assim como o espaço exterior, rural e da natureza, possuem conotações positivas e valores eufóricos. A natureza, no passado, é compreendida como um campo aberto e contagiado pela profundidade do tom azul e verde, atuante como expressão da liberdade e da proteção. Quando o cenário torna-se invadido pelos seres estranhos, tanto a casa quanto a natureza, transformam-se em lugar hostil, em que o espaço da imensidão dos campos abertos e da libertação, torna-se tomado pelo hiperbólica massa de cães e bois, metaforizando o alto grau de interdição dos homens sobre os moradores. O espaço da exterioridade parece, então, refletir-se no espaço da interioridade, e vice-versa, pois o espaço aberto das ruas e do campo torna-se bloqueado, perdendo o sentido de libertação, e, ao mesmo tempo, anula a segurança e a estabilidade associadas ao espaço da casa e parece influenciar o espaço interior das personagens, fechadas em seus pensamentos labirínticos e no mundo escuro de sua alma. Dessa forma, também os momentos do dia mesclam-se e intensificam-se no tempo psicológico: a luz do dia (passado) é substituída pela escuridão (presente) dos quartos, nos quais os indivíduos se mantêm reclusos:

> Fechadas em casa, abanando-se contra a fumaça, enervadas com os latidos, as pessoas tapavam os ouvidos, pensavam e não conseguiam compreender aquela inversão da ordem, a cidade entregue a cachorros e a gente encolhida no escuro, sem saber o que aconteceria a seguir. (p.35)

unesp

Os valores do cotidiano e dos objetos pertencentes a ele e do tempo da vida diária vão, aos poucos, perdendo seus sentidos: *As cadeiras em volta das mesas, os bancos, os armários, as vassouras, atrás das portas (...) pareciam sobrevivências inúteis de uma época já distante e irrecuperável. Tudo ia perdendo rapidamente o valor.*(p.94). Animais antes domesticáveis e valorizados euforicamente transformam-se em objetos de horror e de incompreensão, contribuindo para tornar a natureza agressiva e degradada e o espaço da casa dominado pelas imagens grotescas dos excrementos, da desordem caótica, da fome e da ausência de proteção e de privacidade:

> (...) os cachorros surgiam nos quintais quebrando plantas, revolvendo hortas, derrubando cercas, pulando muros, perseguindo galinhas (...) (p.35);
>
> (...) entravam numa casa apenas para descarregar a bexiga; chegavam, farejavam, escolhiam o lugar, as vezes até um par de botinas encostado num canto, e calmamente se aliviavam; ou rodavam, rodavam no meio da sala, o corpo encurvado no meio, as pernas traseiras abertas, espremiam, largavam uns charutinhos ou uma broa (...)(p.36);
>
> (...) as cabeças levantadas para os chifres não embaraçarem, sem espaço nem para erguerem o rabo na hora de defecar, a matéria saindo forçada pelas pernas abaixo, breando tudo.(p.84);
>
> As famílias não podiam mais ir ao quintal, faziam suas necessidades em vasilhas velhas, jornal, caixas diversas e iam guardando aquilo num canto à espera de dias melhores.(p.87)

Essas imagens nos remetem ao estudo analítico de Bakhtin (1999, p.23) sobre o espaço do corpo grotesco ou do baixo corporal, no qual o corpo atua como instrumento metafórico da condição de rebaixamento, exposta, virada ao avesso, da personagem. Porém, para o autor, tais imagens, ainda que grotescas e rebaixadoras, conservam sentidos implícitos de conotação eufórica, conforme poderemos analisar mais adiante:

> (...) o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações (...). É em atos tais como o coito, a gravidez, o

> parto, agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus próprios limites.

Da mesma forma, à medida que o tempo hostilizado e mecanizado assola o espaço da cidade, encontramos imagens altamente ambivalentes e contraditórias na conjunção dessas duas categorias aplicadas à teoria de Bachelard e à de Bakhtin. No tempo e no espaço da degradação, notamos que mesmo o plano superior, tanto do corpo humano quanto da natureza, torna-se ironicamente rebaixado. Tais categorias fundem-se na formação de um *cronotopo* interior, marcado pelo tempo e pelo espaço da emoção, no próprio corpo da personagem. A aparente fragmentação da vida e da natureza produz o efeito de sentido de despedaçamento do corpo, o qual, por sua vez, transforma-se em uma espécie de relógio humano, aprisionado ao trabalho mecânico. Geminiano, durante o trabalho obstinado e absurdo realizado para a tapera, apresenta sempre seu olhar (plano superior, cabeça) voltado para o plano inferior ou então metaforizado por um olhar transvertido pelas lágrimas, que enxerga o mundo de maneira deformada e confusa: *O próprio Geminiano (...) agora era aquilo — (...) os olhos fixos nas ancas cada vez mais magras do Serrote*; *Geminiano olhou para ele através de um véu de lágrimas, e por um instante pareceu não reconhecê-lo* (p.29). O plano superior do céu ou da natureza também é carnavalizado, invertendo seus valores positivos e eufóricos, para conotações disfóricas ou mesmo neutras, perdendo os valores de proteção e segurança: *Geminiano (...) olhou para as casas, as árvores, as árvores, o céu, podia estar censurando a paisagem indiferente, ou invocando o testemunho dela para o seu sofrimento*. (p.30). A ambigüidade e a ironia ampliam-se quando o céu carnavalizado é ainda associado a sentidos demoníacos, determinados pelo espaço e pelo ritual da morte:

> Quem ainda tinha ânimo para chegar à janela e olhar o céu via rodas esparsas de urubus voando alto, em giros preguiçosos, pacientes. Aqueles já haviam recebido o chamado e iniciavam o ritual. Com o avançar do dia eles viriam baixando, as rodas se juntando, a velocidade aumentando até a sarambada final, seguida do pouso e da posse.(p.93)

Especularmente, a questão da interação entre espaço e ritual da morte ou da degradação também pode ser percebida a partir da trajetória percorrida por Geminiano. O trabalho de escavação incessante de areia destina a personagem a uma direção descendente, e o próprio corpo transforma-se em uma espécie de relógio humano, ponteado pelos instantes de tortura: *Na praia das lavadeiras já havia um buraco enorme, por ele se podia calcular quanta areia estava amontoada na tapera.*(p14). Vimos que o espaço inferior associa-se à entidades maléficas e ao prenúncio da morte. Assim, Geminiano estaria dando, metaforicamente, o passo inicial para a entrada no mundo subterrâneo dos infernos e da morte iminente, espaço este que, ironicamente, irrompe-se no curso da vida diária e tranqüila de Manarairema. O universo humano, então, que se localiza logo abaixo do plano superior, posicionando-se como plano do meio, estaria sendo rebaixado ao plano inferior, seja no espaço exterior, seja na interioridade das personagens. Segundo o Dicionário de símbolos (p.148/49), a figura do buraco evoca a possibilidade de abertura para o desconhecido, ou seja, para aquilo que desemboca no outro lado ou no oculto. Dessa forma, deixa de ser o simples "vazio" para tornar-se repleto de potencialidades, como a espera súbita de uma revelação ou de uma presença, *o caminho do parto natural da idéia.* Ambíguo, como a própria obra quer evocar, o buraco pode ser tanto a passagem para a vida quanto para a morte. Consequentemente, as demais personagens são conduzidas a um percurso labiríntico e claustrofóbico, em uma busca incessante de sobrevivência e de luz, ou seja, de libertação. Porém, podemos perceber também que a cada personagem, a esperança do espaço livre e do tempo em movimento, parece mais próxima. Nesse sentido, na proximidade da libertação da cidade, quando a personagem Apolinário atua como agente da reação contra as imposições dos estranhos, a focalização da cabeça e dos traços pertencentes a ela, por meio do olhar interpretativo de Manuel Florêncio, já aponta para o plano da superioridade e ascensão do corpo e da interioridade humanos.

Um outro exemplo de expressividade corporal seria a questão relacionada ao espaço da imensidão e da pequenez ou redução. O teor hiperbólico construído no texto impõe um forte contraste entre o grupo enfraquecido e desencorajado dos moradores e a massa incomensurável de bichos (ou o poder expandido dos homens estranhos). Ironicamente, justamente Mandovi, de corpo pequeno e

franzino, inverte carnavalescamente a lógica antes imposta, enfrentando sozinho o grupo de homens estranhos e iniciando uma nova trajetória para os acontecimentos na cidade.

Em relação ao tempo e ao espaço do futuro, notamos que as personagens, envolvidas pelo tempo da espera, deixam-se guiar por uma ambigüidade profunda: ao mesmo tempo em que aguardam e se entregam ao espaço da destruição, mediante o ritual da morte, alimentam esperanças de uma transformação pelo retorno do tempo cíclico e do espaço da imensidão e da liberdade: *Manarairema estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria* (p.94). Nesse sentido, o tempo e o espaço do futuro, ao mesmo tempo em que angustiam e atuam como objetos de ameaça da vida, surgem como possíveis soluções para a recuperação do mundo perdido e da comunicabilidade.

Com a saída inexplicável (e envolta por uma atmosfera mágica e misteriosa, pois parece ter se resolvido por meio do sonho) dos invasores (homens e bichos), a cidade presencia momentos de plena transformação, tanto do tempo quanto do espaço. A retirada ocorre em um momento simbólico, no final da noite, sugerindo um ciclo que se finalizou, considerando-se a chegada no início da noite. Dessa forma, o tempo deixado pelas lembranças insólitas corresponde agora a um tempo mítico e indefinido, podendo ter durado apenas uma noite, ou, ao contrário, noites infinitas. Os acontecimentos insólitos passam, então, a fazer parte de um tempo e de um espaço distantes, diferentes do tempo presente inacabado e sujeito a mutações vivido pelos moradores aparentemente libertos. Bakhtin (1999) comenta sobre o presente inacabado como o tempo da carnavalização do tempo eterno, completo e inamovível. O tempo torna-se evolutivo e conduzido pelo espaço ambivalente : a sucessão das estações, das alternâncias dos períodos do dia, do antigo e do novo, da morte e do nascimento, do princípio e do fim, dos períodos da vida, do alto e do baixo, do horizontal e do vertical. A justaposição dos pólos contraditórios neutraliza o predomínio da negatividade do tempo passado, tornando-o apenas um indutor à evolução da positividade. Os períodos evolutivos da existência são, entre outros índices, simbolizados, pela salvação da população, durante a invasão dos bois, pelas crianças, iniciando uma fase nova pela inserção da juventude. Também nesse caso, podemos observar que o apoio de Apolinário dado ao seu filho Mandovi,

devido a sua reação perante os estranhos, determina a continuidade das fases da vida, que ciclicamente, morrem e ao mesmo tempo mantêm-se vivas umas nas outras. Apolinário mantém-se vivo na juventude de Mandovi, assim como as mudanças na cidade tornam o tempo histórico renascido e integrado ao novo.

As fases do dia movimentam-se na morte simbólica da noite para o nascimento da luz do dia e do espaço ampliado, a eternidade passa a ser substituída pelo retorno da vida cotidiana e pela esperança de um futuro melhor. Podemos dizer que o cotidiano às avessas, antes dominado pela negatividade, é novamente carnavalizado, porém euforicamente pela festa, pela alegria contagiante e pela união das multidões populares num espaço e num tempo abertos (a rua recupera o tom expansivo e livre; as casas adquirem novamente os valores de acolhimento e segurança) e permanentemente mutáveis. A normalidade da vida é recuperada pelo retorno do tempo cronológico justamente ao meio dia, na predominância do sol e da luminosidade parcial: *Lá pelo meio do dia o céu foi se limpando em partes e o sol aparecendo embaciado, cauteloso*(p.99). O romance termina aberto e profundamente ambíguo, pois suscita, ao mesmo tempo, um reinício ou um recomeço de tudo, na hipótese de novos acontecimentos, novas buscas, como uma estrada sem fim, nem começo, pespontada pela ambivalência do positivo e do negativo: *O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser.* (p.102)

> O presente é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo e nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. O futuro é pensado, ou como algo indiferente, no fundo um prolongamento, ou com fim, destruição final, catástrofe.(Bakhtin, 1988, p.411)

A carnavalização infernal, antes inadmissível e irreal, figura agora como algo pertencente ao mundo e ao cotidiano familiar e, por conseguinte, torna o tempo plausível e o espaço das personagens tocados pela metamorfose e pela dinamicidade. O mundo antigo dá passagem para o novo ou para o renascido, simbolizados pela figura do boi (morte) e do bezerro (nascimento, parto) na seguinte passagem: *Uma poalha acinzentada cobria os morros, o rio, a distância,*

dando à paisagem uma feição de mundo nascente, bezerro recém-lambido, ainda molhado da língua materna. (p.97). A *feição de um mundo nascente* associada a um céu cauteloso e parcialmente limpo e luminoso, remete-nos à interioridade dos moradores, que, por meio de um processo de reflexão, ainda carrega os resquícios deixados pelas lembranças amargas das experiências passadas, mas que, concomitantemente, sugere a formação de uma consciência em constante movimento de busca, metaforizando, talvez, o próprio processo de criação da obra.

Constatamos certa especularidade entre sentidos passados pela espácio-temporalidade externa às personagens e a interna: o dia ainda ofuscado pelas nuvens e a volta das horas em ritmo lerdo mesclam-se ao espaço das ruas tomado por poças d'água, vindas da *chuvinha de peneira fina* que se formam em meio ao acúmulo de lama e de esterco, iniciando um processo de purificação. Atuando em conjunto, as marcas do tempo e do espaço externos, refletem na interioridade das personagens, onde a plenitude da libertação convive com a angústia do recomeço difícil da comunicabilidade, daquele que *procurava engatar conversa mas não conseguia se desprender da lama* (p.99). A contemplação do novo mundo, assim, atua conjuntamente à grossa camada de lama deixada pelos maus momentos, que poderá estar sempre ali para ser relembrada e refletida, amadurecendo os indivíduos.

A lama e os excrementos deixados, enquanto atuavam anteriormente como símbolos do rebaixamento do corpo (imagens do baixo corporal) e do espaço, envolvido por um tempo destrutivo, manifestam-se na libertação como elementos auxiliadores na renovação e fertilização, por meio dos quais a natureza readquire a conotação eufórica:

> Amâncio olhou também, não para a lama do beco, mas por cima, para tudo que estava adiante e além.
>
> —Secar não é nada. Pior vai ser o resquício. Vamos ficar com ele no goto por muito tempo, pode ser que até pelo resto da vida.
>
> —Vai ser bom para as hortas — disse Manuel, sempre com um olho bom das coisas, das situações. (p.99)

Nesse sentido, o baixo corporal, orifícios do corpo, assim como do próprio buraco da terra escavado por Geminiano, transformam-se em adubo que fertiliza uma nova vida e ascende o corpo rebaixado, carnavalizando e neutralizando as forças sinistras e dionisíacas do tempo passado. As personagens parecem sair do túnel labiríntico, da lama subterrânea de seus pensamentos embaralhados para renascerem da terra integrada ao céu (o céu e a terra fundem-se em incessante metamorfose), formando-se, assim, a junção dos planos superior, mediano e inferior e dos tempos mítico e cronológico, tornando o imaginário e o plausível, partes indissociáveis de um só corpo. Tal efeito, metaforicamente, provoca, por meio do truncamento do consciente (espaço/tempo) com o inconsciente (tempo/espaço interiores), e do verossímil (água da chuva, euforia) com o imaginário insólito (lama e esterco, disforia), a ação libertadora e coletiva dos homens que buscam conjuntamente sentidos para o recomeço da comunicabilidade e de suas próprias existências:

> (...) os riozinhos esverdeados que se formavam na pasta de esterco, o líquido procurando escorrer para algum lugar, *encontrar saída*, eram uma atração para todos, alguns até ajudavam com uma varinha, *abrindo regos na lama com a aplicação de quem faz um trabalho importante* (...); a preocupação geral *era libertar a água de sua prisão de lama.*(p.100)

A busca de uma saída aparentemente retoma todo o percurso labiríntico realizado pelas personagens, porém de forma distinta: antes as personagens estavam isoladas e torturadas pelo trabalho sem sentido e retroativo, ao passo que, no momento presente, atuam unidas pelo exercício da coletividade, com ações independentes, mas significativas pelo objetivo de uma realização comum, progressiva e plena de sentidos. Processa-se, desse modo, uma inversão: o tempo mítico não corresponde mais ao passado anterior à instalação dos homens da tapera, mas sim aos acontecimentos insólitos. Embora negativo em sua aparência, este se eleva como um tempo exemplar e evocativo que, ao inserir-se no tempo histórico como produto de ruminação, conscientiza os moradores onde buscar resistência contra a degradação. Da mesma forma, podemos verificar que os moradores não recuperam totalmente os valores antigos, pertencentes ao passado anterior à invasão, mas um novo tempo metamorfoseado pela junção de

todos os momentos vividos e daqueles futuros, marcado pela reconquista do alimento próprio, não apenas pertencente ao corpo, mas também ao espírito.

3.2 Actorialização transversa: a configuração de atores multifacetados

> *Ele examina a carroça cheia de crânios. Parado na passagem, olha para o homem nu perseguido por cães. Olha para o cachorro esquelético que mordisca o bebê nos braços da mulher morta. São cães compridos e magros, cães esfomeados, cães de guerra, cães infernais, cães de cemitério atormentados por ácaros parasíticos, por tumores e cânceres caninos.*[10]

Em seu exame investigativo da personagem, Ducrot e Todorov (1988, p. 210) definem-na como *o conjunto de atributos que foram predicados ao sujeito no curso de um relato.* Nesse contexto, a personagem define-se a partir de sua atuação global no percurso da narrativa, acumulando uma série de traços inerentes a sua construção. O conjunto de tais traços poderão configurar a formação de personagens estáticas (permanecendo inalteradas no percurso narrativo) ou dinâmicas (que se alteram em razão de constantes transformações), protagonistas ou secundárias, planas (que geralmente não surpreendem o enunciatário, devido à linearidade e à previsibilidade de seus atos e pensamentos) ou espessas/redondas (em proximidade com a dinâmica, a personagem espessa manifesta-se na coexistência de características contraditórias e altamente surpreendentes). Considerando-se nosso objeto de investigação, notamos que, apesar de as personagens conduzirem-se pela incapacidade de ação e pela apatia generalizada, não deixam, contudo, de revelarem-se dinâmicas e espessas, já que não se caracterizam como "tipos" e vivenciam uma permanente (e crescente) transformação interior, demarcada pela imprevisibilidade e pela sua formação excessivamente contraditória. Em relação à

[10] DeLillo, Don. *Submundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. P.39

existência de personagens secundárias ou protagonistas, veremos, no decorrer da análise, que tal obra subverte e desvincula-se de tais considerações, já que, dificilmente, conseguimos apontar e reconhecer protagonistas ou coadjuvantes na obra. Porém, podemos dizer que a maioria das personagens ocupa, em passagens distintas da história, funções próximas ao papel principal e ao papel secundário, reforçando-se, assim, seu traço contraditório.

A teoria semiótica foi, gradativamente, substituindo o termo personagem pelo termo *ator* ou *actante* (conforme o nível da abordagem, discursiva ou narrativa), preocupando-se, sobretudo, com a possibilidade de generalizar (um objeto ou uma instituição, por exemplo, podem ser considerados atores) e empregar seu uso não apenas ao domínio literário. Para Greimas e Courtés (s.d), *obtido pelos procedimentos de debreagem e de embreagem – que remetem diretamente à instância da enunciação – , o ator é uma unidade lexical, de tipo nominal, que, inscrita no discurso, pode receber, no momento de sua manifestação, investimentos de sintaxe narrativa de superfície e de semântica discursiva. Seu conteúdo semântico próprio parece consistir essencialmente na presença do sema individualização que o faz aparecer como uma figura autônoma do universo semiótico.* (p.34). Dessa maneira, o ator pode ser individual, como recoberto no plano de manifestação por Geminiano, ou coletivo, como Manarairema, figurativo (antropomorfo ou zoomorfo) ou não-figurativo (o desconhecido). O ator é manifesto pela individuação, geralmente, pela atribuição de um nome próprio (o qual pode até atribuir-lhe propriedades e sentidos evocados na nomeação), sem, contudo, fazer disso um fator imprescindível em sua construção (Apolinário ou D. Bita, por exemplo, muitas vezes aparecem sob o desempenho temático de pai e madrinha, respectivamente). *Chega-se, assim, a uma definição mais precisa de ator: é o lugar de convergência e de investimento dos dois componentes, sintático e semântico. Para ser chamado de ator um lexema deve ser portador de pelo menos um papel actancial (sujeito, objeto, destinador, destinatário, oponente, adjuvante) e de no mínimo um papel temático. Acrescentemos que o ator não é somente lugar de investimento desses papéis, mas também, de suas transformações, consistindo o discurso, essencialmente, em um jogo de aquisições e de perdas sucessivas de valores.* (p.34)

No estudo analítico do nível narrativo foi-nos possível perceber diversos traços relativos à configuração dos *actantes* de *A hora dos ruminantes*, considerando-se as ações e as relações entre sujeitos e objetos, as modalidades de veridicção e, principalmente, as configurações passionais. Dessa forma, a discussão a ser realizada sobre o caráter construtivo das personagens (ou atores) no romance deve apresentar-se como uma continuidade dos apontamentos apreendidos no nível narrativo, retomando e acrescentando dados fundamentais à compreensão da obra. Podemos, assim, adiantar que as personagens são envolvidas por um *não-saber* perturbador, que, ao mesmo tempo em que as degrada (não *poder-ser*), amadurece-as por meio de um percurso do auto-conhecimento (*querer-ser)*.

O papel das personagens na narrativa de José J. Veiga gera sentidos ambivalentes: os atores, ao mesmo tempo em que parecem conduzir o enredo, por meio das ações, sentimentos e situações vividas, por outro lado, parecem absorvidos pela narrativa, manifestando-se apenas como elementos enunciativos necessários à ocorrência insólita. Porém, é por meio das personagens que podemos acompanhar toda a evolução do romance e apreender sentidos fundamentais à leitura interpretativa da obra como um todo.

> Geralmente, da leitura de um romance fica a impressão duma série de fatos, organizados em enredo e de personagens que vivem estes fatos. É uma impressão praticamente indissolúvel: quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam.(Candido, 1972, p.53-4)

Nesse sentido, as personagens consistem em suportes vivos para a expressão de sentidos pertencentes à lógica intrínseca à narrativa. No enredo de *A hora dos ruminantes*, notamos que, é principalmente por meio de sua atuação e contato com a tapera que reunimos algumas particularidades a respeito dos estranhos, conseguindo apreender efeitos de sentido fundamentais à compreensão da obra, já que o próprio narrador oculta informações e evoca sentidos ambíguos e incertos. Também do ponto de vista dialógico, como já

unesp

discutimos, as personagens consistem na maior representatividade da formação do discurso interior e peculiar do romance. São as vozes dos atores, intercaladas à voz do enunciador, que melhor exprimem as particularidades do discurso, tanto pelas profissões e classes representativas, quanto pelo grau de veridicção imanente a tais vozes, como a voz da mentira, da verdade, do mistério ou da dúvida, e da falsidade. Dessa maneira, as vozes das personagens espalhadas pelo enunciado podem representar a segunda voz do narrador, seja por correspondência ou por divergência de pontos de vista, originando, por meio do cruzamento de vozes, um tridimensionalidade da prosa.

Nos discursos das personagens surge um confronto inacabado com a palavra do outro, seja no plano da vida (a palavra ou pensamento de um a respeito do outro) ou plano ético (o julgamento do outro, o reconhecimento ou não de um no outro), seja no plano ideológico (a visão de mundo das personagens como um diálogo interminável). Os diálogos internamente conflituosos das personagens, não são, portanto, solucionados, pois mantêm-se em constante busca de conhecimento e em ritmo crescente de descoberta.

As marcas presentes no discurso das personagens no romance desencadeiam traços de ancoragem do sentido de diversas formas, como, por exemplo, a existência de nomes plausíveis de personagens, inclusive acompanhados de sobrenomes (como Geminiano Dias, Amâncio Mendes, etc.); de características físicas e psicológicas (traços físicos: *Pensando nisso ele olhou para Apolinário. A cara cheia, de carne dura, parece que posta em pedacinhos, acalcados à força; a testa larga, com um caroço de cada lado, como inchaços encravados; o nariz grande bem enterrado na cara, os olhos pequenos para não gastar muito espaço; o queixo largo, de ponta entortada para a frente; o pescoço quase da grossura da cabeça.*(grifo nosso, p.56); traços psicológicos: *Ninguém devia se preocupar com Amâncio, o prazer dele era contrariar todo mundo pra ver se arranjava uma briga.*(...) *O que salvava Amâncio era o bom coração, mas mesmo esse só se mostrava depois de um grande vexame (...); aí ele passava de demo a dama (...)*(grifo nosso, p.11)) ; modos de comportar-se e vestir-se *(Foi um grande alvoroço nos grupos de rapazes, todos vestidos com suas roupas melhores, os sapatos bem engraxados, os cabelos sempre vigiados para não saírem da linha, os paletós abotoados, desabotoados, abotoados de novo para*

serem vistos em toda a elegância, os vincos das calças constantemente defendidos, todos muito preocupados com o bem-vestir, se um fizesse feio, ou perdesse para outro, teria de esperar uma semana inteira para se reabilitar.(grifo nosso, p.81)). Mesmo os estranhos, que se mantêm por quase toda a obra em um clima de indefinição, evocam alguns traços de grande plausibilidade e verossimilhança, como nomes (Neiva, Chaves) e modos de vestir-se comuns, assim como modos de comportamento, que, apesar de disfóricos, não deixam de ser verossímeis.

Contudo, muitas ações, sentimentos e pensamentos das personagens traduzem-se como elementos geradores de um alto grau de irrealidade, como a obediência obsessiva aos estranhos (principalmente Geminiano e Amâncio), os atos de rebaixamento e de apatia percebidos nos moradores perante a invasão dos bichos. Tais apontamentos delineiam, assim, personagens que ora distanciam-se, ora aproximam-se da plausibilidade, conduzindo-nos a mais um efeito de sentido implícito na construção da narrativa. Durante os capítulos *O dia dos cachorros* e *O dia dos bois,* percebemos que não há personagens individualizadas e caracterizadas, mas focalizadas pelo plano da coletividade e da indeterminação. A partir da divisão interna obtida pela nossa leitura sobre a metadiegese implícita, em que os capítulos citados estariam, metaforicamente, recontando o enredo restante, supomos, então, que as personagens individualizadas e caracterizadas (como Geminiano, Amâncio, etc.) teriam suas ações ironicamente retomadas simbolicamente no plano da coletividade. Podemos, assim, dizer que a obra não destaca uma personagem sobre a outra, na criação de atores principais e secundários. Pelo contrário, as personagens de *A hora dos ruminantes* distanciam-se ou carnavalizam (d)o herói clássico romanesco, na medida em que desconhecem a própria realidade em que vivem e se movem pela permanente ambivalência: ao mesmo tempo em que buscam, são perseguidos; acham-se espertas, mas parecem constantemente ludibriadas; sufocam sua coragem em extrema covardia, conduzem-se pela deslealdade, pela apatia, pela visão da ignorância ou da sabedoria e pela ganância ou pela miséria. Contudo, muitas vezes nos passam a impressão de atuarem como simples vítimas do destino a elas imposto, e, por conseguinte, suas atitudes são resultantes de uma constante busca pela sobrevivência: paradoxalmente, ao

mesmo tempo em que se degradam pelas condições de vida rebaixadas, lutam incessantemente para encontrarem o caminho que as levem à ascensão libertadora: *José J, Veiga é um contista compassivo que apela mais para as resistências humanas que para as fraquezas, e seu universo propende a fortalecer a crença básica no indomável espírito do homem* (Silvermman, 1978, p.169). De qualquer forma, notamos que os atores consistem em figuras mal delineadas por de um contorno incerto, parecendo articuladas na trama em estado de formação contínua, construindo-se por uma identidade ambígua, de condutas boas e más, eufóricas e disfóricas ao mesmo tempo.

> O personagem do romance não deve ser "heróico", nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios. O personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida. (Bakhtin, 1988, p.402)

Diferentemente do herói clássico, a personagem em Manarairema desvia-se de qualquer atitude que a defina como participante ativa e lutadora, no sentido de enfrentar, por meio de ações concretas, as ocorrências negativas e os destratos provenientes dos estranhos, mas, ao contrário, deixa-se levar, passivamente, pelas determinações do *outro,* perdendo a voz ativa e deixando-se aprofundar, cada vez mais, no universo da instrospecção. Nesse sentido, não atua como oponente, já que nem o mundo tapera posiciona-se propriamente como "vilão", nem os moradores deixam de agir como os próprios estranhos.

O estudo analítico de Frye (1973, p.39) sobre a caracterização das personagens é investigado a partir da teoria dos modos de ficção, determinados pela força de ação do herói, e distinguidos pelos modos trágico e cômico: o *mito* (o herói é um ser divino, superior aos homens); a *estória romanesca* (herói superior ao homem e a seu meio, mas não é um ser divino); o *imitativo elevado* (o herói vive no mesmo ambiente dos homens, mas ocupa posição de liderança na comunidade); o *imitativo baixo* (o herói é um ser comum e de forças limitadas, suas ações são determinadas pela lei da verossimilhança); o *modo irônico* (o herói se encontra em posição de inferioridade em relação ao homem, o que o

impossibilita de viver normalmente). Frye, observa, contudo, que dificilmente existem modos puros no conjunto total da obra. Em *A hora dos ruminantes,* apesar de verificarmos um certo predomínio dos modos irônico e imitativo baixo, notamos, por outro lado, uma mesclagem ao modo imitativo elevado e cômico, conforme a narrativa evolui, considerando-se o caminho aparentemente ascendente das personagens.

O contato com a *outra realidade* ou com o mundo da tapera gera-lhes diferentes comportamentos, principalmente representados no carroceiro e no vendeiro, que se tornam personagens ambíguas e multifacetadas, perdendo a integridade e os valores mantidos antes do contato. Quando focalizadas, as raras personagens da obra retratam ou refletem-se, particularmente, no mesmo percurso de degradação sofrido pela população, em uma ótica global. A princípio, recusam as imposições do sistema opressor mas, na ausência de possibilidades de saída e com os caminhos alternativos bloqueados, essas personagens, antes coagidas, convertem-se posteriormente no mesmo sistema, agindo de forma semelhante aos invasores. O rebaixamento (Bakhtin, 1999, p.17), revelado em metáforas apreendidas das baixas esferas da vida cotidiana, e as condições submanas a que se submetem, reduzem-nas a simples funções, exploradas pelo sistema da tapera. Integram-se, assim, a uma rotina aprisionadora, uma espécie de ciclo existencial esvaziado de sentido capaz de mecanizar palavras e ações, tornando-se impotentes tanto existencial quanto verbalmente. Podemos, então, perceber formas distintas de tratamento dos mesmos elementos, como o medo e a compaixão, por exemplo, entre os modos cômico e trágico, já que, o primeiro tipo

> (...) caracteriza-se pela aceitação da compaixão e do medo, que na vida comum, se relacionam com a dor, como formas de prazer. Transforma o medo longínquo, ou terror, no aventuroso; o medo próximo, ou horror, no maravilhoso, e o medo sem objeto, ou a angústia, em melancolia pensativa. Transforma a compaixão(...) num encantamento lânguido e repousado, (...) em fantasia criadora. (...) Na tragédia imitativa elevada a compaixão e o medo se tornam, respectivamente, julgamento moral favorável ou contrário, que são relevantes para a tragédia, mas não fundamentais. (...) Na tragédia imitativa baixa , a compaixão e o medo não são purgados nem absorvidos em prazeres, mas comunicam-se externamente, como sensações. (Frye, 1973, p.43-4)

unesp

Tais situações provocam o isolamento da personagem da sociedade em que vive e desencadeia a sua inserção num percurso tocado pela tragicidade. A sociedade imitativa baixa ou irônica individualiza-se e torna-se hostil aos seus participantes, podendo influenciar (ou até massacrar) todo o conjunto de personagens ou recair sobre uma só. O ator adquire um estado asfixiante de mudez (resultando no aumento do poder da voz do narrador), ou então uma fala convulsiva de pranto ou de sons absurdos e monossilábicos, equivalendo-se ao plano animal ou objetual.

Assim, a personagem ocupa uma identidade estranhamente inadequada, mantendo-se em seu próprio avesso, seja explorando ou sendo vítima do medo e da ameaça, seja na alienação pela permanência distante de qualquer nível social que a reintegre em seu mundo. Torna-se, assim, um indivíduo dividido pelo mundo interior e exterior, entre a realidade imaginativa e o tipo de realidade imposta socialmente. A personagem deixa de ser revelada por inteiro, porque vive o conflito de não coincidir consigo mesma, sofrendo a inadequação em seu destino e apresentando-lhe uma necessidade constante de mudança do futuro, devido ao presente estreito e abafado.

Ainda em relação às sensações de medo e compaixão, verificamos que, quando atingida pelo tom irônico, a ficção tende a suprir os julgamentos morais explícitos. Frye esclarece que nesse modo em questão tais sentimentos refletem-se da arte para o leitor virtual: *(...) o ironista fabula sem moralizar, e não tem objetivo, a não ser o seu assunto* (p.47). A arte irônica exige talvez maior percepção e senso crítico, justamente pelo fato de não explicitar os dados, mas, acima de tudo, encarregar o próprio enunciatário de acrescentar o sentido irônico em sua leitura. A "vítima" da tragédia irônica, definida como "bode expiatório" pelo autor, não seria, nesse caso, inocente ou culpada (inocente, no sentido de experimentar algo bem maior do que realmente poderia provocar e culpada no sentido de pertencer a uma sociedade culpada, onde as injustiças são partes indissociáveis da própria existência) mas parte de uma natureza dialética.

3.2.1 A labiríntica viagem à interioridade

Antes de iniciarmos o percurso realizado por cada personagem, achamos conveniente esclarecermos alguns aspectos importantes para a compreensão do estudo do nível actancial. Havíamos deduzido que a narrativa parece sofrer dois momentos de carnavalização, um disfórico (momento da invasão e do rebaixamento das personagens) e outro eufórico (momento da libertação e conscientização das personagens). Na primeira fase, o contato com os estranhos acontece de maneira indireta, quando Geminiano e Amâncio deslocam-se para a tapera. Na segunda fase o contato parece manifestar-se de forma direta, já que aquelas personagens passam a atuar da mesma maneira que os invasores, tentando manipular amigos e conhecidos, e a própria cidade adota costumes e regras parecidas. Porém, à medida em que o universo da tapera ganha força e começa a adentrar cada vez mais em Manarairema, inicia-se, por outro lado, um caminho contrário, considerando-se o amadurecimento e o grau ascendente de resistência das personagens que, no contato entre elas, adquirem fortalecimento e conscientização maiores. Inicia-se, assim, uma busca não muito clara pela libertação de pensamentos, que se vão tornando uma massa multiforme em ritmo convulsivo, fazendo irromper imagens absurdas e, ao mesmo tempo, coerentes com a lógica interior do inconsciente. Dessa forma, as atuações de Geminiano e Amâncio seriam correspondidas, especularmente, no plano da coletividade dos moradores, à invasão dos cães (em que o rebaixamento alcança seu ponto mais alto), enquanto que as ações de Manuel Florêncio, Mandovi e Apolinário, estariam mais próximas ao plano coletivo dos moradores durante a invasão dos bois (na qual as tentativas de libertação manifestam-se mais claramente).

A partir da atuação dessas quatro personagens, realiza-se uma viagem labiríntica pela interioridade de suas visões de mundo, modificadas e fragmentadas em múltiplas realidades, geradas pela dúvida e pela angústia existencial do não saber e do querer conhecer. As duas primeiras personagens parecem ser aquelas que mais se aproximam do mundo estranho, vagueando pela cidade como "representantes" da tapera e dando início a um processo de manipulação absurda nas demais, a fim de que também elas submetam-se às ordens impostas. Nessa trajetória, Geminiano e Amâncio atuam, primeiramente,

unesp

para que Manoel Florêncio realize trabalhos para o mundo da tapera e, no alcance dessa meta, as três personagens dão início ao mesmo ritual em Apolinário, o qual, por sua vez, resiste à força da dominação.

A trajetória de Geminiano é, certamente, a mais correspondente ao modo irônico e ao tom trágico, de acordo com a teoria de Frye. Geminiano Dias é o primeiro ator a manter contato com os homens estranhos. Primeiramente, o carroceiro, mostra-se seguro em suas decisões, pela clareza de sua honestidade e consciência de sua própria condição: — *Eu sou preto, tenho de manter meu muro muito branco. Não posso relaxar. Se eu deixar cada um ir rabiscando o que quiser, onde é que vamos parar?* (p.09). Dono de sua própria carroça, é, inicialmente, adorado pelas crianças e respeitado pelos adultos, pois, apesar de ser *um preto risonho, manso por fora mas espinhento por dentro; para ele negócio combinado era como promessa devida a santo*. No contato inicial com os estranhos, recusa uma tentativa de acordo sobre o aluguel da carroça, em razão de sua intolerância ao tom impositivo a ele dirigido. Tal atitude gera-lhe um reconhecimento positivo sob o parecer da população. Porém, a integridade adquirida parece ser mantida de maneira difícil pelo carroceiro, mediante sua condição social e sua luta constante contra a desmoralização perante os valores da cidade: para ele, *tudo custava mais caro* (p.11).

O controle da situação de Geminiano na manutenção de seu caráter, termina, simbolicamente, com a transferência das rédeas de sua carroça, antes em seu poder, para os estranhos. Aceitando trabalhar para a tapera (sem nunca receber remuneração, o que contradiz sua própria personalidade exigente mediante compromissos assumidos), Geminiano sujeita-se a um trabalho "escravo", o qual, aos poucos, desumaniza-o e transforma-o de homem a uma simples função, voltada aos interesses da "nova" realidade: o transporte e o carregamento de areia para a tapera, os quais parecem simbolizar o peso do mundo suportado em suas costas. As marcas que o dotavam de competência interiorizada são, aparentemente, abolidas perante os olhos da população (e mesmo na visão do narrador) e, nesse sentido, a concepção tradicional de herói indivisível, unificado e ativo, torna-se aqui invertida e substituída pela inserção de um sujeito fragmentado pelo desdobramento da personalidade e da visão de mundo.

unesp

Observamos, assim, que, no conjunto das personagens, tanto os nomes destinados a elas quanto as suas profissões figuram na obra como ferramentas importantes, que, por coincidência ou não, revelam particularidades essenciais ao processo analítico, substituindo o grau de referencialidade da nomeação por um valor conotativo e contextualizado ao romance. Em alguns casos, a relação da personagem com o nome evoca sentidos contraditórios e ambíguos. Geminiano seria a primeira manifestação desse recurso expressivo, pois o tenso convívio com o mundo da tapera destina-o à condição da duplicidade, a partir do desdobramento de seu "eu" (*ser*) em vários "outros" (*parecer*), instaurando-lhe o conflito entre sua interioridade (eu, mundo interior) e a exterioridade do mundo (outro). Alterando sua própria essência, assume uma outra personalidade, como reflexo da nova sociedade ou novo universo que se deixa infiltrar em Manarairema. Assim, é a partir das transformações sofridas pelas personagens que cruzam a ponte que separa ambos os mundos que poderemos deduzir traços do universo da tapera e os reflexos negativos e disfóricos desencadeados por ela sobre as pessoas: *O Geminiano antigo estava muito longe, muito sumido no fundo daquele que agora passava com a carroça (...). Todos lamentavam a falta dele.*(p.31).

Deixando de trabalhar para os antigos moradores, Geminiano entrega-se a um trabalho excessivo e interminável — carregar e transportar areia obstinadamente e transportá-la para a tapera, num ir e vir pela ponte que separa os dois mundos — e metamorfoseia-se em seu próprio avesso: passa a trabalhar de graça, perde sua privacidade e sua intimidade torna-se assunto público. De adulto que era, no sentido de amadurecimento, Geminiano assume atitudes infantis, numa dependência total ao *dominador*, diminuindo-se gradualmente em todos os aspectos: existencial, moral e social. Comentamos anteriormente sobre a associação feita por alguns críticos da figura de Geminiano a uma (re)leitura moderna do herói clássico Sísifo. Este, condenado pelos deuses a rolar incessantemente uma rocha até o topo de uma montanha, estaria ameaçado constantemente a cair devido ao peso acumulado. Geminiano, condenado ao trabalho absurdo e mecânico, parece também ameaçado pelo peso suportado pela nova condição de vida – metaforizado pelo peso de areia transportado na carroça , simbolizada pela fusão interior de homem (eu)/objeto (carroça)/ animal

(burro). Jorge Schwartz (1983, p.114) analisa que a percepção carnavalizada do mundo é produto de uma inversão de elementos transcendentes (fé, paixão), desencadeador do efeito de reificação do sujeito:

> O eu-lírico desaparece para dar lugar a um universo onde a fusão homem-objeto aniquila por completo os indícios humanizantes numa perspectiva corroída pelos componentes do mundo objetual.

A liberdade do trabalho e a autonomia para poder escolher o próprio destino são substituídas, em Geminiano, pela escravidão ao tempo, restringindo-o a um relógio humano, um funcionário da modernidade burocrática: *O tempo lá é curto*. Frye observa que, na literatura moderna e contemporânea, a ironia descende do imitativo baixo, e tende a movimentar-se para o mito, dotado de circunstâncias cerimoniais e espécies de deuses agonizantes, porém transpostos ao mundo plausível. A entrega ao trabalho repetitivo, submete o carroceiro a um ritual expiatório num mundo subterrâneo, dando início à peregrinação dos indivíduos de Manarairema e ao direcionamento do mito irônico. Evoca-se, portanto, a paródia do romanesco, por meio de um herói às avessas, um "não-sujeito", desintegrado de sua comunidade e reprimido pela incomunicabilidade (já que o carroceiro não tem tempo para os moradores, assim como os estranhos também não o tem para Geminiano). A falta de comunicação e o rebaixamento, aos poucos, manifesta-se por várias formas, como, por exemplo, a substituição de palavras por sons aparentemente compreensíveis apenas pelo burro Serrote:

> Mas acontece que Geminiano deu pra resmungar (...). Quando cruzava com alguém na rua ou na estrada Geminiano levantava a mão num cumprimento mecânico que não chegava à aba do chapéu. (p.29); Ele agora preferia falar sozinho a conversar (p.34) ; Geminiano não deu resposta, apenas fez um ruído chiado com os lábios, o que as pessoas interpretaram como sinal de desdém pela incumbência, mas o Serrote entendeu como ordem para ir andando.(p.18)

A pressão do mundo exterior reflete-se em sua interioridade, e a peregrinação atinge, metaforicamente, o universo do inconsciente, enfocando a angústia acumulada e a dor na consciência, ou o arrependimento. O preço alto que antes Geminiano pagava para *manter seu muro limpo* sofre modificações: na

condição insólita de escavar areia, a personagem parece cavar seu próprio labirinto (e, especularmente, inicia o caminho labiríntico de toda a cidade), fazendo-se vítima de sua própria sombra e tentando, (in)conscientemente, encontrar seu "eu" perdido em sua existência. O fato de alterar seu caráter, sua essência, tentando penetrar e sobreviver em um mundo que não lhe pertence, leva-o à alienação e ao desespero. Essa alteração acarreta, ironicamente, um processo de elevação de seu burro Serrote, à medida em que, inversamente, ocorre uma condição aparentemente animalizada em Geminiano, pois a angústia deste parece ser refletida no animal, que também andava desespiritado nos varais, a cabeça baixa num conformismo inconformado, parece que procurando no chão a justificativa para aquele trabalho absurdo, idiota" (p.29). Tal fato sugere o sentido metafórico da condição subumana desta personagem: aquele que antes tinha o chicote nas mãos e dava ordens ao burro, agora poderia estar na mesma condição de submissão. `As vezes, a condição supra-animal de Serrote parece dar-lhe sabedoria maior sobre o "outro mundo" do que os próprios humanos, como se a sua presença ignorada no universo da tapera lhe fosse uma condição vantajosa para conseguir enxergar mais do que os outros:

> Enquanto Manuel pensava, Geminiano mexeu na rédea, propositalmente ou por distração. O Serrote acordou e saiu arrastando a carroças em passos lerdos, como quem cumpre uma condenação sem prazo, sem esperança de livramento. Pensando bem, o Serrote não era o mais infeliz; ele pelo menos sabia ou parecia saber; mas, as pessoas?

A oportunidade dos demais moradores em adentrarem o mundo estranho e saberem algo sobre seus habitantes, para uma conseqüente eliminação da curiosidade obsessiva, é constantemente interditada àqueles que tentam cruzar a ponte e aproximarem-se da tapera, mas o mesmo não ocorre aos estranhos, já que transitam pela cidade quando têm vontade ou necessidade, sem nenhuma censura. Nesse sentido, apenas acessam aquele mundo indivíduos que têm algo a oferecer e que despertem o interesse dos estranhos. Geminiano, então, seria o primeiro intermediador dos dois mundos, mas, apesar de freqüentar aquele território, parece não adquirir a mesma percepção do burro Serrote:

unesp

— Que tanta areia você carrega, Gemi? Quando é que acaba?

— Os homens lá é que sabem (...). Não tenho idéia. (p.14)

— Me admira Geminiano: vai lá, vê e não diz nada.

— Geminiano não deve estar sabendo de nada. É simples empreiteiro. Os homens não vão se abrir com ele. (p.20)

Ironicamente, Geminiano adquire instantes de lucidez e consciência sobre sua condição ou sobre a natureza dos estranhos nos momentos de maior desespero, ou justamente quando sua fala torna-se incompreensível aos demais e interpretada pela voz da loucura, do alienamento ou da insensatez. Nesses momentos, a visão distorcida de Geminiano parece inverter o plano do parecer instaurado pela imagem dos estranhos sobre a cidade:

> Um dia, subindo a ladeirinha na saída do largo, quebrou-se uma tábua da carroça e um monte de areia despencou do chão. Geminiano desceu de um pulo, olhou a areia caída, a tábua quebrada e perdeu a calma: desfechou um ponta-pé furioso na roda, como se quisesse quebrá-la também. Pessoas que viram a cena correram para se informar, para ajudar, e encontraram Geminiano debruçado na roda chorando (...). Aquilo era novo (...) Deviam consolá-lo, como se faz com uma criança ou ir saindo disfarçado, em respeito ao desespero de um homem antes tão equilibrado? (...).
>
> — O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que vou sair desta prisão? Por que não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não agüento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira. (p.29)

> Não adiantava mais falar com Geminiano. Aquele trabalho sem fim estava bulindo com o juízo dele. (...). Parece que toda cidade precisa ter um louco na rua para chamar o povo à razão (...) (p.34)

A suposta *queda* de Geminiano parece deslocar a roda da vida (suscitada na metáfora da roda da carroça), em um movimento do alto/topo ao baixo/subterrâneo, alterando, invertendo e rodando de "pernas ao ar" a trajetória percorrida por toda a cidade, a qual, logo em seguida, tem seu cotidiano carnavalizado pela invasão de cães.

Amâncio Mendes é a segunda personagem a manter contato com os estranhos da tapera. Considerado como um homem enérgico, dono de uma

venda, Amâncio *brigava para sustentar a fama de valente* e *não tendo prática no manejo das palavras se embaraçava nas menores dificuldades e só achava recurso à valentia*. Solitário, entrega-se à bebida, dorme em meio a ratos e à sujeira, em qualquer canto de sua venda. A preocupação em manter-se na honestidade e na integridade de caráter mantida anteriormente por Geminiano, em Amâncio manifesta-se por outra causa: *o seu objetivo era travar uma briga bem barulhenta, para ser ouvida e comentada* (p.9). Assim, ofende sem razão e contraria, mesmo que internamente concorde com todos, apenas para provocar uma discussão e sustentar sua fama de valente. Quer ser o dono da verdade mesmo quando não a conhece. Por essas razões, quando os moradores inicialmente julgam positivamente Geminiano por ter recusado a alugar a carroça para a tapera, Amâncio toma a posição contrária:

> Falando gritando, como era seu costume, Amâncio roncou para ser ouvido até na rua:
>
> — Esse tição é muito besta. Só porque arranjou um carroça pensa que virou gente. Havera de ser comigo.
>
> (...)
>
> Amâncio caiu em si. O mal de se falar por falar, quando não há necessidade de abrir a boca. Que tinha ele de abrir fogo com Geminiano, e logo a favor daqueles homens? Agora era tarde, o dito estava dito, ficava feio recuar na vista de tanta gente. (p.8)

A relação entre Geminiano e Amâncio não era tão amistosa, *da parte de Amâncio por certa restrição a pretos, da de Geminiano por desaprovação às maneiras estouvadas de Amâncio*. Contudo, mantinham suas diferenças esclarecidas e compreendiam que poupariam a cidade de suas desavenças, caso se limitassem ao estritamente necessário. Com a chegada dos invasores, essas desavenças manifestam-se indiretamente, descontrolando totalmente qualquer tipo de relação que ainda poderiam manter. Por outro lado, a inserção dos estranhos na vida das personagens também desencadeia um processo reflexivo circular e gradativo entre elas, no qual uma personagem reflete sobre a outra e, aprovando ou discordando do *outro*, parece adquirir maior amadurecimento e consciência. No decorrer de nossa análise, perceberemos que esse fator se torna cada vez mais profundo e perceptível no processo de conscientização das

pessoas. Assim, no próprio pensamento de Geminiano, mesclado à voz do narrador, podemos (re)conhecer alguns traços de Amâncio:

> Amizade é uma estrada de ida e vinda, e com Amâncio não tinha vinda; quem desse a mão para erguê-lo do chão ainda correria o risco de receber desfeita. O que salvava Amâncio era o bom coração, mas mesmo esse só se mostrava depois de um vexame grande, e quando a lembrança dele ainda estava viva; aí passava de demo a dama, não sabia o que fazer para agradar (...) Amâncio Mendes era uma cruz que Manarairema tinha de carregar com paciência. (p.11)

Posteriormente, decidido a enfrentar os invasores e a investigar suas verdadeiras intenções, Amâncio resolve visitar a tapera. Porém, atravessando a ponte, também parece sofrer uma transformação, não pela maneira impositiva a qual sofreu Geminiano, mas sob a forma de "negociação". Citamos anteriormente a cena em que Amâncio é visto por um menino em um jogo de peteca com os homens da tapera. Essa imagem insólita sugere-nos uma maneira de "estar negociando" ou "estar aderindo" ao jogo *dominador/dominado*. Após o retorno dessa visita, a transformação manifesta-se radicalmente e Amâncio passa a agir de forma semelhante ao modo opressivo dos invasores: não responde às perguntas que lhe fazem, manipula os moradores por meio da fala autoritária e, quando lhe convém, oferece bens materiais de sua venda como retorno à aceitação de seus atos. Ironicamente, para os moradores (ou mesmo para o narrador) Amâncio *agora era uma espécie de advogado dos homens*, denominação de certa maneira, associada a sua profissão, pois sendo comerciante, sabia negociar (advogar) com as pessoas. Ao contrário de Geminiano, tocado pela incomunicabilidade, justamente Amâncio, que preferia brigar e dominar pelo recurso à valentia, diante do constrangimento de não saber dialogar, ironicamente passa a ter uso do discurso para tentar persuadir os moradores.

No jogo imposto, o papel exercido por Amâncio torna-se claro à medida em que aumenta sua defesa do mundo estranho, revelando-se *tão antipático quanto os amigos da tapera*. Contudo, mesmo aparentando estar em uma posição privilegiada em relação àquela sofrida por Geminiano, o vendeiro também sofre um conflito entre o *ser* e o *parecer*, não passando de mais uma peça manipulada,

unesp

como o próprio carroceiro. Segundo o menino-testemunha, o jogo da peteca parece ter gerado discussão e aborrecimento em Amâncio, evocando o sentido de persuasão ou convencimento por meio do discurso, e, considerando a reação de contrariedade, presumimos que Amâncio tenha sido persuadido. Deduzimos, ainda, que o aborrecimento não se encaixa ao discurso de defesa daquele mundo, pois nas palavras de Amâncio, *se todo mundo fosse como eles, Manarairema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira* (p.25). O vendeiro, então, estaria transformando-se em uma espécie de marionete da tapera, com a função de convencer (principalmente pelo discurso da mentira, conforme o confronto de sua fala com a fala do narrador, de Geminiano e com os próprios acontecimentos que assolam a cidade) os outros habitantes de que aquele outro mundo lhes seria bom, tentando, assim, criar mais peças manipuladas. Portanto, da mesma forma como ocorre em Geminiano, há um desmembramento de personalidade em Amâncio, por meio do mascaramento de seu "eu" pelo "outro", pois, no objetivo de enfrentar e desmistificar a tapera, volta bajulando-os em uma total servidão, desencadeando um sentido projetado pelo efeito da metamorfose. Várias vezes, Amâncio é associado à figura de cães, cordeiros e ratos, fato que também denunciaria o rebaixamento da personagem em condição subumana: *Sou lá cachorro para atender chamado?* (p.15). Amâncio, apesar de querer demonstrar intimidade e conhecimento pleno sobre o mundo da tapera, também parece não ter decodificado a cultura estranha, já que, durante o jogo de peteca, estaria usando um chapéu, que, segundo a testemunha, parecia tê-lo impossibilitado de enxergar direito devido `a grande aba do acessório caindo sobre seus olhos, mantendo-se no plano da mentira ou do segredo: *Se Amâncio sabia alguma coisa, guardava bem o segredo: quando sondado, desconversava troçando se estava de boa disposição, ou saía com o perguntador na testa se estava de veneta* (p.31).

Por outro lado, insistindo na imagem do jogo da peteca, supomos que ninguém estaria obrigado a participar, já que o dono do brinquedo, no caso de Amâncio, era ele próprio; mas talvez uma espécie de medo, curiosidade ou mesmo ambição, que geram uma ausência de reflexão, estariam "enclausurando" as vítimas num sistema guiado por interesses e exploração de indivíduos. Os

sujeitos "vencidos" nesse jogo parecem viver numa espécie de labirinto escuro e sinistro, em busca desesperada pelo caminho da reintegração.

O mascaramento do outro mundo também provoca o mesmo efeito nas personagens submetidas a ele, as quais passam a "representar" um papel diferente para cada situação. Essa questão é bastante clara na nova relação de Geminiano com Amâncio, pois se anteriormente "não havia muita intimidade entre eles", tal comportamento passa a ser invertido no tratamento afetivo manifestado entre eles: enquanto o primeiro passa a tratar o outro por "senhor", o segundo refere-se com intimidade ao carroceiro, desencadeando um mundo demarcado por diferenças sociais:

> —*Seu* Amâncio! É a gente!
>
> Não demorou muito e a porta se abriu prudentemente, depois escancarou-se.
>
> —Vamos entrando – disse Amâncio baixando a espingarda; notando a estranheza dos homens, justificou-se:
>
> — Tive de me armar por causa de uns bedamerdas aí fora. Vamos entrando. Entra, Gemi.
>
> Gemi. Como são as coisas. Geminiano não soube se gostou ou não (...) (p.28).

O nome de Amâncio também sugere uma significação particular e ambígua, relacionada a sua mudança de comportamento: antes dominador e briguento, depois parece sofrer uma espécie de "domesticação" ou "amansamento" diante dos estranhos, reforçadas pelo parecer de Geminiano, segundo o qual *nunca cantou de galo perto deles* (p.101). Conforme analisamos anteriormente, essas duas personagens parecem representar melhor o ápice da submissão e da perda da identidade inserida na obra: a primeira personagem perde a carroça e seu caráter honesto e respeitador, a outra perde seu temperamento impulsivo e dominador. Também podemos deduzir que as atitudes de tais personagens parecem ser retomadas metaforicamente no plano da coletividade dos moradores, durante a invasão dos cachorros. Assim como o vendeiro e o carroceiro, os moradores, no início também recusam a presença dos cães em suas vidas. Mas posteriormente, por uma razão desconhecida ou rendidas pela pressão física e psicológica, as pessoas reagem com servidão e passam a submeter-se às vontades dos animais, bajulando-os, defendendo-os

diante daquele que os contrariasse e cozinhando para eles, ocupando todo o seu tempo para os invasores: *Toda a cidade estava praticamente a serviço dos cachorros, tudo o mais parou, ficou adiado, relegado, esquecido* (p.37). O rebaixamento das pessoas é constantemente evocado, tanto por meio da inversão de papéis entre homens e cães e pela incomunicabilidade, quanto pela invasão de privacidade e pela exposição escatológica a que são submetidos os moradores. Mesmo que inicialmente se sintam atemorizados, os moradores procuram encontrar formas de adaptação àquela nova realidade, a qual posteriormente transforma-se em "realidade familiar". O respeito aos cachorros manifesta-se, portanto, como a lei da sobrevivência instaurada, transformando os moradores em seres de existências planas e vazias que, destituídos de individualidade, formam uma massa subumana sem voz, igualados e automatizados a uma única função: *respeitar os cachorros.* Percebemos, ainda, um conflito interno entre o "eu" e o "outro", a partir da instauração do mundo do parecer das atitudes não naturalizadas dos moradores e pela perda de identidade: *O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados*; *As pessoas ficaram sem saber o que pensar nem o que fazer, com medo de se descontraírem antes da hora e terem de repor a máscara às pressas* (p.38).

Anteriormente, denominamos de primeira fase o contato inicial entre os estranhos e Amâncio e Geminiano. Na suposta segunda fase, quando se introduzem as personagens Manuel Florêncio e Apolinário, o contato parece manifestar-se de forma direta, já que as duas primeiras personagens passam a atuar da mesma maneira que os invasores, tentando manipular amigos e conhecidos, e a própria cidade adota costumes e regras parecidas. Inicia-se, assim, a instauração completa das influências "estranhas", como uma espécie de efeito de contaminação. Se esses efeitos eram antes evocados por um "universo desconhecido", gerando vítimas oprimidas e alienadas, agora mesclam-se ao mesmo mundo de Manarairema. Em outras palavras, os seres indesignáveis (cães e homens ao mesmo tempo) que invadiram a cidade parecem ter deixado marcas em toda parte, infiltradas em todos os cantos, não só no terreno físico do local, mas também na interioridade dos indivíduos. Porém, à medida em que o domínio estranho torna-se reforçado pela atuação de dominados pertencentes à

própria cidade, a segunda fase também mantém personagens "resistentes" (cada qual a sua maneira) à força da dominação, dando assim, início a um caminho paralelo de conscientização e liberdade (tanto interna quanto externa). A possibilidade de *metamorfoseamento,* que, como vimos, não apenas manifesta-se na construção das personagens, mas em todos os níveis do texto, mostra-se, então, permeado tanto por uma carga disfórica quanto eufórica, já que a idéia de transformação também revela-se a partir da positividade.

Etimologicamente, a palavra "identificação" consiste no *processo pelo qual um sujeito assimila algo da representação que possui de outro sujeito e se transforma com isso.* Porém, a assimilação do mundo da tapera pelos indivíduos de Manarairema aparentemente ocorre apenas no nível da superficialidade, porque a sua representação permanece difusa, indefinível e impenetrável. Dessa maneira, a identificação com o desconhecido gera uma transformação negativa e conflituosa, à medida em que os indivíduos não reconhecem a si mesmos e a sua própria realidade. A ausência de decodificação substitui, assim, o reconhecimento no outro pela *cópia* de valores, manifestada tanto no comportamento das personagens Geminiano e Amâncio, como na adoção dos costumes "de fora" pelos moradores. As duas personagens citadas passam a atuar como um reflexo dos homens opressores, adentrando em uma espécie de "jogo social" com o propósito de adquirir novos adeptos para o cego exercício de persuasão. Manarairema, assim, guiada pelas mãos de cegos condutores, caminha de costas para a sua realidade, deixando-se iludir pelo toque da degeneração e da orfandade. Consequentemente, também esvazia-se o sentido de comunidade e a solidariedade dos moradores desencaminha-se para os sentimentos de solidão, egoísmo e fingimento.

Nessa tarefa obstinada, tanto Amâncio como Geminiano passam a assumir um comportamento para cada situação e interesse: ora aparecem alegres e generosos, ora assumem um tom impositivo e agressivo; e outras vezes choram ou apelam a chantagens emocionais. Semelhantes a "homens maquinizados", parecem agir sem emoção, apenas com o objetivo de cumprir um dever e exercer uma função ou um papel. Os valores antigos que os qualificavam junto à comunidade, também transformam-se em recursos de intimidação: a atenciosidade e a cobrança da amizade antiga surgem como formas de

convencimento. Enquanto Geminiano intimida e pressiona pelo trabalho excessivo, Amâncio atua na exploração do consumismo, fazendo planos de ampliação da venda (que nunca se concretizou, em razão do não cumprimento do acordo e da promessa realizada pela tapera) e a adoção de produtos vindos de fora (perfumaria, artigos finos, fazendas), com o propósito de instaurar, segundo a sua crença, o mesmo progresso trazido pelos homens estranhos. Essas marcas também manifestam-se no plano coletivo e, da mesma forma que no plano individual, não ultrapassam o nível da superficialidade. Os moradores simulam igualdade, adotando a moda dos homens estranhos e comendo comidas exóticas com esforço, fingindo apreciação.

Por outro lado, a segunda fase introduz personagens que, de certa maneira, fragilizam a dominação e a submissão excessivas, pois enfrentam a resignação e a condição angustiante por meio de um processo reflexivo e questionador do mundo em que vivem. Dessa forma, personagens reprimidas integram-se a personagens mais conscientes de sua realidade, pelas quais Manarairema busca o seu caminho de emancipação. Em um caminho inverso ao da primeira fase, indivíduos rebaixados em estados de animalização e reificação, atuam no sentido de elevação, pela (re)conquista de suas potencialidades humanas. Para atingir essa condição, os indivíduos parecem enfrentar uma tortuosa aventura interior, revendo seu passado por meio do presente, e vice-versa, refletindo sobre seus atos e, enfim, (re)conhecendo a si mesmos para que possam decodificar o mundo, iniciando-se, em Manarairema, uma viagem nas "profundezas" do "eu", suscitando um processo evolutivo do *ser,* para a libertação das interdições sofridas. Deduzimos, assim, que a ausência de recursos inicialmente sentida pelos moradores, desencadeia, ao longo do processo narrativo, duas possibilidades de "preenchimento": a assimilação dos recursos de fora ou a (re)descoberta e a reconquista dos recursos internos. Nessas duas alternativas, reconhecemos que a transformação positiva ocorre pela redescoberta dos valores próprios da cidade, especularmente instaurada a partir de uma "viagem pela interioridade" de seus moradores. Ocorre um amadurecimento entre personagens à medida em que um se projeta no outro, e, nesse reconhecimento incessante, evocam-se possibilidades de conscientização sobre a essência própria (formação de uma cultura própria) de cada um e da

realidade em que vivem. No romance, há muitas passagens que ilustram essa integração coletiva, cujo processo de interpretação ou reflexão de uma personagem se faz pelo discurso indireto livre, focalizado no pensamento de outro ator. Nesse sentido, Manuel Florêncio, um carpinteiro "positivo, meticuloso e incômodo", nos é revelado, por exemplo, quando o narrador empresta a voz a Amâncio:

> Manuel Florêncio era uma coceira que Amâncio tinha por dentro. Aquela mania de honesto, de ser a palmatória do mundo, de dizer coisas que ninguém gosta de ouvir. Quem ele pensava que era? Secretário de Deus? Fiscal do mundo? Isso ou aquilo, Amâncio tinha de reconhecer que ele sabia pensar e agir certo. Manuel nunca entreva em complicações, nunca se alterava, não cultivava ofensas; mostrava o seu desagrado na hora e passava uma esponja. Era por isso que muitos não gostavam dele. Mas bastava alguém se animar muito nas críticas para Amâncio se exaltar na defesa. Quem era melhor que Manuel Florêncio em Manarairema? (p.26)
>
> (...) Aquele Manuel às vezes dava raiva, às vezes também dava alegria (...) Era mestre em muitas coisas que uma pessoa deve saber para poder viver neste mundo difícil. Manuel Osório de Almeida Florêncio. Manuel bobo. Manuel ladino. Manuel amigo. (p.41).

Com essas colocações sobre a personalidade de Manuel Florêncio, podemos perceber que, em relação às outras duas personagens, há no carpinteiro um maior grau de conjunção entre o *ser* e o *parecer*, já que age de acordo com sua verdade interior e não manifesta a inconstância de caráter percebida no vendeiro e no carroceiro. A integridade também revela-se na duplicidade sugerida por seu nome, várias vezes repetido por Amâncio (talvez evocando um processo de humanização), e na hipótese de completude com que ele se firma no final da citação, cuja significação para Amâncio manifesta-se pela união de diversas qualidades contraditórias entre si, mas que, conjuntamente, evocam harmoniosidade.

Manuel Florêncio é a primeira personagem a ser procurada por Geminiano, no cumprimento de sua tarefa ou serviço de persuasão e convocação. Recusando o pedido impositivo do carroceiro em consertar a carroça com a roda quebrada para a tapera, Manuel Florêncio mantém-se honesto consigo mesmo e nega o sistema imposto pelo outro, ganhando resistência e conscientização

maiores. Nesse sentido, Manuel Florêncio também parece adquirir maior percepção do sentido da tapera e do próprio mundo em que estava vivendo, por meio da comparação entre o modo como via Geminiano no passado e a imagem daquilo em que ele havia se tornado:

> (...) Minutos depois Manuel chegou à janela para olhar o tempo, Geminiano estava na mesma posição. Vendo-o ali sem rumo e sem ação, Manuel pensou no Geminiano antigo tão senhor de si, correto, respeitador dos direitos alheios. Que força teria conseguido transformar aquele homem inteiriço nesse inútil feixe de medos? Olhando para cima, para baixo, para as casas em frente, Manuel sentiu que não estava vendo o largo familiar mas um trecho de outra cidade, remota, inóspita, maligna. Manarairema estaria se acabando (...)? Se estava, valeria a pena continuar ali? (p.44).

Essas questões nos direcionam ao caráter possivelmente simbólico do segundo nome do carpinteiro, o qual alude ao florescimento ou a um estado de desenvolvimento para a conquista da integridade de Manarairema, revelando a inserção de um *ser* em constante processo de formação, que não se finaliza, mas está sempre buscando transformações. Apesar de sua personalidade e de sua atuação diante das situações sofridas, perante as pressões realizadas por Amâncio para que se procedesse o conserto da carroça, Florêncio acaba cedendo às imposições. Embora não tenha resistido ao sistema invasor, o maior grau de desenvolvimento nele revelado, traduz-se pelo processo mais longo de convencimento em relação aos outros dois e ao grau de conscientização e reflexão sobre seu mundo e o mundo da tapera.

Mandovi, um menino vendedor de cigarros de palha, filho de Apolinário, também sofre as imposições dos homens estranhos. Nesse caso, o contato direto entre os dois mundos torna-se mais claro, à medida em que não há intermediários da cidade e quase nenhuma intervenção elíptica por parte do narrador. Notamos, no decorrer do romance, uma profundidade e atenção especiais ao universo infantil, do qual podemos descobrir diversos efeitos de sentido contextualizados. Dentre eles, exalta-se uma oscilação constante entre o pragmatismo do universo adulto e o onírico mundo infantil. Aparentemente intocada pelos parâmetros de conduta e pela consciência moral dos adultos, onde há um discernimento entre o certo e o errado, o bem e o mal, a criança é movida constantemente por um

querer penetrar-descobrir-saber, munida apenas da percepção intuitiva e da sensibilidade. O desejo do conhecimento concebe, então, uma realidade distinta que, incorporada pelos olhos da criança, une o racional à fantasia e reordena o mundo por uma lógica supra-real. Tieko Miyazaki (1988, p.6) observa que, no universo ficcional de Veiga, a criança surge como alusão ao conflito entre o mundo interior e a realidade externa, sentido fundamental no desenvolvimento narrativo de *A hora dos ruminantes.*

> Desse encontro decorrem duas conseqüências: a descoberta do mundo fora dela, humano e não-humano, e concomitantemente o conhecimento e reconhecimento de seu mundo interior. Na interação deles se dá o crescimento, um processo nem sempre alegre, pelo contrário, o mais das vezes doloroso.

Ironicamente, a possibilidade concreta de libertação de Manarairema, origina-se no encontro "doloroso" entre Mandovi e os homens da tapera ("realidade exterior"), cuja instalação nas proximidades da cidade propaga aspectos negativos do universo adulto, aparentemente até então desconhecidos. Mandovi, assim como o menino que testemunhou Amâncio no jogo de peteca, relaciona-se com o mundo adulto por meio da venda. O espaço rural, como sabemos, encontra-se mais propício aos sentimentos despojados, ingênuos e puros do que o espaço urbano. Nesse sentido, a realidade antiga de Manarairema estaria mais próxima do mundo interior das crianças, pois, de certa forma, ainda mantinha a solidariedade e uma certa ingenuidade. Simbolicamente, o consumo de produtos diversos pelos adultos por intermédio de crianças conservaria Manarairema em estado de pureza quanto a sua essência. O conteúdo da caixa que trazia a mercadoria, cigarros de palha, remete-nos a um símbolo dos costumes antigos das comunidades rurais. Por conseguinte, à medida em que traz como hábito o consumo da essência de Manarairema, a caixa parece possuir uma conotação eufórica.

Toda essa perspectiva altera-se quando a "realidade exterior" vem representada pelos "adultos" da tapera. Aproveitando-se da força e da autoridade sobre o menino franzino e aparentemente indefeso, os estranhos forçam Mandovi a entregar a caixa e espalham pelo chão os cigarros: *Que poderia ele fazer, tão pequeno e magrinho, contra dois homens enormes, de barba na cara (...)?* (p49).

Julgando saber plenamente sobre a verdade do conteúdo da caixa, os invasores interrogam Mandovi simulando desconhecimento e zombando da situação vivida pelo garoto: *Isso o que é? — perguntou rodando a rodilha na palma da mão como se não soubesse, e sem olhar para o menino* (p.49). Simbolicamente, a caixa violada, com alguns cigarros destruídos e desordenados num desenho caótico pelo chão, poderia ser uma releitura da carnavalização disfórica no ambiente tranqüilo de Manarairema, cujo consumo positivo anterior seria transformado no *vício* da ruína e do rebaixamento. Mandovi, assim, como as três personagens analisadas anteriormente, procura encontrar formas de sobrevivência e, apesar de seu tamanho, reage e resiste ao poder estranho:

> Mandovi esperou o homem acabar de achar graça, mas vendo que isso ia demorar um pouco aproveitou o tempo para apanhar as rodilhas inteiras, deixando os cigarros soltos, que no seu entender não lhe pertenciam mais. Ainda rindo, o homem saiu andando com passos de bêbado, pisando em cigarros, machucando rodilhas, e propositalmente ou não deu uma bicanca na caixa. Mandovi parou com as duas mãozinhas no chão, olhou e viu dois homens de muitas pernas, andaimes, vigas móveis tremendo, indo embora.
>
> Sem pensar no que fazia ele apanhou umas coisas nos chão, pedras, pus, sabugos e foi jogando a esmo, com raiva, os banques fofos, os gritos, os homens correndo, as pedras não alcançando mais. (p.49)

Nessa passagem, percebemos, então, que a atitude de Mandovi ultrapassa os limites da passividade e da submissão dos moradores utilizados como formas de reação ou de sobrevivência. Em Mandovi, encerra-se o conflito entre o parecer e o ser pois, ao contrário das demais personagens, busca a realização plena de suas vontades, tornando-se assim, não mais um brinquedo de forças adversas, mas sujeito de seu próprio destino. A criança também alude à própria condição dos moradores, perdidos em seu querer-saber e em sua curiosidade, na tentativa de preencherem a ausência de recursos, e fragilizados pelo mundo do desconhecido. Para Castelo (op.cit.), a criança trabalhada na criação veiguiana retrata bem o papel da condição humana, pois

> Ela percebe ou intui conforme as circunstâncias e é assim que dá expansão à sua maquinação ou aguarda aqueles esclarecimentos futuros. De qualquer maneira, ela

> cria livremente sua autodefesa, uma vez que também é alvo da maldade dos adultos ou das vicissitudes da vida. Se é amparada pela solidariedade, é igualmente atingida por antipatias e, sem dúvida, aspira a conhecer o porquê das coisas e de nosso comportamento.

A reação de Mandovi promove a inversão da ordem imposta pelo sistema agressor e surge como fonte de surpresa para aqueles que julgavam possuir a verdade absoluta do mundo de Manarairema. Assim, ele relativiza a grandeza hiperbólica do poder mantido pelos estranhos sobre a cidade, adquirido pelo teor quantitativo, em diversos sentidos (principalmente metaforizado pela massa hiperbólica dos bichos). Reintegrando os valores perdidos e as experiências sofridas pelas três personagens anteriores, alcançadas por meio de um processo metaforfoseado, mediante um teor qualitativo — respeito/desmoralização; coragem/medo, covardia; sagacidade, honestidade/alienação, traição a si mesmo —, Mandovi adquire um estado de percepção e conscientização maior sobre o *outro* mundo (ainda que mantidos pela visão e linguagem imaginativas do universo infantil). Dessa maneira, o garoto, metaforicamente, recupera parcialmente (pois não consegue readquirir todo o conteúdo da caixa) a essência de Manarairema, antecipando, especularmente, o percurso de Apolinário e o próprio desfecho do caminho labiríntico percorrido pelos moradores.

Considerando o processo de amadurecimento ascendente e conseqüente declínio do estado de rebaixamento, podemos dizer que Apolinário representa a última personagem envolvida nesse percurso circular. Pai de Mandovi, Apolinário é um ferreiro respeitado pela honestidade e seriedade com que leva a vida na cidade. Diferentemente das outras três personagens adultas, Apolinário não se encontra em isolamento e solidão, pois mesmo Geminiano, que tinha família, promove sua total desintegração após o contato com a tapera. Ao apoiar a atitude do filho mediante o conflito com os estranhos, o ferreiro mantém sua continuidade existencial no jovem e desperta a reação dos moradores, os quais, envolvidos pelo medo e pela submissão, temem uma possível vingança da tapera contra a família de Mandovi (e talvez contra a própria cidade). Apolinário vive, então, a pressão de todos da cidade, desde sua esposa Serena (que insiste para que deixem por uns tempos a cidade e fujam das ameaças), da cidade (que aguardam pela punição de Mandovi), das personagens Geminiano, Amâncio e Manuel

Florêncio (as quais iniciam o processo manipulatório sobre o ferreiro, para que ele vá até a tapera conversar) e da própria tapera dos estranhos. Curiosamente, Apolinário reage firmemente a todas a formas de intimidação pela indiferença e pelo humor, contrariando o modo sério e ameaçador com que os outros recebem as imposições da tapera. Nesse sentido, esta personagem atua de várias maneiras para fragilizar o poder e a verdade autoritária impostos na cidade, não apenas pelo gozação do trágico, mas também pela música, tocando seu violão todas as vezes que as chantagens o perturbam.

A tentativa de manipulação é, então, recomeçada pelo mesmo sistema anterior, porém reforçada por uma pressão maior, já que a resistência e o fortalecimento de Apolinário exigem o empenho das outras três personagens. Porém, desde o início da trajetória do ferreiro, já notamos uma diferença fundamental em relação ao processo de intimidação sofrido pelas personagens anteriores: o fato de os estranhos quererem apenas conversar com Apolinário, ao invés de ordená-lo a prestar serviços à tapera, denuncia, certamente, a mudança de tratamento utilizado no contato entre os mundos. O processo de identificação do sujeito pelo reconhecimento no outro desencadeia o ato reflexivo nas quatro personagens, como se a lucidez de Apolinário frente à realidade começasse a transparecer nas demais. Desse modo, a anterior identificação superficial com o mundo da tapera (cultura estranha) vai sendo substituída pela redescoberta dos valores e sentidos perdidos pelos sujeitos (cultura própria), mesclando a estrutura trágica à cômica e promovendo o caminho ascendente do modo irônico ao imitativo elevado, pela elevação do indivíduo, reintegrado ao seu mundo.

Apolinário, mantendo-se integrado à comunidade, completa um ciclo contrário `aquele instaurado pela tapera, pois, ao invés de reforçar o desgaste da individualidade dos seres pela incursão no itinerário padronizado e maquinal, reluta, como seu filho, a favor de suas próprias vontades e pensamentos. O incomum, assim, parte agora da própria natureza de Manarairema, ao passo que o insólito antes representado na tapera ganha ares de rotina pela força da repetição. Porém, ao contrário da insolitude disfórica, os atos de Apolinário despertam um estado contemplativo nos moradores que, motivados pelo encantamento e pela revelação, guiam-se pelo exercício da natureza questionadora do sentido de tudo que os cerca. Amâncio, Geminiano e Manuel

Florêncio, mesmo atuando em seu percurso absurdo de persuasão, querem reconhecer em Apolinário uma esperança de florescimento e libertação. Manuel Florêncio, contudo, atingido por uma conscientização maior, não participa do mesmo sistema dos demais, pois, reconhecendo seu "erro", deseja, em sua interioridade, que Apolinário continue resistindo à imposição alheia.

Dessa forma, diferentemente dos outros, a tentativa de convencimento não é realizada por uma cega obsessão ou por interesse próprio, mas sim sob a forma de advertência e consideração. Notamos que a viagem realizada pela interioridade das personagens desenvolve-se gradativa e positivamente, até atingir o desenvolvimento de Apolinário. A adesão ou a resistência das personagens pode ter também um sentido significativo, se considerarmos a ligação exercida com suas profissões e a relação com o local de trabalho. Assim, a maleabilidade de Geminiano e Amâncio seriam maiores que a de Florêncio e Apolinário, se considerarmos que o carroceiro desloca-se interminavelmente para o *outro mundo* e Amâncio, além de visitar a tapera constantemente, também os recebe em seu local de trabalho. Apolinário, que teria o menor grau de maleabilidade, mantém sua casa e seu local de trabalho em localização distante da tapera e não aceita deslocar-se, em hipótese alguma, para o mundo de *lá.* Em relação às profissões, Manuel Florêncio estabelece esse paralelismo a partir de sua projeção reflexiva em Apolinário:

> Manuel pensou no seu ofício de cortar madeira, comparou os dois materiais. A diferença teria algum efeito na resistência das pessoas que lidam com um e outro? Bobagem. Pau é pau, ferro é ferro; e gente é gente. Um homem vai ser ferreiro ou carpinteiro ou sapateiro é por acaso (...) Mas será que não entra a força da vocação?
>
> E será que o costume de lidar sempre com o mesmo material entra ano sai ano não vai influindo na alma da pessoa, contagiando moleza ou dureza? Reparando bem, parece que cada um vai apanhando cara do ofício que desempenha.
>
> Pensando nisso ele olhou para Apolinário. A cara cheia, quadrada, de carne dura, parece que posta em pedacinhos acalcados à força; a testa larga, com um caroço de cada lado, como inchaços encravados; o nariz grande bem enterrado na cara, os olhos pequenos para não gastar muito espaço; o queixo largo, de ponta entortada para a frente; o pescoço quase da grossura da cabeça. Essa cara de Apolinário, não poderia nunca ser de latoeiro, por exemplo (...)

> E ele, Manuel? Mole como madeira no ferro? Às vezes querendo fingir dureza, inventando nós que a ferramenta não respeita, passa por cima e iguala? As mãos do carpinteiro, o corpo, a alma do carpinteiro não podem ser mais brutos do que a madeira. Em madeira não se trabalha batendo com força, com raiva; só lenheiro faz isso, mas lenheiro é quase igual ao machado que ele levanta e abaixa sem dó, sem consideração; basta olhar a cara de um lenheiro para se ver que ele não tem delicadeza nem tato: não precisa.
>
> Ferreiro também trabalha batendo, pondo força. Mas tem uma diferença: ele tem medida a encher, um ponto a chegar, uma idéia a seguir, não bate pra cortar nem rachar, bate para achatar, arredondar, conformar. Ferreiro trabalha fazendo, não desmanchando; e se desmancha é para fazer de outro jeito. Na brutalidade do ferreiro tem uma delicadeza escondida. (p. 56-57)

Na reflexão de Manuel Florêncio notamos que, a sua maneira, revela um alto grau de amadurecimento. Percebemos logo no início que, comparado ao rebaixamento corporal até então percebido nos moradores e em Geminiano e Amâncio, a projeção do olhar para a cabeça e o detalhamento do rosto de Apolinário remete-nos à humanização do ser e ao plano espacial superior. Manuel Florêncio reconhece que a persistência na função exercida construiria gradativamente a própria essência da pessoa. A partir dessas comparações é possível notarmos valores figurados às palavras aparentemente homólogas "lenheiro" e "carpinteiro". O lenheiro ceifa, corta, destrói; o carpinteiro constrói, remetendo a um processo positivo de transformação da situação em que os habitantes da cidade encontravam-se, fazendo com que tudo *floresça* e *renasça* novamente. Porém, o carpinteiro mantém-se firme em relação aos estranhos até certo ponto, depois acaba cedendo. Nesse sentido, admitindo os materiais utilizados nas profissões de carpinteiro e ferreiro, também podemos fazer uma alusão ao grau de resistência à opressão da tapera: o ferro, por ser mais sólido, resiste mais do que a madeira no processo de moldagem. O renascimento iniciado por Manuel Florêncio será então fortalecido pela experiência de Apolinário, que não resiste para provocar fissuras e confrontos, mas para atingir uma conformidade de realidades distintas que dialogam para renascerem como ligação, buscando sentidos não na destruição do oposto, mas na tentativa de coexistência e de renovação.

unesp

Apolinário somente aceita as pressões de Amâncio (que inclusive se arrepende de tal ato) devido às cobranças do vendeiro por tê-lo ajudado com as despesas na venda durante uma situação em que esteve doente. Não tendo saída diante da chantagem realizada, Apolinário resolve admitir um encontro com os estranhos. Porém, o ferreiro não cede à imposição e à insistência das três "vítimas", que alternam-se em constantes tentativas de convencimento, para que desloque-se ao território estranho. Apolinário *sabe* que o deslocamento já seria um ponto a favor para o povo da tapera, pois, dessa forma, estaria aceitando o desejo do outro e desconsiderando suas próprias convicções. Mesmo não realizando plenamente o seu *Querer* – receber os estranhos em sua casa ou na oficina -, ao deslocar-se para o encontro na venda de Amâncio, Apolinário não ultrapassa a ponte que permite a passagem do *ser* (seu próprio mundo) ao *parecer* (o mundo da tapera), recuperando, ainda, a marca de espaço público da venda. Inverte-se, dessa maneira, o processo de deslocamento: a *curiosidade* é evocada nos estranhos que, ameaçados pela "ruptura" de seu sistema habitual, cruzam a ponte para "manter contato" com um fato agora desconhecido a eles.

O espaço da venda representaria o ponto de encontro dos dois mundos, onde ocorre o entrelaçamento da opressão e da liberdade. Em outras palavras, as forças igualam-se, mesclam-se e conformam-se na *coexistência dos opostos*, dificultando ou impossibilitando a delimitação entre os dois mundos. Embora não haja uma decodificação completa (já que o mundo de um é parcialmente desconhecido para o outro), o "confronto" entre as duas realidades não ocorre por meio da anulação de uma para a existência total da outra, mas sob a forma de *diálogo*, que, metaforicamente, poderíamos interpretar como a reconquista da comunicabilidade, principal instrumento para a libertação e humanização do indivíduo. A identificação do narrador com Apolinário permite que a focalização acompanhe a perspectiva do ferreiro, estabelecendo um conhecimento total dos fatos ocorridos na venda que se mantém de "portas abertas" para o leitor, simbolizando talvez a ruptura de todas as formas de interdição. Dessa maneira, poderíamos dizer que os olhos de cada personagem seriam uma janela para a realidade exterior cujo desmascaramento dependeria do conhecimento da realidade interior de quem vê. Talvez, o grau de auto-conhecimento presente em Apolinário seja, assim, o recurso maior que lhe permite encarar a realidade da

unesp

tapera por um foco mais nítido e transparente que os demais. A não identificação com a outra realidade possibilita que Apolinário continue integrado a seu próprio mundo e não destorça sua própria visão, e desse modo, subverta a percepção ilusória imposta aos moradores. Diante do que pode perceber na venda, Apolinário desautomatiza a aparente seriedade e a rigidez do esquema autoritário da tapera por meio do *humor*, já que conquista duas visões diferentes a respeito de sua significação, aquela que dizem ser e aquela que ele realmente vê. O confronto entre essas duas visões evoca uma inversão de valores, por meio da carnavalização, cujo resultado *inesperado* transforma o pavor em cômico, o absurdo e hiperbólico em irrisório.

Na chegada à venda, Apolinário percebe que os homens que supostamente comem coisas esquisitas, como orelha-de-pau, umbigo de bananeira, queijo bichado, que andam em bloco, sem identificação e/ou comportamentos humanizados, que se vestem impecavelmente, impondo regras e dominando tudo e a todos, que fazem reformas, restaurações misteriosas, levantando construções inexplicáveis (novas cidades?), também comem queijo casado com marmelada, identificam-se por nomes e apelidos, falam de boca cheia e limpam a sujeira das mãos na roupa, riem, brincam e discutem entre eles. A narrativa orienta-se à trajetória da comédia irônica, quando podemos observar o medo e a seriedade anteriores por meio de um ângulo satírico ou irônico. Percebemos, talvez por meio do olhar de Apolinário, a absurdez da tentativa de definir o suposto "inimigo" como um elemento fora da comunidade ou sociedade. Ao contrário disso, os homens estranhos anteriormente confundidos ou mesclados a bichos, por meio de uma visão totalmente demoníaca dos moradores, parecem figurar, agora, como seres comuns. O diálogo proposto a Apolinário, na verdade, aparece sob a forma de um interrogatório absurdo, em um conjunto de regras inúteis e repleto de falhas. A maneira como essa conversa apresenta-se, remete-nos ao jogo de peteca ao qual Amâncio submeteu-se. Apolinário, por sua vez, não aceita seguir as regras do jogo e, talvez por isso, consiga ver tudo o que era trágico como uma brincadeira sarcástica, que transforma homens em brinquedos movidos por outros indivíduos que, por sua vez, também jogam. Como havíamos percebido, tudo aquilo que se mostra em Manarairema pode ser um reflexo daquilo que se passa na tapera. Na conversa

entre os homens estranhos notamos essa semelhança pois, embora haja troca de palavras, não ocorre troca de significados e dessa forma, ausenta-se a comunicabilidade:

- O senhor que idade tem? – perguntou de repente.

A pergunta embaraçou Apolinário. O que é que a idade teria a ver com o assunto? Mas não fosse por isso.

- Quarenta e um – disse de má vontade.

- E o seu menino?

- Dez. Nove ou dez. Quem sabe direito é a mãe dele.

- Ele já sabe as quatro operações?

O outro balançou a cabeça e falou bocejando:

- Está espichando muito.

- Você tem o seu sistema, eu tenho o meu. Favor não perturbar – disse o Neiva.

- Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático (...)

(...)

- O senhor é natural de onde, Apolinário? É daqui mesmo?

O tal chaves sacudiu a cabeça e fez uma série de muxoxos (...)

- Está tudo errado – disse o Chaves – Essa pergunta vem no fim. Olhe aí, seu Amâncio. Eu não disse que ele não podia fazer esse serviço?

- Então por que você empurrou pra mim?

- Pra ver você enleado. Pra acabar com a sua prosa.

- É? Então agora eu não pergunto mais nada. Acabou-se o interrogatório, pronto. Sr. Apolinário, o senhor está livre. Pode ir embora. Pode ir por minha conta. (p. 69-70)

Ao contrário dos outros moradores, o sistema alheio não controla a percepção de Apolinário e, dessa forma, mesmo que não decodifique totalmente aqueles homens, acaba percebendo neles um lado oposto àquele divulgado pelas outras personagens. Poderíamos dizer que Manuel Florêncio tenha apreendido algo próximo daquilo que Apolinário desmascarou no "outro": *Eles cercam de todo lado, apertam, põem a gente numa roda viva*. (p. 55) Porém, Apolinário não "brinca" nessa roda de homens adultos que, na imaturidade de seus atos e percepções, circulam incessantemente ao redor da degradação. Ele participa dos acontecimentos apenas como um espectador e, realizando uma espécie de leitura daquilo que visualiza, assimila o espetáculo sem a necessidade de representar ou cumprir um papel dentro desse mundo. Assim, não é a "natureza" dos estranhos

que aparece como elemento fundamental e de principal investigação no percurso da narrativa, mas a forma como são vistos e apreendidos pelos moradores de Manarairema, já que as diferentes percepções despertadas por cada um a respeito do sentido da tapera nos possibilitam verdades diversas e sentidos multifacetados.

A natureza de Mandovi e de Apolinário torna-se uma agressão ao sistema controlador pois, vivendo no mundo da artificialidade, os homens "fabricados" descontrolam-se pela transformação da reação esperada (passividade e submissão) em ato imprevisível (reflexão e espontaneidade). Poderíamos dizer que a verdade de cada um, quando descoberta, revela-se *inesperada* e, portanto, relativizada, já que se constrói de validades e da heterogeneidade de sentidos, ou seja, por meio de contradições lógicas e raciocínios estranhos. Aqui, o riso (*cf.* Bakhtin, 1999) surge como um efeito catártico e revolucionário, que desautomatiza e satiriza os sistemas do interdito e das repressões, do medo do indivíduo, dando-lhe a possibilidade de visualizar o mundo sob um outro foco, e de alterar o conceito negativo inserido na figura da noite, agora invadida pelo riso crítico e libertador:

> Apolinário olhou para eles doido de vontade de rir mas se agüentou não queria dar confiança àqueles bobocas. Rir a gente ri só com amigos com estranhos ninguém erra por excesso de cerimônia. (p. 70)
>
> (...) quando pisou do lado de fora ouviu a porta batendo e a discussão explodindo lá dentro e a voz de Amâncio pedindo calma. Apesar de cansado e aborrecido com a patacoada a que o submeteram, não resistiu à vontade de rir e soltou uma gargalhada que ressoou no beco, pouco se incomodando que o ouvissem lá dentro. (p. 71)

A questão discutida sobre o efeito catártico do riso dá-nos abertura para apontarmos aqui alguns possíveis reflexos da poética surrealista e fantástica, quando analisada sob o ângulo do *humor.* Baseando-se nas teorias freudiana e hegeliana, as quais contribuíram como grande importância ao tratamento do humor, o riso surrealista e fantástico manifesta-se como um elemento de percepção e contestação da seriedade da realidade cotidiana convencional, de forma a proporcionar uma observação crítica do mundo exterior para, então, provocar uma mudança interna do ser. A reflexão a respeito do humor o revela

como a expressão de pensamento que tende a poupar o sofrimento e a dor, manifestando o desejo de libertação da realidade por meio da insensibilidade aos seus golpes. Impera-se, assim, uma "verdade pervertida" promotora da invulnerabilidade do ser, por meio de uma espécie de autodefesa na recusa de ferir-se. A postura ofensiva (ataque à realidade) e, ao mesmo tempo, defensiva (proteção do percepção interna) afastaria, então, a ameaça da tragicidade, ferindo a representação dos acontecimentos por ela oferecidos. Dessa forma, podemos notar um sentido revolucionário imanente ao riso diante das agressões brutais e opressivas à libertação humana, posicionando-se como destruidor dos aspectos comuns da vida por meio do *inesperado.* Em outras palavras, mediante a fusão do fantástico ao plausível, o humor liberaria imagens de uma novidade grotesca (*cf.* Bakhtin, 1999) e sarcástica, que, apesar de efêmeras e imediatas, contribuiriam para uma visão absoluta: é no aspecto positivo que o humor, por meio do impacto, contribui para a identidade do mundo e do próprio ser.

Aplicando tais conceitos à obra, observamos que as apedrejadas de Mandovi diante de máquinas humanas desreguladas aludem às gargalhadas de Apolinário mediante à insolitude de homens seguindo regras insignificantes como forma de trabalho. Estas reações causam uma ruptura na continuidade do poder da tapera e subvertem a letargia coletiva dos moradores da cidade, dando-lhes a possibilidade de reintegração com a cultura popular. Esta, porém, retorna vivificada e reconstruída pela reflexão e conscientização dos indivíduos sobre seus valores, a partir do contato com uma cultura estranha, que, apesar de negativa e disfórica, promove, por outro lado, um incessante questionamento e formação de novos sentidos que despertam o amadurecimento dos indivíduos. Assim, ao passo em que a primeira carnavalização, no sentido de inversão de valores sócio-culturais, teve conotação negativa, esta, trazendo a *identidade* de volta, ganha sentido eufórico de reordenação, equilíbrio e plenitude, pela coexistência de múltiplas dimensões da realidade:

> Na venda de Amâncio, nas lojas, nas ruas Apolinário era apontado como homem de brio, uma lição para todos, um exemplo para quem quisesse seguir. Diziam que se Manarairema tivesse mais uma meia dúzia de pessoas como ele os homens da tapera aprendiam a pisar com mais cautela. (p.58)

Podemos, então, supor que esta fase corresponde especularmente ao plano coletivo dos moradores durante a invasão dos bois. Aludindo à pressão maior sobre as personagens Manuel Florêncio, Mandovi e Apolinário devido à força de suas resistências, as situações vividas pelas moradores devido ao grande número de bois pressionam suas casas e ameaçando suas vidas tornam-se piores que aquelas suportadas durante a inserção dos cães. Porém, os moradores não tentar simular aprovação pela presença dos bichos, nem escondem seus sentimentos para tentarem suportar o mundo em que vivem por meio da aparência. Ao contrário disso, procuram encontrar formas de sobrevivência por meio de sua união e pela cooperação das crianças (alusão a Mandovi) que mantêm o contato e a comunicabilidade entre os moradores caminhando sobre os bois. O medo de um estouro da massa acumulada de bois e a sua saída repentina e atemorizada, estariam retomando o choque promovido pelas reações de Mandovi e Apolinário, revelando-se como uma ameaça à presença dos estranhos. O festejo dos moradores e o clima expansivo de alegria retoma o riso de Apolinário e contrapõe-se ao tom constrangedor com que os moradores recebem a notícia da saída do cachorros.

Temos, assim, um desfecho cômico, do homem aparentemente elevado à condição superior e reintegrado a sua cultura própria, reconquistada e renascida. Geminiano, ironicamente, termina como a personagem que avantajou-se com o mundo da tapera, pois além de recuperar seu temperamento expansivo, preenche sua carroça com bens materiais por ele julgados como merecidos pela sua condição desastrosa durante a presença dos estranhos:

> Estavam nisso quando Geminiano apareceu com a carroça, vinha devagar por causa da carga, alta de apetrechos de casa (...). Mas Geminiano vinha assoviando, cumprimentando todo mundo à direita e à esquerda, bem assanhado.
>
> (...) — Já passei a mão no que me interessou. É pra pagar o que fizeram comigo. Cambada de tratantes. (p.100 e 101)

Supostamente desvinculados do conjunto de personagens até então discutido, Pedrinho, Nazaré e D.Bita, parecem pertencer, à primeira leitura, a um contexto distinto daquele anterior. Essa observação parece-nos enfatizada devido à forma como o narrador nos introduz tal episódio, anunciando-nos que *havia*

também os que não se importavam com os homens da tapera, ou achavam que podiam viver sem tomar conhecimento deles (p.71). Assim como os episódios referentes às invasões dos bichos, os fatos narrados a respeito destas personagens poderiam, certamente, ser lidos como um aporte, o qual, em razão de seu aparente desprendimento do restante da narração, seria destacado ou ainda sofreria qualquer mudança de posição na organização do romance, sem, talvez, causar uma incompreensão ou qualquer sensação desprovida de nexo. Nesse sentido, tal aspecto reforça o caráter altamente lúdico do discurso e seu conseqüente descompromisso com a linearidade do romance tradicionalmente conhecido.

Por outro lado, igualmente aos episódios das invasões, aqueles relacionados às personagens Pedrinho, Nazaré e D.Bita, também evocam o traço de especularidade inerente ao discurso conjunto geral dos fatos narrados. A "micro-história" de tais personagens parece metaforizar a "macro-história" vivenciada na cidade de Manarairema. Nessas condições, essa passagem permite-nos visualizar, ao mesmo tempo, índices de prolepse e de analepse, em razão de sugerir-nos elementos que nos levam à impressão de uma retomada (recontar) ou de uma antecipação (prenunciar) de fatos referentes ao conjunto da obra.

A "micro-história" destas três personagens mantém como ponto central o *namoro* entre Pedrinho e Nazaré. Primeiramente, os atores parecem alheios ou indiferentes aos acontecimentos que assolam a cidade, preocupados exclusivamente com os problemas trazidos pela relação amorosa. Porém, a necessidade de um lugar distante dos boatos e intromissões da população de Manarairema, inclusive de D. Bita, acaba, direta ou indiretamente, por fazer com que também o casal sofra as influências dos invasores estranhos. Seduzidos pelo convite dos estranhos a refugiarem-se na tapera, Pedrinho e Nazaré iludem-se com a possibilidade de encontrar um "paraíso" isento de advertências moralizantes e censuráveis, onde pudessem liberar suas descobertas e desejos. De certa maneira, também o casal inicia sua trajetória com a carência de algo que possa suprir suas necessidades, que, assim como a ausência de alimento na cidade parece conotar, dentre tantos sentidos, pode indicar a ausência do *saber* (obtenção de novos sentidos) ou do conhecimento da própria essência.



Coincidentemente ou não, a forma como se desenvolve o contato entre os estranhos e a população manarairemense assemelha-se a uma espécie de *namoro*: os primeiros simulam indiferença, mas parecem querer atrair atenção; os outros procuram mostrar desinteresse, porém cobiçam conquistar e conhecer o *novo*. Assim como na história de Pedrinho e Nazaré, também na relação entre os estranhos e a cidade, observamos sedutores e seduzidos, os quais, em uma perspectiva distinta, podem igualmente figurar como dominados e dominadores. Por outro lado, também nesse episódio em questão, observamos um teor ambíguo e altamente difuso sobre esse aspecto: não podemos definir ou distinguir certamente quem exerce o papel de dominado e de dominador, pois, ao mesmo tempo em que Pedrinho parece deixar-se seduzir ou manipular por Nazaré, mantém-se aparentemente mais resistente do que ela na presença dos estranhos. Assim como ocorre no restante da narrativa, também aqui as personagens não se deixam mostrar totalmente, mas a partir de diversas possibilidades de visões parciais, ocultando-nos a totalidade de seus pensamentos e intenções. Em outras palavras, se as personagens buscam realmente algo, o mesmo insere-se na narrativa sob a forma de segredo para nós leitores, já que nos é confuso apontarmos, nos motivos relativos aos seus atos, traços claros de uma vontade própria ou, contrariamente, de uma submissão ao desejo alheio, ou ainda, um desconhecimento pleno de seu próprio querer e do mundo que os rodeia.

Nesse sentido, reconhecemos, novamente, indícios da marca preponderante do *lúdico*, da qual deduzimos que a importância maior não estaria na explicação ou na compreensão dos acontecimentos e comportamentos que conduzem as personagens a determinadas ações e vivências, e sim na forma como os mesmos nos são apresentados, como uma espécie de rede construída a partir de múltiplos fios entremeados por caminhos diversos, que possibilitam amplas e infinitas conjunções visuais. "Namoro", assim, deixa de significar simplesmente um relacionamento amoroso, para, contextualizado, figurar como uma metáfora do espelhamento e do jogo discursivo marcado na linguagem em constante processo de construção e de (re)visão. Da mesma forma que as figuras da peteca, da carroça e de alguns moradores transitam pela narrativa em um percurso de "ir e vir" — envolvendo não somente a organização e a composição do texto, mas talvez também o próprio leitor, que tem a possibilidade de

acompanhar o aspecto lúdico por meio de hipotéticos questionamentos, percepções e leituras múltiplas, interligados e dinamizados pelo fator fundamental do *diálogo* —, também neste episódio em questão, o *namoro* conduz-nos a diversos elementos ou cenas indutores de um ritmo oscilatório e envolvente.

No início do envolvimento do casal, por exemplo, observamos que, em alguns momentos, a narrativa parece ultrapassar os limites sugeridos pela própria diegese para, então, propor um vínculo metáforico com a questão do processo construtivo da obra. Como uma aparente alusão ao casal machadiano Bentinho e Capitu, de *Dom Casmurro* (Assis, 1971, p.218-21), Pedrinho e Nazaré manifestam-se no jogo da sedução a partir de uma trajetória lúdica, cuja conquista maior talvez esteja na própria descoberta dos vários caminhos e possibilidades para o encontro e o conhecimento do *outro* (cujo sentido permite várias leituras: outro mundo ou universo de conhecimentos, outro ser, outras culturas ou costumes, etc.). Em se tratando do envolvimento amoroso, o querer descobrir o corpo do outro estaria, de certa forma, associado ao querer descobrir e conquistar o território alheio, no que diz respeito aos acontecimentos na cidade, a qual estaria deixando-se guiar pela espera de uma possível *troca.* Talvez por isso se explique o fato de que o corpo, nesta passagem, parece estar sendo redescoberto, ou seja, visto e sentido de uma nova maneira, apresentando-se despedaçado, fragmentado e percebido por meio de partes isoladas. Nesse sentido, igualmente às experiências passadas pelos moradores de Manarairema, a visão ou a percepção do sentido novo surge de modo parcial e incompleto, que, da forma como o próprio texto parece construir-se, alcança uma macro estrutura (visão total, no caso) por meio de infinitas micro estruturas (visões parciais, por exemplo). No seguinte trecho citado, notamos que, por meio de um jogo paródico ou parafrásico, retoma-se a articulação aparentemente metonímica de adentrar no todo por meio de partes isoladas, em que Nazaré passa a ser conhecida por Pedrinho por uma espécie de "desmembramento" simbólico de seu corpo: o cabelo, a pele, o suor, o pescoço. O trajeto labiríntico do olhar de Pedrinho através dos cabelos desarticulados de Nazaré, como se sua curiosidade e seu instinto de descoberta o levassem a querer aprofundar-se na intimidade do desconhecido, coloca-se aqui em paralelo com a busca "ondulante" e circular das personagens anteriormente analisadas pela tentativa de comunicabilidade com

um mundo distinto do deles. Sob um outro ângulo, ainda podemos imaginar uma relação próxima àquela estabelecida entre enunciador e enunciatário, em que aquilo que é velado ou oculto (o olhar mergulhado na escuridão dos cabelos) aproxima-se mais da verdade intrínseca do discurso (o cheiro do cabelo puro), e, nesse jogo provocativo do questionamento e do texto inacabado, alcança-se um diálogo vivo e incessante (o "aperto", os "beijos urgentes, meticulosos, adivinhados", etc.).

> Quando Pedrinho teve serenidade bastante para sentir o cheiro do cabelo de Nazaré — não perfume de loção ou pomada, mas cheiro de cabelo puro — cabelo e pele e suor inocente, aquele halo que acompanha toda mulher na véspera do amor, mergulhou o rosto no fofo dos cabelos dela, abrindo-os instintivamente para chegar ao morno do pescoço. Ela ajudou-o com movimentos ondulantes aconchegantes, sabia que ele estava fazendo o certo. O aperto, a fúria, a raiva, a pressa, os beijos urgentes, meticulosos, adivinhados; a pressa, a fúria, o fôlego se encurtando, se acabando. (p.74)

As expectativas em relação às novas experiências, assim, parecem apontar, nesse momento, para a possibilidade do suprimento do "alimento" ausente. Em outras palavras, a similaridade que aqui investigamos e supomos entre este episódio e a narrativa restante, também alude a uma esperança próxima àquela despertada nos moradores quanto à hipótese de uma chegada de carregamento de toucinho e outros alimentos em falta, pois, conforme comentamos anteriormente, o alimento, contextualizado, pode metaforizar diversos significados. Dentre eles, o enriquecimento cognitivo e o preenchimento de novas descobertas. "Nutridos" pelos sentidos inerentes ao universo amoroso, Pedrinho e Nazaré parecem envoltos por uma atmosfera de encantamento semelhante àquela evocada nas recordações dos moradores sobre o antigo mundo de Manarairema, que, por sua vez, mantém-se mais próximo às caracterizações teóricas referentes aos modos cômico e imitativo elevado: *Pedrinho saiu, fechou o portão devagar, com a meticulosidade de quem fecha um arca, e foi envolvido por um mundo novo, amigo* (p.p. 74-5). A perda do acanhamento e a conseqüente expansão da audácia, contudo, contribuem ao crescente comentário punitivo da população sobre o relacionamento do casal, espelhando, aparentemente, a dialógica linguagem popular dos mexericos e

falatórios investigados anteriormente, durante as experiências passadas com a invasão dos estranhos. Sufocados pela intromissão geral e pelas cobranças de D. Bita, Pedrinho e Nazaré passam a freqüentar terras isoladas e localizadas do outro lado do rio e, ansiando maior liberdade, denominam o local de "paraíso", igualmente a Amâncio. Quando aceita a proposta dos estranhos para encontrar-se na tapera, apesar de uma prévia resistência de Pedrinho, o casal parece aguardar um futuro repleto de conquistas positivas, similar à expectativa manifestada nos moradores, mediante a chegada dos estranhos.

A passagem para o *outro mundo* gera, aparentemente, a mudança do estado de acanhamento e inocência (não saber) para a nova condição antes desconhecida do universo adulto (saber). Porém, além de supostamente disfóricos, os sentidos absorvidos desse contato geram estranheza e impossibilidade de uma apreensão absoluta. Similarmente às demais personagens, a curiosidade ou a necessidade de decodificação ou enfrentamento de um conjunto de significações desconhecidas, projeta em Pedrinho e Nazaré (e talvez indiretamente em D. Bita) sensações e comportamentos diversos, manifestos como hipotéticas formas de sobrevivência mediante as experiências trazidas pelo novo. A proximidade com os estranhos da tapera causa mudanças na condição anterior, aparentemente cômica e imitativa elevada, pois as situações vividas pelo casal durante a permanência na tapera manifestam traços similares aos modos trágicos irônico e imitativo baixo. Aqui, os mesmos elementos (relacionados ao contexto passional), antes condutores à ascensão, parecem transfigurados em significações similares à abordagem irônica. Entretanto, aquilo que se passa durante a permanência do casal na tapera conserva-se em estado de *segredo*, caracterizando o teor elíptico do discurso. O narrador, novamente, ou parece não ter acesso a tais informações, ou apenas mantém seu saber em segredo, reforçando a ambigüidade e o caráter subjetivo do texto. Retomando as percepções colocadas a respeito da similaridade entre a construção discursiva desta passagem e o estilo machadiano, observamos que as experiências sofridas na tapera nos são transmitidas através da visão de Pedrinho e, nesse sentido, fragilizadas em relação ao grau veracidade e objetividade. Em caso semelhante às experiências relatadas pelas demais personagens que adentram o espaço atópico da tapera, parece caber ao leitor virtual, a função de crer ou não crer nas

informações de Pedrinho. Em uma espécie de alusão às passagens das invasões dos bichos, notamos que, no relato de Pedrinho a D.Bita sobre as ocorrências na tapera durante a sua permanência, a linguagem, embora obedeça aos padrões lingüísticos e gramaticais da lógica comum, torna-se carnavalizada e transvertida por imagens insólitas, pertencentes à lógica intrínseca à narrativa, na qual o fusionismo do habitual e cotidiano ao grotesco e imaginário traça-nos um percurso discursivo altamente metafórico e aberto a múltiplas leituras.

— Você deixou minha menina lá? Sozinha com aqueles homens? Com efeito, Pedrinho!

— Ela me deu a tábua. Não vejo Nazaré desde domingo. Vim fugido.

(...)

—Pedrinho, diga a verdade. O que foi que você fez com a minha menina?

Pedrinho abaixou a cabeça e disse com voz de choro, com raiva:

— Eu não. Eles. (...) Fizeram. A senhora sabe.

(...)

— Eles tomaram ela de mim. Levaram lá pra dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Eu gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. Me jogaram numa grota no quintal. Olhe as marcas das cordas. Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto, olhando, de vez em quando empurrava a gamela longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. Hoje de madrugada manejei soltar as mãos, desamarrei as peias e fugi.

D.Bita levou a mão à testa, sacudiu a cabeça:

— Nazaré fez isso? A minha Nazaré fez isso? Você não está inventando?

—Estou não, madrinha. Eu queria que a senhora visse como ela ficou. Parece outra pessoa.

(...)

Pedrinho estava perdido num emaranhado de pensamentos, mata fechada, sem luz, pernas de bois, umbigos, barbelas, lamaçal de bozerras e urina, chifres, berros, mundo mau. (p.90,91)

O trecho citado aponta-nos diversas particularidades que tanto aludem às características discursivas do texto ou as retomam, quanto lhe acrescentam novas marcas e sentidos. A aparente neutralidade do narrador entrecortada pelo constante questionamento de D. Bita quanto à veracidade do depoimento de Pedrinho, contribui para a dúvida e o mistério suscitados pelo discurso. Tal

percepção pode ainda ser reforçada pela ausência de total esclarecimento dos fatos ocorridos na tapera, atribuindo-se, talvez, ao narratário a livre leitura e interpretação do discurso elíptico. A marca da indefinição é, então, reforçada no último parágrafo da citação, no qual os pensamentos descontínuos da personagem acentuam os traços da insolitude e do *nonsense,* permeados pelo encontro das imagens desconexas e surreais. Em tom paródico, o arranjo dos procedimentos enunciativos da referida passagem, reporta-nos aos indícios de rebaixamento das personagens, como Geminiano, Amâncio, Mandovi e, particularmente, aquelas envolvidas no episódio da invasão dos cachorros. Ironicamente, segundo Pedrinho, sua condição rebaixa-se à mesma de um cão ou de qualquer outro animal que se subordine ao homem, evocando, dessa forma, a troca de papéis entre homens e bichos durante as invasões. Pedrinho, nesse sentido, parece mais próximo da posição assumida pelo carroceiro (ou até mesmo do próprio burro Serrote), enquanto que Nazaré, julgando, ilusoriamente, possuir o controle da situação, assemelha-se à trajetória percorrida por Amâncio. Em razão disso, o episódio referente a esses dois jovens, tanto retoma (analepse), paródica ou carnavalescamente, algumas particularidades daquelas outras duas personagens, quanto pode antecipar (prolepse), de acordo com o desfecho atribuído, situações futuras a serem vividas por Amâncio e Geminiano.

Considerando-se a teoria dos modos, o rebaixamento perceptível na história do casal desloca a estrutura cômica, anteriormente analisada, para uma postura trágica e irônica, já que a personagem envolvida torna-se inferior à própria condição humana. Ainda que de maneira não tão explícita, as ocorrências relatadas sobre Nazaré revelam iguais associações à caracterização irônica e imitativa baixa. A suposta liberdade e o prazer reconhecidos como elementos desejáveis do casal e de possível realização no mundo da tapera, figuram agora como elementos inacessíveis e irônicos, pois excluem o homem de sua sociedade. As realizações individual, social e sexual transformam-se em manifestações indesejáveis, em razão do sacrifício e tortura de um em benefício ou fortalecimento do outro, da substituição da lealdade e da cumplicidade pela tirania e egoísmo, e da perda da inocência ou do amor eufórico em troca do adultério, da decepção e da culpa. Ainda na questão da sexualidade, o desejável passa a ser moralmente censurado (tanto pela cidade em relação ao namoro de

Pedrinho e Nazaré, quanto por Pedrinho em relação às atitudes de Nazaré) e apresenta-se em condição disfórica.

O desfecho aberto e próximo ao cômico dado às três personagens interliga conotações positivas e negativas, mantendo-se ambíguo e polissêmico. Pedrinho, acolhido por D.Bita como seu novo afilhado, adquire novos valores, como família, proteção, segurança. Nazaré, arrependida, retorna e tenta recuperar sua integração à vida antiga, mas de forma renovada e purificada (*"Só o que ela queria era ser aceita de novo, e isso parecia assentado. Foi para o quarto de D. Bita e começou a se despir*"(p.91, grifo nosso)). D. Bita, por sua vez, sustenta sua postura anterior e recria uma imagem altamente qualificada de sua sobrinha (*Inventei uma menina amorosa, agradecida, porque eu tinha precisão de uma pessoa assim para me fazer companhia. (...) Sabia que os outros estavam vendo a minha mentira, e não queria dar o braço a torcer. Quantas noites eu passei rezando pedindo um milagre, pedindo a Deus para fazer dela a menina que eu tinha inventado*. (p.98)), e, como os moradores, em relação aos acontecimentos na cidade, aguarda e quer acreditar em uma mudança favorável a partir das experiências passadas. A ambigüidade e a abertura do desfecho tornam-se, então reforçadas, em razão de notarmos personagens que, ao mesmo tempo, mostram-se como vítimas e culpadas, trapaceiras e inocentes, submissas e independentes, etc., além de participarem de uma trajetória inacabada e dirigida ao tempos presente e futuro, em que as mudanças ocorrem constantemente por meio das experiências, das alternâncias e dos ciclos indissociáveis à vida.

Mediante as percepções resultantes do processo analítico, atentamos para o fato de que, tanto o conjunto formado pelas personagens Geminiano, Amâncio, Manuel Florêncio, Mandovi e Apolinário quanto aquele composto por Pedrinho, Nazaré e D. Bita, apontam-nos para uma evolução no processo de amadurecimento de visões e conscientização, seja sobre seu mundo, seja no mundo da tapera, sugerindo-nos que, da união destas personagens, tão opostas entre si, mas que apenas tornam-se completas pela sua conjunção, surja apenas uma, a qual parece buscar diferentes maneiras de sobrevivência e compreensão da própria realidade em que vive. Nesse sentido, a grande personagem parece ser a própria Manarairema, transformada em sujeito coletivo. Este, ainda que reduzido a um objeto controlado pela força incalculável do sistema oposto, parece

conseguir enfrentar o caos demoníaco para ascender à liberdade, mediante a força de transmutação mítica da realidade cotidiana imposta pela tapera. Marcado pela graça ou pela desgraça, esse herói às avessas descobre que, no labirinto percorrido, era ele mesmo o objeto de procura ou o ponto de chegada. O próprio nome dado à cidade sintetiza-nos sentidos que a narrativa procurar evocar: à primeira leitura, ele apresenta-se como um fator de estranhamento, tanto pela sonoridade, quanto pela ausência de sentido e de referencialidade. Porém, "desmontando" a palavra, revela-se a significação de uma busca inerente à existencialidade humana: "manar", em nível denotativo corresponde a "irromper, fluir"; "remar", denota "voar", "lutar". Remontando tais sentidos, por meio de nossa particular interpretação, aplicada ao contexto da obra, gera-se, dessa junção, a conotação de "extravasar", ou, mais do que isso, *libertar-se* e *transverter-se,* opondo-se, assim, à denominação do mundo dos estranhos, tapera, constantemente ameaçada ao declínio.

3.3 Imagem do percurso espelhado da ruminação

> *Num giro de roda inexorável e sinistro – como as rodas inexoráveis e sinistras de carroças que surgem freqüentemente em sua telas – Brueghel faz eclodir no meio do cotidiano os sinais evangélicos e apocalípticos, ou os sintomas do suplício coletivo.*[11]

Enquanto área de investigação, a semântica discursiva aborda as categorias da *tematização* (reconhecimento de temas) e da *figurativização* (estudo de figuras[12]) como dois níveis de concretização do sentido, que

[11] Almeida, M. op.cit., p.17

[12] O termo figura evoca-nos a idéia de polissemia e é empregado por Hjelmslev para designar unidades representantes do plano de expressão e do plano de conteúdo. No sentido da semântica discursiva, Greimas e Courtés (op.cit.,s.d) definem as figuras do conteúdo como correspondentes às figuras do plano de expressão da semiótica natural: "assim, a figura nuclear só recobre a parte figurativa do semema, excluindo os semas contextuais recorrentes. Tal concepção da figura aproxima-se da Gestalt, da teoria da forma e da figura bachelardiana, com a diferença, entretanto, de que a figura semiótica deve ser considerada como unidade segunda, decomponível nessas unidades simples que são os termos das categorias figurativas."(p.p.184/5). Considerando-se o percurso gerativo de forma global, o nível figurativo surge como uma instância marcada por novos investimentos inseridos no nível abstrato, como a instalação de figuras do conteúdo. "Dessa

possibilitam a integração das categorias sintáticas. Tratando-se da construção verbal, os textos tematizam o nível narrativo, mas o plano temático pode ou não ser figurativizado, dependendo do conteúdo tratado em cada texto. A tematização consiste na união de elementos mínimos para a construção de sentidos e para a produção de discursos abstratos e responsáveis por valores da semântica fundamental, os quais, integrados aos sujeitos, na semântica narrativa, transformam-se em percursos e programas. Os percursos compõem-se de traços semânticos constituídos de forma abstrata, e tais traços repetem-se no discurso de forma a cobri-lo de sentidos intrínsecos e organizá-lo de forma coerente. Os percursos temáticos inseridos no discurso decorrem, assim, da abordagem abstrata dos valores narrativos assumidos por sujeitos que, por sua vez, convertem-se em atores responsáveis por papéis temáticos preenchidos semanticamente, podendo ou não ser recobertos concretamente pela figurativização. Podemos dizer que os temas seriam categorias conceituais distribuídas no discurso de forma a ordenar e explicar elementos plausíveis ao mundo natural, como o respeito, a libertação, a insolitude, etc.

Já a figurativização processa-se por meio de um objeto sintático envolvido de maneira que possa ser identificado pelo enunciatário como uma *figura*. Nesse sentido, a conquista de significação realiza-se pelo acúmulo de efeitos de sentido sucessivos na leitura de um discurso, necessitando-se, para tal, da inserção de um esquema narrativo e da constituição de figuras discursivas em percursos figurativos, os quais constituem uma sucessão ou encadeamento de figuras, referente a valores ou temas atualizados pela semântica narrativa, no desenvolvimento dos programas. As figuras encadeiam-se e integram-se valendo-se do contexto de um universo cultural e, dessa forma, remetem a algo do mundo natural construído por um processo semasiológico. O percurso figurativo, dessa maneira, produz um simulacro da realidade, criando efeitos de sentido relativos à verdade interna do discurso, recobrindo os percursos temáticos abstratos por traços de revestimento sensorial. O fazer-crer assumido no contrato veridictório entre enunciador e enunciatário também depende, assim, do reconhecimento das figuras, resultando na iconização do discurso pela produção da ilusão referencial.

---

perspectiva, tentar-se-á interpretar certas figuras de retórica – a metáfora, por exemplo – como uma relação estrutural particular que cobre a distância entre o nível abstrato e o nível figurativo do discurso." (p.185)

Em um discurso, podemos encontrar vários temas investidos em uma única cobertura figurativa, ou mais. O número de percursos depende dos temas ou das figuras pretendidas no percurso interno e, sendo assim, podemos encontrar a superposição ou oposição entre percursos (pela quebra de coerência interna), dependendo do efeito desejado no texto. Por meio de configurações discursivas, textos figurativos podem abordar um ou mais percursos figurativos, que por sua vez, vão recobrir percursos temáticos e narrativos. As interações das possíveis leituras suscitadas pelo texto determinam a retomada e a reiteração de traços semânticos, ou temas e figuras, produzindo uma linha isotópica capaz de assegurar a coerência semântica do discurso. A recorrência de traços semânticos, figurativos ou abstratos, determinados pela isotopia, ao longo do discurso, orienta-nos para os planos de leitura oferecidos pelos sentidos recorrentes. A isotopia temática resulta da reiteração de unidades semânticas abstratas em um percurso temático, enquanto a isotopia de ordem figurativa relaciona figuras similares, pela repetição de traços figurativos e pode ser melhor perscrutada pela análise do nível profundo. Nos textos de elaboração mais complexa, encontramos a articulação de duas ou mais isotopias, podendo ocorrer uma superposição de linhas isotópicas fundamentais às leituras dos texto. Quando um texto é determinado pela pluri-isotopia, reconhecemos planos de leitura interligados por um conector isotópico, ou seja, um ou mais termos polissêmicos possibilitam a passagem de uma isotopia a outra, originando um discurso plurisignificativo.

Na análise de nosso objeto de estudo, reconhecemos diversos percursos temáticos e figurativos interligados e desencadeadores de um texto plurisignificativo. A isotopia temática da dominação ou da opressão manifesta-se no texto pela reiteração de traços semânticos decorrentes dos valores disfóricos ligados à insolitude e à fantasticidade, manifestos na irracionalidade dos atos e pensamentos, resultante do não saber sobre o teor desconhecido da cultura alheia; na submissão e rebaixamento humanos perante a autoridade abusiva de um sistema desconhecido; na adoção de outra cultura e exclusão da natureza própria; na mecanicidade dos atos cotidianos, transformando homens em sujeitos animalizados e mecanizados. Os temas delineados nesse percurso concretizam-se pelo encadeamento de traços figurativos sugeridos na chegada dos cargueiros

mal delineados na noite, na massa hiperbólica de cães e bois dominando os moradores, nas cercas, hortas e pertences pessoais destruídos, nas casas invadidas por animais e pelos seus excrementos, nos moradores trancados em seus quartos, nos homens estranhos, interditando a livre passagem pela ponte e pela venda, na carroça quebrada de Geminiano, impedida de livre circulação, pelos moradores que adotam comidas exóticas inspiradas na tapera, na presença da figura da noite e da escuridão sobre o dia e a luminosidade.

O percurso da dominação relaciona-se ao percurso isotópico da carência, resultante de uma série de perdas inscritas no discurso. No plano da coletividade, a carência diversas vezes se repete por meio da falta de liberdade, de conhecimento do outro mundo, da perda da essência ou da cultura próprias, da perda da comunicabilidade e da privacidade, na ausência de decodificação do universo da tapera. No plano das personagens individualizadas, a isotopia da carência realiza-se por sua reiteração na perda da respeitabilidade, na ausência de coragem, na perda da honestidade, da sagacidade, da infância e do acanhamento. A figurativização de tais temas mantém-se na falta de alimentos próprios, simbolizados na figura do toucinho, na perda da venda como local de encontro público, na perda da carroça de Geminiano, na perda do imagem do dia e da luminosidade, vencida pela obscuridade da noite. Por meio da tematização da perda, aproximamo-nos ainda dos percursos superpostos da humanidade e da animalidade, pela perda da humanização (Geminiano confundido com o burro Serrote, inversão de papéis entre homens e cães, Amâncio dormindo entre ratos e sendo comparado a um cordeiro, moradores deixando de comunicarem-se) ou por traços semânticos evocativos de conscientização (pensamento das personagens, relações entre os indivíduos por meio do diálogo, focalização no rosto de Apolinário, pessoas dançando, cantando, festejando a desocupação dos invasores).

As relações mantidas entre tais percursos remetem-nos à linha isotópica da morte, repetida por traços semânticos relacionados à destruição da natureza e da cultura de um povo, à morte dos valores integrados a um universo conhecido, à interrupção da comunicação e da troca de conhecimento e de culturas entre mundos distintos, à estagnação da vida cotidiana pela entrada do tempo às avessas e da eternidade claustrofóbica. O percurso figurativo da morte manifesta-

se ao longo do romance retomando figuras já expostas anteriormente, como as imagens evocadas pela dominação dos bichos, casas e pertences pessoais destruídos, galinhas e pintos perseguidos e mortos, hortas e a natureza arruinadas, bois e meninos morrendo pisoteados pela massa hiperbólica do gado, a lixa da língua de bois *descascando completamente a pele de crianças*, a cidade em ruínas, entregue aos excrementos e à lama, o relógio da igreja parado.

Poderíamos, ainda, reconhecer traços semânticos relacionados à tematização do lúdico, revelada na relação entre homens que, como sujeitos em competição, cumprem papéis no mundo em que vivem, mantidos pela oposição entre dominador e dominado, vencedores e vencidos, condições sempre relacionadas ao espaço habitado. O percurso temático do lúdico surge figurativizado no jogo de peteca entre Amâncio e os estranhos, na perseguição de galinhas pelos cães, como um espetáculo divertido para os moradores, nos indivíduos "cercados" e submetidos a uma roda viva de homens dominados, no "brinquedo de pular boi", inventado pelos meninos para estabelecer contatos entre os moradores durante a invasão de bois.

As figuras interligadas em cada linha isotópica revelam-se como conectores plurisignificativos, possibilitando uma diversidade de leituras, fato que mantém o texto. Tais conectores constituem a noite, a luz, a ponte, o fogo, a carroça. O discurso constrói-se, por meio de tais figuras, como uma superposição de sentidos complementares e, ao mesmo tempo contraditórios entre si. Concomitante aos percursos da dominação, da carência e da morte, o querer estar em conjunção com a natureza, pela integração ao mundo exterior e interior do indivíduo, tematiza os traços semânticos da descoberta, da vida e da libertação. O percurso da descoberta, reiterado pelo conhecimento de si mesmo e do mundo pela visão infantilizada, amadurecida pelo saber, aparece figurativizado pelos moradores introspectivos na noite e na escuridão, ao pensarem sobre o mundo e sobre si mesmos, no retorno da luz e do sol em Manarairema, como clareza de idéias e conscientização, na visão de Mandovi a respeito dos homens estranhos como máquinas desreguladas, homens de muitas pernas, vigas móveis, no conjunto de personagens tentando encontrar saídas por meio do diálogo e do trabalho, na descoberta dos utensílios domésticos deixados na tapera e depositados na carroça, na ponte ligando os dois universos distintos.

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

A tematização da vida estaria relacionada ao percurso da libertação, por meio de traços semânticos da reconquista da cultura própria, do retorno da comunicabilidade e da vida cotidiana como processo contínuo e transformador. As figuras correlacionadas a esses percursos concretizam-nos por meio do fogo como elemento renovador, dos excrementos auxiliando e adubando o crescimento das hortas e da natureza, da água da chuva purificando a lama e o ar, de homens festejando o retorno dos alimentos e da luz do dia, na passagem desimpedida pela ponte e pela venda, na aglomeração de moradores reunidos pela tentativa de libertar a água da chuva represada pela lama.

As relações entre as isotopias existentes no romance manifestam-se por meio de laços metafóricos, os quais constituem conectores de um procedimento interativo gerado pela intersecção de campos sêmicos promotores de uma intrincada rede de sentidos no texto. Na retórica, os metassemas abrangem o conjunto de "tropos" (figuras de significação), especialmente a metáfora. Esta, no conceito tradicional, define-se como uma substituição do conteúdo de uma palavra por outro, ou seja, a passagem de um termo A para um termo B, em virtude de uma relação de similaridade entre o termo comparado e o termo comparante. Para Lopes (1986, p.7), a estilística considera as figuras presentes em um dado contexto atuantes como um desvio ou infração à norma que rege a construção do discurso, criando ambigüidade e sentidos multissêmicos próprios à linguagem figurativa. Tal violação revela-se no processo de leitura como um estranhamento ou uma singularização do conteúdo, resultando em um processo de decepção (aquilo que se espera, não se manifesta) e de surpresa (a partir do surgimento do inesperado). Tradicionalmente, os desvios metafóricos ocorrem pela substituição de um termo próprio (ausente) por um termo impróprio ou desviado (presente), mediante o acréscimo de um aporte não programado a um suporte programado. Na interação sêmica dos termos manifesta-se uma figura contextualizada produtora de diversos sentidos no discurso. A metáfora, assim, atua como um conector de isotopia que permite a passagem de uma isotopia a outra, abrindo-se a vários planos de conteúdo.

Em nosso objeto de estudo, contudo, a construção metafórica não trata propriamente de uma substituição, mas prevê a superposição de sentidos fundados justamente na manutenção do estado original (e não em sua exclusão),



acrescido de mudança na relação de similaridades impróprias. Nessas condições, podemos perceber a confluência do sentido comum e conhecido ao inesperado e insólito, desencadeadora de significações novas e múltiplas. Retomando os apontamentos discutidos por Peñuela Cañizal (1986, p.34), reconhecemos que a formação desses novos sentidos no processo metafórico manifesta-se no percurso do *deslocamento* à *condensação,* a partir de uma superação de contradições irrompidas no contraste, na qual a estranheza parece surgir no momento em que se observa subitamente que os elementos opostos se integram e convivem num espaço comum. O autor exemplifica os dois processos manifestos nos jogos de palavras, recorrendo às técnicas de condensação como os efeitos de remontagens invertidas, comparações ousadas, inversão de célebres máximas, e às técnicas de deslocamento como contradições lógicas por meio de raciocínios estranhos, como o ataque ao solene, por exemplo. Assim, torna-se possível verificar que essas percepções aplicam-se não somente ao estudo da semântica discursiva da obra, mas também à análise do conjunto da obra, considerando o questionamento dos componentes contraditórios que constituem o corpo do texto, constante no decorrer de todos os níveis da abordagem semiótica, como, por exemplo, a interação dos campos sêmicos vida e morte, que, ao final, parecem condensados e indissolúveis entre si.

Nas figuras existentes em *A hora dos ruminantes*, observamos uma insolitude irrompida nos elementos cotidianos e comuns, que, quando contextualizados, adquirem valores inéditos e ambíguos, na revelação do novo e desmistificação do velho. Neste caso, notamos que o processo metafórico promove uma espécie de fusão entre elementos de um paradigma[13] esperado, familiar, e os de um paradigma inesperado e insólito, o qual mantém com o primeiro um traço semântico comum. Aparentemente, o encontro dos dois textos distintos, perceptíveis como incompatíveis, cria sentidos ambivalentes em nível do

[13] De acordo com Greimas e Courtés (op.cit., s.d), paradigma "é uma classe de elementos que podem ocupar um mesmo lugar na cadeia sintagmática ou, o que vem a dar no mesmo, um conjunto de elementos que podem substituir-se uns aos outros num mesmo contexto. Os elementos, assim reconhecidos pelo teste de comutação, mantêm entre si relações de oposição que a análise ulterior pode formular em termos de traços distintivos, permitindo às operações distintivas, por sua vez, que se constituam subclasses no interior de um paradigma." (p.324) Paradigma, dessa forma, consiste em um conjunto de elementos semelhantes entre si e substituíveis mutuamente, possibilitando conservar o mesmo sentido da cadeia do discurso original.

sintagma[14] do contexto interno em que se situa. Porém, apesar da equivalência não-idêntica, os termos comparado (cujo sentido se deseja definir) e comparante criam uma semelhança, fundada na ideologia intrínseca ao texto. Nesse sentido, o discurso metafórico aborda um saber dissimulado, inserido pelo plano do mistério (/ser/ e /não parecer/) no interior do enunciado. Octavio Paz (1955) observa que as figuras possuem a capacidade de estabelecer a recriação do discurso habitual sem, contudo, anular os valores em oposição, conservando todos os sentidos das palavras em um universo repleto de significados.

As figuras principais no conjunto da obra talvez sejam representadas pelos ruminantes cães e bois. A simbologia aplicada a tais figuras, segundo o Dicionário de símbolos[15], é bastante útil e coerente com a nossa análise. À primeira leitura, cão está ligado à significação oculta, sendo que uma de suas funções míticas consiste naquela de "guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida" (sua figura também está associada à lua e, dessa forma, retomam e evocam para o sentido de cão, as conceituações referidas sobre a noite). Além da proximidade com a morte e com as forças invisíveis da noite, é possível que também esse animal esteja associado às manifestações ocultas do bruxaria, da feitiçaria, do *fantástico,* sobretudo porque pode ser considerado "guardião dos infernos". O simbolismo do cão é bastante ambivalente: no sentido eufórico e positivo, o animal é observado como companheiro do homem e guardião vigilante de sua casa, além de figurar como *herói civilizador e fiel*; disfórica e negativamente, por aparentar-se ao lobo, aparece como animal impuro e desprezível, associando-se, paradoxalmente, à fidelidade e à traição.

Já a figura do boi (*Dicionário de símbolos,* p.137-8) vem recoberta pelo sentido de força pacífica, pela capacidade de trabalho e de sacrifício. Animal sagrado, está relacionado ao sol (ao contrário do cão, mas, ao mesmo tempo,

---

[14] Greimas e Courtés (op.cit., s.d) analisam que "designa-se pelo nome de sintagma uma combinação de elementos co-presentes em um enunciado, definíveis, não apenas pela relação de tipo "e...e" que permite reconhecê-los, mas também por relação de seleção ou de solidariedade que mantém entre si, bem com pela relação hipotáxica que os liga pela à unidade superior que constituem. Os sintagmas são obtidos pela segmentação da cadeia sintagmática, sendo que o estabelecimento das relações entre as partes e a totalidade tem o efeito de transformar essa cadeia numa hierarquia sintagmática quando os elementos últimos, constitutivos de um sintagma, não são mais segmentáveis e não podem mais ser considerados como sintagmas: a descrição sintagmática cede a vez à análise paradigmática." (p.428)

[15] Chevalier, J.;Gheerbrant, A. op.cit., p.

complementando-o), e, portanto, aproxima-se da fecundação da terra e da lavoura, tendo, assim como o cão, papel de herói civilizador. A junção das figuras, portanto, instaura a completude, a união dos contraditórios e reforça a idéia de configuração circular do texto. Durante a invasão dos cachorros, Geminiano refere-se aos bichos por meio de uma seqüência de figuras em sentidos superpostos: — *Cachorros*? Esconjuro. *Capetas. Capetas de quatro pés. Cachorros.*(p.33, grifos nossos). Nessa seqüência, temos a adição, típica da metáfora em presença, de um campo sêmico A (animal – cachorros) ao campo sêmico B (demoníaco- capetas), tornando-se, assim, ao contrário da substituição de A por B, a figura AB, conservando ambos os campos. Curiosamente, percebemos que, adicionado a tais sentidos, há um outro campo (C), pertencente ao plano humano, devido à substituição de patas (animal, demoníaco) por pés, culturalmente associado ao ator humano. Trata-se aqui de um tipo de carnavalização, determinada pela forte ambivalência da figura, a qual retoma os conceitos já discutidos sobre os níveis supra-humano e subumano, sem necessariamente afirmar transformações do plano humano para o animal, e vice-versa. Na intersecção dos campos, apreendemos, por um lado, os sentidos de domesticação, submissão/fidelidade aos homens, e, por outro, aberração, irracionalidade, agressão. Portanto, reforça-se a ambigüidade inserida na metaforização dos bichos ao observarmos que os sentidos apreendidos tanto podem estar associados aos moradores, domesticados e submissos, quanto aos estranhos, opressores e indecifráveis. O processo de carnavalização identificado no tratamento conferido a bois e cães pelas personagens pode ainda ser percebido no plano imaginário, quando a cidade parece adotar significações incomuns e impróprias às figuras comuns de seu cotidiano, observações, nesse sentido, paralelas, às impressões insólitas obtidas de homens aparentemente iguais aos moradores, mas que, no decorrer de suas ações, mostram-se totalmente distintos. Em outras palavras, talvez pelo fato de não conseguirem decodificar o universo invasor, poderiam adotar imagens de elementos comuns e conhecidos em seu contexto (cão, boi/ homens comuns), porém preenchidos por significações e sentidos totalmente distintos (cães e bois carnavalizados, homens desconhecidos), a fim de tentarem compreender (digerir) os eventos ocorridos por meio de uma linguagem acessível e conhecida.

unesp

Ainda em relação a estas figuras, notamos que constantemente os animais parecem *dar vazão à energia represada na disciplina da tapera*, perseguindo galinhas e porcos. Remetendo-nos, então, à contenção de ações e sentimentos vividos pelos moradores após o contato com os estranhos, especularmente, também os invasores poderiam estar vivenciando experiências semelhantes no sistema de seu mundo. Tal observação revela-se metaforicamente na imagem em cadeia de animais e insetos, ilustrando talvez o sistema mantido na tapera por meio da manipulação e dominação entre homens, como pudemos confirmar nas ações das personagens analisadas de Manarairema, e aludindo ainda ao percurso do lúdico, figurativizado por um jogo incessante, em um sistema sem começo nem finalização:

> Mas como se diz que o veneno de uns é o banquete de outros, os carrapatos nunca passaram melhor. Viviam à larga, grudados na pele dos bois, engordando com afinco, em pouco tempo passando de pequeninos confetes pardos a bojudas cabacinhas azuladas. (Infelizmente para eles a boa vida durava pouco; mal engordavam, e já iam encher o papo de anuns famintos, só se salvando os que ficavam grudados na barriga dos bois.

Com base nessas considerações, tanto os bois quanto os cães estariam associados ao plano da domesticação e da submissão à cultura humana, diferentemente do porco e da galinha, considerados selvagens e não domesticáveis. A figura do porco (*Dicionário de símbolos,* p.734) é geralmente associada à idéia de voracidade: ele engole e devora tudo o que se apresenta, mesmo que não saiba o que está deglutindo. Nesse sentido, podemos também relacionar esses apontamentos aos moradores, já que, igualmente, querem absorver todo o ambiente estranho, sem, contudo, conseguir decodificá-lo. Por outro lado, essa figura também associa-se à abundância, à fartura, significados readquiridos no desfecho da narrativa. Considerando-se a figura do toucinho, alimento ausente e esperado pelo povo da cidade, notamos que, simbolicamente, os moradores estariam deixando sua cultura própria e seus valores de liberdade de ação, de pensamento e de sistema de vida, para submeterem-se ao universo alheio, adotando alimentos que no plano do ser não são aceitos. O retorno dos recursos próprios figurativizado pelo banquete da carne e das comidas locais,

alude, assim, à reconquista da cultura livre e da essência própria, conforme observamos no diálogo final entre os moradores:

> — Foram mesmo? Todos? Não ficou ninguém?
> — Ninguém. De vivente só ficaram as galinhas e os porcos – disse Geminiano.
> (...)
> — Ficando lá eles morrem – disse Geminiano instigando.
> — Morre não. Galinha no mato tem muita defesa. E porco vira catetu.

Encontramos, ainda, um fator curioso em relação ao próprio título da obra. O processo digestivo dos ruminantes ocorre pela mastigação e absorção de gramíneas indigestas que, armazenadas no estômago, tornam-se decompostas e reticuladas. Posteriormente, o bolo alimentar é regurgitado e o animal, recolhido, passa a reiniciar a mastigação, ruminando e, enfim, eliminando as partículas indigestas do alimento. Contextualizando tais informações, deduzimos que a colocação do termo ruminante torna-se extremamente ambígua e irônica no texto. Por um lado, a racionalização disfórica do esquema da tapera, no sentido de alienar os indivíduos pela repetição obsessiva e mecanizada de atos e comportamentos absurdos gera uma espécie de processo de ruminação, no qual os moradores (e mesmo os estranhos) agem continuamente por uma meta inexplicável. Por outro lado, notamos que o caminho especular em abismo, pelo qual a narrativa se estrutura, por meio da metadiegese e da releitura carnavalizada dos elementos e dos episódios, poderia estar sugerindo uma metaforização do processo de ruminação, espelhando ainda as figuras do jogo da peteca (movimento de ida e volta) e do ir e vir pela ponte. Ainda nesse sentido, o percurso mantido pelas personagens parece metaforizar esse mesmo esquema, como se a própria Manarairema se transformasse em um grande corpo ruminante: absorvem o conteúdo indigesto do universo da tapera, dando início ao rebaixamento e à desumanização, adquirindo a visão de um mundo fragmentado e reticulado, em razão da desintegração do indivíduo à sociedade. Em uma segunda etapa, por meio do encadeamento de seus pensamentos e pelo processo reflexivo, em um sentido de conscientização ascendente, as personagens eliminam os valores negativos apreendidos, procurando reabsorver os sentidos positivos das experiências vividas. O alimento (sistema da tapera)

unesp

absorvido é simbolicamente eliminado no desfecho pela coletividade dos moradores por meio de "vômitos freqüentes". O aspecto temporal também estaria associado a esses apontamentos (*A hora dos ruminantes)* como um fator relevante para essa leitura, pois retoma ou antecipa a interrupção no curso normal da vida tranqüila da cidade, para que se inicie o tempo do repensar, do reconstruir, do reviver.

Mais do que isso, talvez, a figura do boi orienta-nos ao conteúdo mítico relacionado ao ato de *reunir o gado,* o qual se aplica aqui com a significação de *reunir as palavras, as frases do discurso, integrando sentidos, contraditórios ou não.* Nesse sentido, considerando o nome dado ao burro, Serrote, supomos que a trajetória seguida por Geminiano por toda a extensão da história até chegar à massa de bois reunidos sob a ameaça de um estouro (acúmulo de sentidos ou palavras desnecessárias), projeta-nos ao caminho da desfragmentação, separação, desajustamento (serrar-desmontagem) até a integração, reunião (montagem) e desbastamento (remontagem)[16]. A "libertação" das palavras e dos sentidos atribuídos a elas, ocorre, assim, metaforicamente, no festejo final da narrativa.

A figura da carroça também suscita sentidos importantes para a leitura da narrativa. Simbolicamente (*Dicionário de símbolos,* p.194-5), a carroça associa-se à sorte e ao destino, e é ambivalente devido ao fato de, em alguns casos, traduzir ocupações fúteis e vãs, e, em outros casos, a imagem de agitação ao redor da carroça faria alusão à caça de benefícios, como parecem buscar os moradores de Manarairema. O campo sêmico A (objeto de transporte) aparece adicionado metaforicamente ao campo B (nível humano; *A carroça quebrada era como uma pessoa doente*), tornando-se AB, sem necessariamente deixar de ser carroça. Aceita como o bem público da cidade, a carroça atua, primeiramente, na conservação dos valores e recursos próprios daquela cultura, a partir do transporte dos materiais diversos do local. Ao ser preenchida de areia e deixar de representar um utensílio público, a carroça estaria metaforizando o transporte de

[16] Talvez as próprias palavras de Veiga possam elucidar-nos quanto `a questão de seu processo de criação: *Não se pode comprimir a aura das palavras como se aperta o gado num curral. As palavras demandam espaço, mais espaço do que o espaço físico que ocupam na linha. Deve haver espaço para que elas possam respirar. (...) Você tem que tirar a palavra que entrou sem licença, clandestina, sem pagar entrada, sem contribuir para com o andamento da história. Tem que desbastar, tirar o bagaço.* Junho de 1999, Revista *Azougue*

algo inconcebível, que aparentemente nada acrescentaria ao mundo da cidade, o da areia vista como um pó em plena ruína, como o indivíduo rebaixado à perda de humanização e movido pela irracionalidade. A roda movimenta a rotina e o destino dos moradores, conduzindo-os aos percursos do alto e do baixo, da elevação e da submissão, dos ganhos e das perdas próprias da vida e da condição humana. Quando quebrada, além de aludir à quebra ou à perda do sistema de valorização das personagens ("pessoa doente"), suscita ainda ao sentido do tempo estagnado pela incursão ao plano imaginário e reflexivo dos moradores e a quebra do tempo presente da cidade pelo tempo da opressão eterna da tapera. No desfecho, quando consertada e recuperada por Geminiano e, consequentemente, readquirida como bem público, a carroça conduz a cidade ao destino de uma cultura reconstruída e preenchida por novos sentidos, em razão de seu preenchimento pelas *coisas boas da tapera*. A roda, assim, orienta as personagens ao caminho do tempo presente aberto e em formação, ao devir preenchido *pelas horas boas e as más, como deve ser*. Apreendidos todos esses apontamentos, supomos que a carroça poderia também metaforizar a própria cidade, que, por sua vez, alude ao conjunto das personagens, as quais, perdidas em um caminho labiríntico, procuram percorrer o caminho obscuro da ruína e da incompreensão a partir da ruminação de sentidos novos e da apreensão de um mundo em formação, reconstruído pelas experiências e situações passadas.

Associada aos sentidos suscitados pela carroça, a figura da ponte é igualmente importante na construção de sentidos da obra. Na conceituação simbólica (ibidem, p.729-30), observamos que a ponte é o caminho que permite passar de uma margem à outra, como a passagem da terra (ou inferno) ao céu, do humano aos estados supra humanos (ou subumano), etc., ou, em nosso estudo específico, a tentativa de passagem da natureza à cultura, da ignorância à sabedoria, do acanhamento/inocência à malícia/ousadia, etc. Como toda viagem iniciatória, o simbolismo da passagem evoca perigo, incerteza, desequilíbrio, fatores constantemente observados em *A hora dos ruminantes* na tentativa da passagem de um mundo (cultura) a outro (nova cultura). *Local de passagem e de prova, simboliza uma transição entre dois estados interiores ou entre dois desejos em conflito: pode significar o resultado final de uma situação em conflito. É preciso atravessá-la; fugir à passagem nada resolve*. Na angústia provocada pela

tentativa de percorrer um caminho difícil, o suposto passageiro pressente um perigo a superar, mas, da mesma forma, a necessidade de dar um passo. *A ponte coloca o homem sobre uma via estreita, onde ele encontra, inexoravelmente, a obrigação de escolher. E sua escolha o dana ou o salva.* Nesse contexto, o percurso labiríntico percorrido pela carroça sobre a ponte, orienta-nos para a semelhante trajetória realizada por Geminiano ao adentrar no buraco escavado na areia, pois, apesar de revelar danos, caminhos tortuosos, subterrâneos e obscuros, apresentou-se, por outro lado, positivo (salvação/libertação), no sentido de acrescentar descobertas e significações novas à comunidade.

As figuras que compreendem o conjunto da obra mostram-se como uma rede de espelhos interligados, tecida pelo processo construtivo da obra, orientando-nos para a circulação de sentidos polivalentes e contraditórios e caracterizando a visão carnavalizada do texto: *(...) as diferentes imagens (pares carnavalescos de todo tipo) se parodiam mutuamente, formando, de algum modo, todo um sistema de espelhos deformantes que as ampliam, encurtam e desfiguram em direções e graus diversos.* (Bakhtin, 1981, p.175).

No terceiro ensaio de seu estudo crítico, Frye (1973,p.133-235), por meio da crítica arquetípica, na teoria dos mitos, realiza um levantamento de imagens relacionadas aos mundos apocalíptico e demoníaco, respectivamente associadas a cargas positiva e negativa. Mesmo considerando-se que nosso particular estudo, nesse tópico, refere-se ao tratamento da linguagem metafórica, e, nesse sentido, não pretendemos provocar qualquer confusão com um estudo de imagens, não podemos, no entanto, deixar de sentir uma aproximação das figuras abordadas pelo referido autor com o teor semântico de nosso objeto de estudo. As imagens demoníacas parecem dialogar, de certa forma, com as imagens apocalípticas, porém preenchidas de significações distintas ou mesmo contrárias. Os mitos e símbolos arquetípicos em literatura organizam-se de três modos: o mito não deslocado, identificado e associado aos céus e infernos existenciais, tendo como fonte principal a própria Bíblia, e organizado, metaforicamente, sob as formas apocalíptica e dionisíaca; a tendência romanesca, a qual sugere padrões míticos de um mundo mais próximo à experiência humana; e terceiro, uma abordagem mais realista e voltada para o conteúdo. Frye analisa que a literatura irônica e contemporânea pode até iniciar-se com a tendência realista, mas volta-

se mais ao mito, principalmente aquele de teor demoníaco. Considerando-se a complexidade de tais conceitos, admitimos que, embora a teoria arquetípica manifeste-se como apontamento fundamental no estudo literário contemporâneo, não é nossa pretensão imergir em tal questão, mas sim enriquecer nosso trabalho com alguns pontos oportunos e talvez necessários à tentativa de construção de sentidos da obra.

Nos mundos apocalíptico e demoníaco, observamos o contraste entre o desejável e o indesejável. O universo dos mitos apocalípticos revela formas do desejo humano assumidas pelo trabalho da civilização, enquanto o conjunto dos mitos demoníacos orienta-nos ao avesso das imagens desejáveis do primeiro tipo. Levando-se em consideração a trajetória ambígua e polivalente da narrativa, podemos dizer que, apesar de ser possível percebermos uma tendência de imagens demoníacas por quase toda a obra e a revelação dos mitos apocalípticos no desfecho, notamos, por outro lado, que, em uma leitura mais aprofundada, os mundos desejável e indesejável confluem-se e complementam-se permanentemente, pois, quando impera o demoníaco, luta-se pela busca do desejável e, quando se consolida o apocalíptico, recorda-se do indesejável.

As imagens demoníacas, que por sua vez se assemelham às imagens analógicas dos mundos imitativo baixo e irônico, denominadas por Frye (1973, p. 155), de *analogia da experiência*, aproximam-se do conjunto de figuras de *A hora dos ruminantes*, já que vêm associadas ao mundo do pesadelo, do bode expiatório, ao cativeiro, ao sofrimento, ao caos e, principalmente, porque evocam a linguagem paródica. Recai sobre a terra o inferno criado pelo próprio homem, que quase sempre o conserva dentro de si mesmo. Nesse sentido, o mundo humano é rebaixado pelos dilemas trágicos que instauram a dialética do "eu" *versus* o "outro", em que a imagem especular do indivíduo torna-se a sua própria inimiga. Seguindo uma espécie de rito, o homem torna-se vítima sacrifical do canibalismo (manifesto metaforicamente no romance), da tortura (o trabalho e o próprio seguimento da vida cotidiana tornam-se motivos de aversão e tortura para os moradores), das figuras fantásticas, do despedaçamento do corpo (que é igualmente metaforizado no romance), das imagens de adultério (suscitadas pela figura de Nazaré em relação a Pedrinho), da destruição da família (perceptível na trajetória de Geminiano), da metamorfose, da loucura e da tirania. No mundo

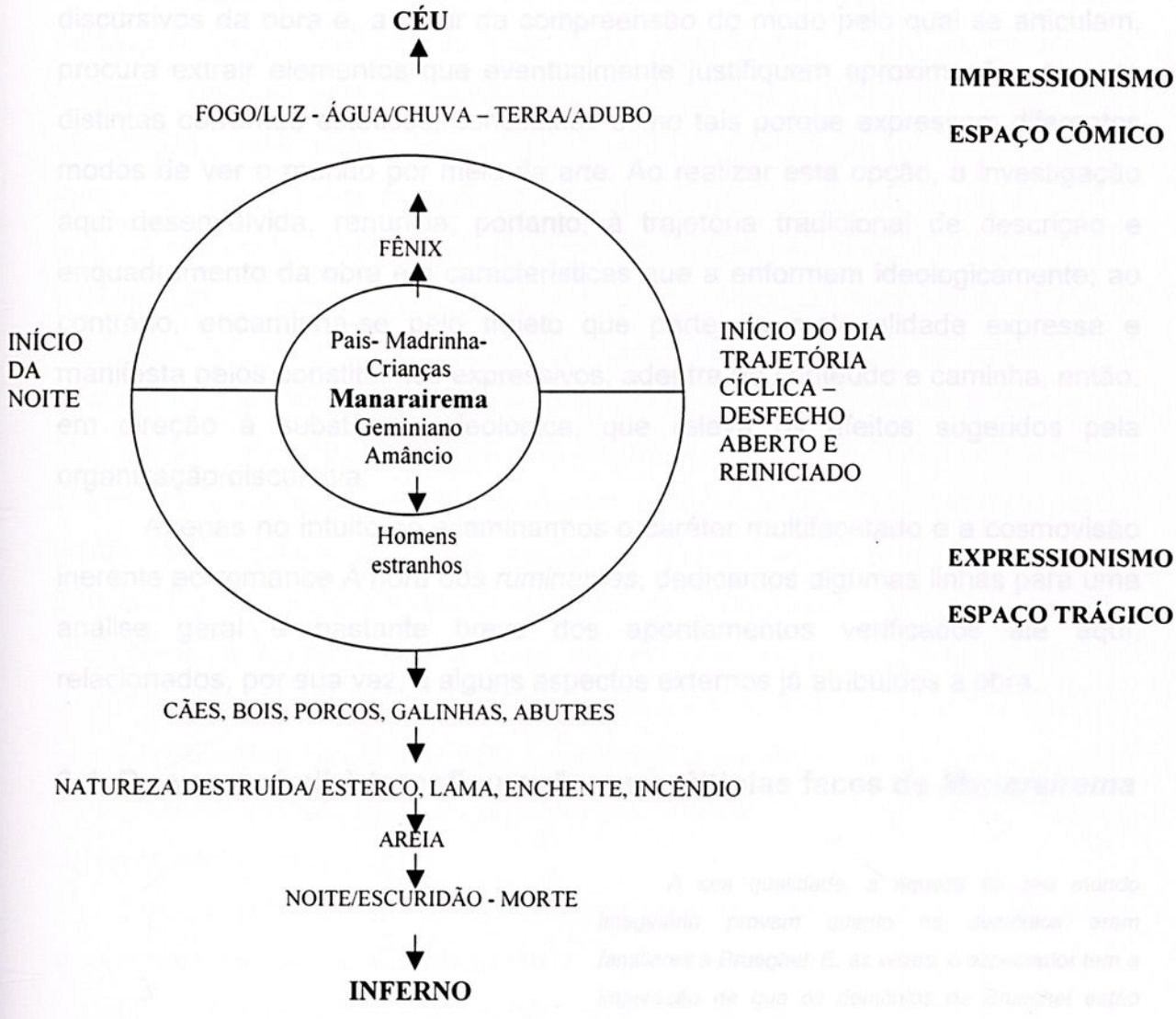
divino, a natureza torna-se objeto de destruição e de pavor, reforçando a imagem de uma sociedade não desenvolvida tecnologicamente, de destino inescrutável e firmamento inalcançável, simbolizados pela figura da roda da fortuna (carroça de Geminiano ou simplesmente a roda do transporte). As imagens de animais figuram monstros e predadores, como abutres que surgem na obra, embora animais domésticos sejam carnavalizados ou metamorfoseados em animais aparentemente selvagens. Nesse contexto, o homem é sempre degradado ao mundo animal ou vegetal e mineral, reforçando a sua ausência de comunicação e a sensação de impotência perante o mundo exterior, como nos casos da suposta animalização de Geminiano, inferiorizado à figura do burro Serrote, e da reificação, a partir do rebaixamento à condição da carroça ou da própria areia escavada (mundo mineral). As imagens dos mundos vegetal e mineral também parecem bastante significativas ao entendimento da obra, revelando uma terra desolada pelo universo da esterilidade. A cidade, em oposição ao campo, torna-se objeto de destruição, decadência e tortura, configurada em uma atmosfera obscura, onde há ausência de luz e de ar, evocando aprisionamento, e água como obstáculo e ameaça de morte (os cães e os bois em massa aludem à imagem de um mar insondável, que assola a cidade e transborda sobre ela).

Mantendo uma relação paralela e correspondente ao mundo demoníaco, as áreas imitativa baixa e irônica conservam o mundo da analogia da experiência como aquele menos extremado do que os eternos mundos do inferno (demoníaco) e do paraíso (apocalíptico), mostrando imagens comuns da experiência humana, e parodiando, ainda, a vida idealizada da história romanesca. O homem torna-se, então, uma figura "menosprezada", entregue à enxada e ao trabalho árduo, vivendo em uma cidade próxima à *moderna metrópole labiríntica, onde a principal tensão emotiva reside na solitude e na falta de comunicação* (Frye, p.156). A analogia da experiência orienta-nos para um contexto marcado pelo indesejável e moralmente desviado (tensão e disforia), em que imagens aceitas como "reais" e plausíveis, manifestam-se, ironicamente, ilógicas e inadmissíveis.

As imagens do mundo apocalíptico, apropriadas a um universo mítico, apontam para a figura do céu e do ambiente paradisíaco, acentuando o contexto do desejável e do relaxamento (euforia). Perceptíveis no desfecho aparentemente

cômico da obra narrativa analisada, os mundos vegetal, animal e mineral recebem conotações positivas, equilibrando e possibilitando conviver a natureza dos campos, jardins e paisagens diversas com o mundo mineral transformado pelo trabalho humano, ou seja, a cidade. O mundo animal, diferentemente do universo demoníaco, articula o conceito do domesticável ou até mesmo do sagrado, como o cordeiro. Ironicamente, em *A hora dos ruminantes,* além do simbólico fênix que sobrevoa a cidade no final, são justamente os animais inicialmente demoníacos que se revertem à imagem apocalíptica, já que a figura do cão recupera o sentido doméstico e a do boi evoca significações míticas e sagradas presentes nas conotações de rebanho e fertilidade. Inversamente ao mundo disfórico, aqui os elementos do ar, fogo/luz, água e terra, assumem, respectivamente, posições de vida (libertação), purificação, fertilidade e renovação. O mesmo homem, antes rebaixado e incomunicável, assume a postura da dignidade humana, manifesta na recuperação da palavra e do trabalho enobrecido e vantajoso (não só observáveis em Apolinário e Manuel Florêncio, mas também em Geminiano, que percorre a trajetória do irônico/trágico ao cômico. As imagens analógicas da analogia da experiência, transformam as figuras divinas ou espirituais do mundo paradisíaco em figuras humanas reconhecidas como paternas (Apolinário e Serena), velhos sábios (D. Bita) e crianças (Mandovi).

Esquema do enredo arquetípico



A partir dos conceitos apreendidos até então, verificamos que o conjunto metafórico de figuras contraditórias, porém dialogáveis e complementares entre si, enriquece a linguagem ambivalente e polissêmica do romance, permitindo o encontro insólito e lúdico entre o plausível e o imaginário, e abrindo espaço, dessa forma, para o estabelecimento do diálogo entre a obra e os recursos poéticos de correntes artísticas já aproximadas à obra veiguiana. Na apresentação deste trabalho, revelamos nosso descompromisso como essa questão, uma vez que muitos estudos importantes já foram efetuados nesses caminhos. Evitando, assim, mergulhar em uma análise centrada no simples

levantamento das tendências estilísticas do autor ou no vínculo da obra com determinadas correntes, esta investigação opta pelo exame dos constituintes discursivos da obra e, a partir da compreensão do modo pelo qual se articulam, procura extrair elementos que eventualmente justifiquem aproximações com as distintas correntes estéticas, concebidas como tais porque expressam diferentes modos de ver o mundo por meio da arte. Ao realizar esta opção, a investigação aqui desenvolvida, renuncia, portanto, à trajetória tradicional de descrição e enquadramento da obra em características que a enformem ideologicamente; ao contrário, encaminha-se pelo trajeto que parte da materialidade expressa e manifesta pelos constituintes expressivos, adentra no conteúdo e caminha, então, em direção à substância ideológica, que releva os efeitos sugeridos pela organização discursiva.

Apenas no intuito de examinarmos o caráter multifacetado e a cosmovisão inerente ao romance *A hora dos ruminantes*, dedicamos algumas linhas para uma análise geral e bastante breve dos apontamentos verificados até aqui, relacionados, por sua vez, a alguns aspectos externos já atribuídos à obra.

3.4 Do verossímil à transfiguração: as múltiplas faces de *Manarairema*

> *A sua qualidade, a riqueza do seu mundo imaginário provam quanto os demônios eram familiares a Brueghel. E, às vezes, o espectador tem a impressão de que os demônios de Brueghel estão igualmente presentes nos quadros que não descrevem paisagens de horror metafísico, nem personagens abomináveis, mas simplesmente o mundo natural das aldeias, dos homens e das paisagens flamengas.*[17]

> *Frequentemente Pedrinho acordava assustado, ouvindo ainda o eco de pavores sofridos em sonhos horrendos – homens perversos praticando desatinos, bois com caras de animais medonhos arrasando o mundo em correrias desordenadas, soltando berros que pareciam gargalhadas.*[18]

---

[17] Hagen, R. & Rainer. *Pieter Brueghel, o Velho: camponeses, loucos e demônios.* Lisboa: Taschen, 1995. p.45

[18] Veiga, J.J. op.cit. p. 93

De certa forma, mais do que alimentar-se do fantástico em seu conceito tradicional, Veiga desvia-se de suas regras tradicionais, constituindo uma visão bastante particular para o tratamento das diversas formas do insólito. A freqüente associação a esse gênero pode estar vinculada ao espírito questionador do artista ante a concepção plana de realidade, sob a qual apoia-se o homem atual. Assim, mais do que um discurso "pós-fantástico", Veiga, numa linguagem aparentemente simples, utiliza-se dos efeitos poéticos do insólito como um meio de questionar o rebaixamento humano, metaforizado no gesto lúdico e irônico de apreender o absurdo no cotidiano. Devido à amplitude dessa questão, inúmeras atribuições já foram dadas pela crítica literária à obra veiguiana, sendo freqüentemente voltadas aos meios de expressão poética do insólito, como os gêneros Realismo Grotesco, Realismo Fantástico, Realismo Mágico ou Maravilhoso, Estranho, Absurdo e Surrealismo. É certo que muitas marcas dessas correntes manifestam-se clara ou implicitamente nas narrativas do autor, mas nem por isso podemos nos colocar no direito de limitá-lo às estruturas pertencentes a um ou outro gênero. De qualquer forma, a grandeza da obra permite a coexistência de vários gêneros, que, mesmo mostrando-se distintos entre si, parecem aqui mergulhados numa fusão mágica e conjuntamente harmoniosa.

Veiga oferece-nos uma linguagem peculiar, marcada por um estilo inconfundível e impressionantemente diferente. A consciência crítica do papel do homem moderno diante de um mundo caótico e fragmentado une-se ao problema mais profundo e existencial que perpassa épocas, mudanças de perspectivas e comportamentos e permanece inabalável: a fragilidade humana perante o insondável, gerando os conflitos da incomunicabilidade e da opressão. Assim, ainda que a obra veiguiana transite pelo terreno do imaginário, nem por isso deixa de resgatar, por via simbólica, o clássico questionamento sobre a condição e o destino humanos, que conferem à obra um caráter universal. Nessa direção, o objeto de estudo resulta em um texto aberto a múltiplas leituras e tentativas de *intertextualidade*, num jogo de vozes e percepções, a partir do momento em que dessacraliza idéias lineares, seqüenciais e cristalizadas pelo consenso comum,

para então torná-las potencialmente capazes de novas construções de sentido mediante o processo de desmontagem e desconstrução.

O romance moderno do século XIX cobrou uma revisão da questão da originalidade e do conceito de "verdade", colocada anteriormente como valor máximo de qualidade artística, para a qual buscava-se uma voz de verdade única e de inquestionável autoridade. O discurso de caráter altamente ambíguo e irônico no texto de Veiga, em que o *dito* pode ser entendido como o *não-dito,* impede a formação de uma leitura conclusiva, que seria decorrente do uso da linguagem persuasiva do narrador como instrumento controlador de sentidos. Foi possível verificarmos, sobretudo nas questões referentes à enunciação, que a utilização da linguagem persuasiva serve justamente para se fazer crer naquilo que é apontado como o *improvável* ou o *impossível*, questionando, por outro lado, a veracidade da linguagem lógica e racional. A crença no improvável mantém a obra aberta ao signo polissêmico e à natureza discursiva lúdica. Dessa forma, pudemos notar que as marcas das correntes artísticas verificadas na bibliografia crítica, fazem-se, de certa forma, presentes na linguagem trabalhada no romance. Embora contraditórias entre si, as correntes artísticas articulam-se na coerência interna à narrativa por meio da linguagem tridimensional e transfiguradora, a qual possibilita uma aproximação a diversos recursos inerentes a outros meios de expressão, como a linguagem pictórica, a cinematográfica, a teatral e a fotográfica. A abertura da obra volta-se ainda às formas simples e elementares como o mito e as narrativas bíblicas, o ditado popular, a fábula e alegoria, seja parafraseando ou carnavalizando.

Seguindo um processo semelhante ao emprego da montagem surrealista, a realidade dos moradores vivenciada na narrativa, multifacetada em visões e verdades parciais, evoca-nos a tensão com a verdade única e racionalizadora que a tapera quer impor, inserida na contraditoriedade entre os mais diversos sentidos: nos campos delimitados do bem e do mal, da natureza e da civilização, do divino e do demoníaco, do uno e do múltiplo. Assim, o sentido da busca surrealista que, pela verdade das partes, pretende chegar a uma verdade do todo, transformando-a em uma "série de realidades", volta-se para o mesmo *olhar* descobridor (tanto das personagens e do narrador como do leitor implícito) presente em *A Hora dos Ruminantes,* o qual vela e revela ao mesmo tempo uma

visão global da existência pela obtenção de uma imagem reveladora e polivalente, adquirida pelo pacto dos pólos contraditórios, entre eles, a união dos efeitos poéticos do real fantástico (determinado pelo teor negativo) e do real maravilhoso (orientado pelo teor positivo). Nesse contexto, deduzimos que o texto manifesta-se como uma metáfora de seu próprio processo de criação, mergulhado em si mesmo a fim de construir uma outra realidade, dinâmica e libertadora.

Os componentes discursivos e os procedimentos utilizados na construção da narrativa atuam como estratégias para evocar ou transformar o efeito de sentido de realidade. No conjunto de tais mecanismos, foi possível contextualizarmos a obra, por meio de uma aproximação aos reflexos das correntes artísticas, como uma das possibilidades de relação entre os procedimentos estruturais dos textos verbal e visual. Dentre os mecanismos, diferentes recursos retóricos instauram os efeitos de estranhamento e de ambigüidade, a partir da coexistência entre o *plausível* e o *inverossímil* e da fusão de elementos contraditórios. A relação das linguagens estreita-se também pela utilização carnavalesca da *hipérbole,* ou da imagem grotesca, como junção transfiguradora de elementos familiares, geradora da insolitude do comum e do pretensamente conhecido.

A partir dos procedimentos enunciativos e dos recursos retóricos verificados em *A Hora dos Ruminantes,* observamos uma transmutação do conceito de *real* por meio de uma nova linguagem, incessantemente lúdica e indagativa. Sobre essa questão, reconhecemos certa aproximação com a proposta surrealista de um *modelo projetivo,* centrado na criação do *mito dos grandes transparentes,* uma narrativa que deveria suscitar uma ação no leitor por meio da "mensagem" presente no discurso. Nessas narrativas, nada é exatamente nítido, há apenas uma sugestão de personagens e cenários. Esse jogo de construção mantém o leitor estreitamente relacionado ao texto, de modo que seja necessária sua participação, assim como a sua capacidade inventiva, na seqüência narrativa, para adquirir uma possível interpretação. Dessa forma, as experiências e desejos pessoais do leitor mesclam-se à leitura, fazendo com que os mundos imaginários de cada um tornem-se, ali, possíveis. Esses textos provocam uma reviravolta de perspectiva a partir da libertação de seres estranhos e mundos absurdos, tocados pelo fantástico. A mudança de perspectiva apela ao *espírito da hipótese*, em que o homem deixaria de ser o *ponto de mira* do

unesp

universo, e passaria a igualar-se a outros seres hipotéticos, mas que sempre têm a possibilidade de tornarem-se verossímeis quando *se manifestam obscuramente a nós no medo e no sentimento do acaso.* Tanto no universo tocado pelos efeitos poéticos do insólito quanto na realidade viva da tapera circula um mundo de criaturas e seres construídos com o mesmo plano com que nós o fomos e cuja constituição determinaria a nossa, e vice-versa. Esse novo mito, enfim, provoca uma recusa forçada ao antropomorfismo, causando-nos um efeito de estranhamento, já que deslocaríamos as nossas bases de referencialidade impostas pelo mundo exterior, para substituí-las por um conteúdo inventado por cada um de nós. Nesse contexto, a estrutura labiríntica e fragmentada, marcada pela estranheza das imagens oníricas, mostrou-se como um reflexo do mundo surrealista e carnavalesco da obra verbal analisada, onde o absurdo da incomunicabilidade rebaixa personagens ambíguas a situações inumanas.

Diversas leituras poderiam ser realizadas sobre *A Hora dos Ruminantes*, vinculando a invasão à opressão política, ao "progresso" que se infiltra entre os povos e os coloca em desarmonia com a natureza, ao desequilíbrio espiritual do homem contemporâneo, esmagado pelas leis absurdas e esvaziadas de sentido. De qualquer forma, notamos que a arte de José J. Veiga é plurivalente de sentidos, mediante as infinitas possibilidades de recepção da obra investigada. As personagens parecem ter sido arrancadas da plenitude de sua existência e inseridas, desprevenidamente, em situações inexplicáveis, mas que por força de repetição ou por ausência de soluções, tornam-se progressiva e absurdamente normais. De repente, essas mesmas situações traduzem o ciclo existencial de sentido para uma comunidade eternamente condenada, num percurso sisifiano, pela auto-punição, pelo cego cumprimento de leis e normas que não se encaixam em suas próprias vontades. Regidas por uma lógica estranha, provocada pelo egoísmo grupal ou individual, a incomunicabilidade e a solidão evocam o sentimento da angústia existencial . Os valores antigos, então, passam a coexistir com seus valores opostos: progresso e ruína, liberdade e opressão, igualdade e injustiças raciais, sociais e culturais. Homens tornam-se objetos de suas próprias funções, como, por exemplo, o carroceiro da tapera, o advogado da tapera, os representantes da tapera.

unesp

Escrito nos anos 60, em plena vigência da ditadura militar no Brasil, o romance *A Hora dos Ruminantes* já foi (e continua sendo) associado a essa questão devido a uma forte correspondência de sua estrutura, tanto expressiva quanto semântica, com os dois golpes militares sofridos no país e que, simbolicamente, seriam recriados na narrativa por meio de duas invasões insólitas de bichos em uma simples cidade interiorana. Esta, por sua vez, simbolizaria um país invadido por um pequeno grupo de homens sistematizados, que, devido à força de seu poder, seriam capazes de dominar uma imensidão de pessoas amedrontadas, esvaziadas de sentido e submissas a um sistema desconhecido e incontrolável, e, consequentemente, abrangente de formas cada vez mais gigantescas e fantásticas. O aparente desfecho, no entanto, aponta-nos para a formação de uma sociedade sem líder, livre, no sentido anárquico da palavra. Contudo, a forma estrutural trabalhada no texto abre espaço para um conjunto semântico multifacetado, que compreende um universo de sentidos interligados, interdependentes e em constante processo de mutação. Apesar das inúmeras aproximações com o período ditatorial, certamente a obra não se deixa envolver apenas por uma leitura de cunho político, porque trata a problemática da invasão ou da possessão opressiva do desconhecido como elemento poético e, portanto, polissêmico. Dessa maneira, a narrativa assume um caráter antropofágico ou dialógico e permite a coexistência, ainda na questão semântica, dos conteúdos essenciais da mitologia, dos gêneros fantástico (clássico ou moderno), real - maravilhoso (a relevância da mestiçagem cultural enquanto fenômeno trans-histórico, negando os mitos da pureza de nossa cultura e da superioridade da cultura de fora), real absurdo, surrealismo e outras inúmeras possibilidades que o nosso estudo não abrangeu.

Em *A Hora dos Ruminantes*, os moradores parecem vagar como fantasmas no mundo de Manarairema, anestesiados pelo excesso de informações, boatos e notícias a respeito dos invasores, que correm como sussurros do vento trazidos pela noite, pelos cães alucinados e, aos poucos, transformam uma tapera em uma força dominadora, de tamanho inexplicável e desmedido. Cada um torna-se autista a sua maneira, tomado pela incapacidade de compreender a violência, o desrespeito pelas particularidades de cada indivíduo, comunidade ou cultura que a nova realidade lhe impõe. A opressão vivida no novo (e centralizador) sistema

de vida contribui para a naturalização do inadmissível, já que, isentas de suas origens e seus valores, as personagens perdem as referências para a distinção entre o pesadelo e a realidade. Mediante a incapacidade de se impressionar frente às situações que se mostram irracionais para o povoado, um mundo tomado por bois revela-se mais *real* que uma cidade habitada apenas por seres humanos: *(...) os bois lá fincados, teimosos, definitivos (...), sufocando a cidade, (...), fazendo as pessoas esquecerem a cor do chão, (...) e imaginarem como seria uma cidade só de gente, sem o constrangimento de tanto boi* (p. 95). Assim, os acontecimentos tomam proporções tão fantásticas, grotescas e surreais que o retorno da normalidade manifesta-se como algo encantadoramente maravilhoso.

O real e o insólito, portanto, não são dimensões distintas: são vasos comunicantes ou aspectos diversos de um mesmo mundo ou de um mesmo espaço sensível e perturbadamente possível. Embora a trama se desvie do mundo infernal, não se trata propriamente de uma discussão sobre o terror, mas da forma como cada personagem se comporta diante daquilo que a sua razão não domina, do desconhecido. Assim, realiza-se uma conjunção dos efeitos de transgressão do real à medida em que a visita ao "inferno" torna-se um rito iniciático para ascender à vida e à libertação, a partir da viagem evolutiva na interioridade das personagens. Nessa busca desenfreada, o falso e o verdadeiro não se distinguem. Em outras palavras, fazendo do homem o próprio ser fantástico, a expressão artística inserida na obra encarrega-se de romper as barreiras entre o mundo exterior e o universo interior das personagens e, num percurso carnavalesco, introduz a ambigüidade como marca inerente ao indivíduo: o bem e o mal, o respeito e a desmoralização, a valentia e a covardia, a sensibilidade e a fortaleza, enfim, a animalidade e a humanização tornam-se lados distintos de uma mesma realidade.

Nesse sentido, Veiga articula um narrador metamorfoseado em várias visões de mundo, guiado por uma câmera claustrofóbica, infiltrada nas diferentes percepções de cada personagem a respeito da realidade em que vive. Assim, é na articulação das imagens resultantes que a "verdade" poética vai-se formando para a comunidade toda. Desse encontro, resulta a criação surrealista (que não deixa de englobar o real-fantástico e o real-maravilhoso) de um mito coletivo e ao mesmo tempo globalizante do desejo de cada um, atuando como uma orientação

do inconsciente em massa para a conscientização de uma *nova sociedade*. A invasão de cães e bois torna-se, assim, necessária para que a comunidade encontre explicações lógicas para a sua realidade colonizada por homens. Certamente, uma lógica que parece absurda de fora, mas que intrinsecamente adquire coerência tão absoluta que nos incomoda tanto quanto a presença física de figuras monstruosas do fantástico clássico. A narração ganha uma ironia sarcástica ao tratar com tamanha seriedade e coerência acontecimentos irreais ou mágicos e questionar, ao mesmo tempo, aquilo que aparenta veracidade.

Percebemos, portanto, que a amplitude de leituras e de dimensões adquiridas pelo processo metadiegético para tratar uma mesma realidade, transforma A Hora dos Ruminantes em "vários livros", justamente porque não tem a pretensão de seguir um caminho explicativo, mas uma travessia labiríntica e incessantemente indagativa. Em razão disso, uma pequena cidade interiorana vai tomando proporções gigantescas à medida em que a leitura se movimenta, até abarcar dentro de si mesma um universo atemporal e, por conseguinte, eternamente universal e contemporâneo. Qualquer que seja o seu sentido simbólico, a obra revela-se como uma alegoria às avessas : apresenta-se com verdades implacáveis da sabedoria popular e das crenças religiosas, misturadas aos conceitos sociais moralizantes que, continuamente, vão deslocando-se para um desfecho aberto, sem sanções ou moral da história, já que esta, paradoxalmente, conclui-se a partir de um recomeço. Aos poucos, o conjunto de símbolos, de espelhos, a circularidade do tempo e do espaço, revestidos pela clareza e pela simplicidade da narração, atuam no exercício lúdico de minar as suposições fundamentais do homem. Possivelmente, tal exercício contagia o próprio leitor, envolvendo-o de inquietação, questionamento e contemplação diante de uma história estranha e ao mesmo tempo familiar, desse herói coletivo que é Manarairema. Discutidas essas questões, e abrindo espaço para o caráter dialógico da obra, torna-se pertinente explorar possíveis relações com o território envolvente de *O triunfo da morte*.

unesp



Intercâmbio de poéticas: alguns procedimentos construtivos em inter-relações entre *O triunfo da Morte* e *A hora dos ruminantes*



unesp

Na página anterior, reprodução da obra pictórica ***O triunfo da morte***,
Pieter Brughel, 1562, 117 x 162 cm. Prado, Madrid

IV. Intercâmbio de poéticas: alguns procedimentos construtivos em inter-relações entre *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte*

Manarairema já estava no limiar da morte, e só um milagre a salvaria.[1]

Baseando-nos nos apontamentos apreendidos a partir da leitura analítica de *A hora dos ruminantes,* podemos considerá-la como desprovida de limites ou traços definidos, realizada de forma multilinear e que possibilite o deslocamento imediato da parte ao todo, e vice-versa, sem sobreposição de uma parte a outra. Embora se trate de um texto verbal, a linguagem do objeto literário analisado não impede possíveis comunicações com textos de tipos e realidades que se afiguram como absolutamente distintos, inclusive textos não verbais. Devido à marca da especularidade, da circularidade e às possibilidades que os reflexos das correntes artísticas nos apontam, o texto constrói-se em meio a um diversificado aparato paratextual, na forma de referências e remissões, manifestando-se como suporte para diversas hipóteses de comunicação intertextual.

Nesse contexto, procurando retomar observações anteriormente colocadas, a obra percorre um caminho antropofágico (*cf.* Oswald de Andrade, 1928), no sentido de construir-se pela receptividade de uma parte à outra, estabelecendo uma constante devoração interna. Tal devoração, abre-se, ainda, para o alheio, para o externo, seja por meio de empréstimos de traços culturais, discursos específicos, remissões a determinadas épocas históricas, seja pela releitura direta ou indireta de outros textos, verbais ou não verbais. Verificamos que os conceitos teóricos de Kristeva (1969), denominados de intertextualidade, ao retomar e reestruturar aqueles estabelecidos por Bakhtin, oferecem-nos, por meio do exame intertextual, a facilidade de analisarmos de que maneira se produz o novo texto, os processos de rapto e a absorção de elementos alheios em uma nova obra. Assim, em tal processo, o principal não é necessariamente verificar a "fonte" em si, mas da forma como foi explorada, retrabalhada e transformada, a

[1] Veiga, J.J. op.cit., p.94

unesp

partir do confronto produtivo com o outro, já que o texto, segundo a autora, *é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se* (In: Barthes, 1968, p.143-4). Kristeva determina como ideologama a função intertextual responsável, em cada texto, pelas coordenadas históricas e sociais, as quais, por sua vez, constituem o foco sob o qual se revela a transformação dos enunciados num todo, e a introdução do mesmo no texto histórico e social.

Recentemente, os estudos de Genette (1989), Barthes (1992), Foucault (1998), Derrida (1974), Landow (1995) vêm dado novo enfoque à textualidade e contribuindo fundamentalmente ao aprimoramento e à contextualização dessa questão em nossa época, na qual a necessidade e a tendência à contaminação entre linguagens, distintas ou não, apresentam-se mais fortes, de forma a nos auxiliar na identificação de procedimentos responsáveis à pluralidade do texto. A noção de intertextualidade, como vimos, considera não apenas o texto literário, mas qualquer tipo, verbal ou não. Dessacralizando o conceito de texto como absolutamente hermético e auto-suficiente, tais autores reforçam os apontamentos de Bakhtin e Kristeva ao observarem que os contornos e limites hipoteticamente conferidos ao objeto textual tornam-se indefinidos e capazes de subverter sua imagem de totalidade e completude em um texto ilimitado de associações, fragmentos, contextos e conexões. Dessa maneira, deparamos com um processo de reescritura e reiteração capaz de permitir-nos o (re)conhecimento de uma obra por meio da leitura de outra. Barthes (1992, p.39; 44-47) compreende o ato da leitura de um texto-plural como um encontro de sentidos que nos possibilitam levar a outros sentidos, de forma a *estrelar* o texto, ou seja, separá-lo em blocos de significação – as *lexias* –, espécies de "envelopes" de volumes semânticos que esboçam o espaço da escritura. Tais blocos de significação, por sua vez, tanto podem interligar-se a lexias dentro do mesmo texto, quanto associar-se a blocos significativos de outros textos. Dessa maneira, reconhecemos as marcas do texto idealizado por Barthes (1992, p.39 e 45) em *A hora dos ruminantes,* na medida que observamos a ausência de um início ou fim definidos, permitindo um número infinito de aberturas sem que nenhuma se sobreponha às outras e estabeleça qualquer vestígio de organização hierárquica:



> Nesse texto ideal as redes são múltiplas e se entrelaçam sem que nenhuma possa dominar as outras, este texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não tem início, é reversível e nela penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma delas possa qualificar-se como principal.
> (...)
> Se quisermos estar atentos ao plural de um texto (por mais limitado que seja) devemos renunciar a estruturar esse texto em grandes blocos, como fazem a retórica clássica e a explicação escolar: não há construção do texto; tudo significa sem cessar e várias vezes, mas sem delegação a um grande conjunto final, a uma escritura derradeira.

Complementarmente, o mesmo autor, em *O prazer do texto* (1987, p.82), compreende o texto como um "tecido", que, ao contrário de um produto acabado, investe na idéia gerativa. O "tecido", assim, constitui um entrelaçamento permanente e incessante, provocando o gerar eterno de sentidos, em uma trajetória de construção, desconstrução e reconstrução, extremamente similar àquela percorrida em *A hora dos ruminantes: o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo*.

Também os autores Derrida e Landow investigam o objeto textual como um arranjo de citações, revestido de "tatuagens" e incrustações que evocam um processo de bricolagem, próximo ao sentido de "montagem" atribuído ao cinema e que, posteriormente, adotou-se em outros tipos de textos[2]. Ambos reconhecem a descentralização como elemento imprescindível, acreditando, por sua vez, que, embora o centro não tenha deixado de existir, não pode ser localizado em um ponto exato, mas sim demarcar-se entre infinitos pontos, apresentando-se recentrável e sujeito a recolocar-se quantas vezes forem necessárias e de acordo com o foco dado à leitura. Havíamos observado, anteriormente, que tal questão tem grande importância na construção dos sentidos da obra literária estudada, à medida que a marca da descentralização subverte, dentre inúmeros sentidos, a idéia de personagens principais, narrador como centro da verdade absoluta, construção linear baseada em começo, meio e fim definidos, abordagem de um

[2] Landow (1995) investiga que *la palavra "montaje" parece más apta para sugerir que el tipo de reunión aqui expuesto presenta una estructura tejida, entremezclada, como una trama, susceptible de permitir a los diferentes hilos de sentido o líneas de fuerza separarse de nuevo o bien establecer nuevas conexiones.*

sentido único dado a uma figura, passagem ou episódio, figurando-os como unilaterais.

Também Genette (1989), em *Palimpsestos: a literatura em segundo grau,* dedicou-se a trabalhos voltados a essas questões, a partir da tipologia da transtextualidade, compreendida em cinco modelos: o *intertexto* – citação, plágios e alusões que são conferidas às relações intersistêmicas; o *paratexto* – notas , títulos, subtítulos, parágrafos, bibliografia, índice; o *metatexto* – conjunto de indicações metalingüísticas próprias aos textos citados e ao texto em ação; o *arquitexto* – conjunto das propriedades do gênero instituído pelo texto; e o *hipertexto* – mecanismos tipológicos de transferências. A imagem de palimpsesto introduzida por Genette define a idéia de fugacidade e provisoriedade inerente a todo texto, se o considerarmos pelo ângulo da intertextualidade. Essa imagem foi abordada pela crítica literária pós-estruturalista a fim de ressaltar que o ato de escrever ocorre para e por meio da presença de outros textos, subvertendo o conceito de autor como única fonte geradora de sua obra.

No decorrer de nossa análise, foi possível examinarmos o diálogo intrínseco presente na obra, na qual a estrutura mostra-se como um corpo em fragmentos que se espelham mutuamente, ora identificando-se ora divergindo-se, revelando, assim, sob o ponto de vista do entrelaçamento dos seus procedimentos internos, grandes similaridades com a teoria discutida sobre intertextualidade. No propósito de enriquecermos este trabalho e aplicarmos tais apontamentos teóricos no corpo do texto literário de forma mais aprofundada e completa, ou seja, buscando verificar inter-relações que a abertura do objeto literário possibilita, sob a ótica do diálogo com textos alheios e externos, tentaremos realizar um diálogo intertextual, visando a revelar possibilidades de convergência em linguagens artísticas distintas. Considerando-se os procedimentos construtivos dos efeitos de sentido do texto verbal analisado, sejam fatores intrínsecos à obra, de efeito direto, sejam recursos indiretos e externos que contaminam o processo gerativo – como componentes históricos, sociais, culturais, reflexos de vanguardas artísticas e efeitos poéticos do insólito, entre outros – foi-nos possível, por meio de um conjunto contextualizado de marcas produtoras de significação, encontrar na obra pictórica de Pieter Brueghel, *O triunfo da morte* (cerca de 1562), um rico universo de elementos dialogáveis

com *A hora dos ruminantes.* Assim, particularmente neste tópico do trabalho, propomos investigar alguns procedimentos enunciativos homólogos percebidos no intercâmbio de poéticas decorrentes de obras de diferentes suportes e meios de expressão artística, literária e pictórica, por meio de recursos teóricos da inter-semioticidade e das relações interartes, nos quais se inserem os conceitos discutidos na abertura deste capítulo. Talvez um fator bastante auxiliador nesse processo de intercâmbio seja a proximidade e a abertura do objeto verbal para a linguagem visual, devido à forma de construção da narrativa, assim como a estreiteza do objeto pictórico, a ser analisado, com a narratividade, como se o texto visual nos contasse uma ou várias histórias.

A escolha da obra *O triunfo da morte* justifica-se pelo significativo encontro com *A hora dos ruminantes*, tanto pelas similaridades quanto pelas diferenças que esse diálogo provoca, e que, sobretudo, permite manter uma continuidade valiosa de uma obra na leitura da outra. Em outras palavras, este estudo procurará captar reflexos de *A hora dos ruminantes* em *O triunfo da morte*, e vice-versa, permitindo a dança permanente visualizada no entrelaçamento desses objetos textuais. A obra pictórica selecionada como centro das investigações aponta-nos tópicos extremamente importantes para a nossa investigação e geradores de um profundo e rico diálogo entre os campos artísticos. Assim, foi-nos cabível detectar que, mesmo sendo obras de épocas distantes, a inter-relação manteve-se produtiva e aberta a múltiplas descobertas, inclusive pela possibilidade de conhecimento de uma obra por meio da leitura da outra, ou seja, o reconhecimento de *A hora dos ruminantes* em *O triunfo da morte*, e vice-versa. Evidentemente, poderíamos ter selecionado uma obra pictórica pertencente a uma época histórica, social e cultural mais próxima, sobretudo cronologicamente, dessas características presentes no texto verbal, de maneira que facilitasse o processo intertextual ou dialógico, como uma pintura surrealista ou mesmo um trabalho pictórico brasileiro, que trouxesse marcas de um contexto mais afim. Contudo, a riqueza emanada da relação entre os objetos selecionados supre as distâncias temporais, espaciais e históricas, permitindo-nos reencontrar um objeto no outro e percebendo como tal diálogo rompe qualquer limite ou barreira que porventura se possa imaginar. Vimos que o entrelaçamento textual tem vida própria, e sentidos que não estavam presentes no momento da criação dos textos

afloram no decorrer das transformações temporais, principalmente em seu contato com outros textos. Assim, torna-se vã a tentativa de se querer dominar um texto, seja por rótulos ligados a estilos (surrealismo, realismo fantástico, por exemplo), seja por qualquer outra tendência de uma época, porque o eterno entretecer de textos e efeitos de sentidos projetados escapa de qualquer controle ou imposição de significados definidos. O encontro de *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte* certamente completa o processo de desconstrução e reconstrução percorrido em nossa linha de análise.

4.1 Abismos, espelhos e labirintos: desenhos do desvio

O palco estava armado para os cachorros, e eles o ocuparam como demônios alucinados.[3]

Não se sabe exatamente nem o ano, nem o local de nascimento de Brueghel. Chamado "O Velho", para diferenciá-lo dos demais membros de sua família, que posteriormente seguiu os mesmos passos na carreira artística, supõe-se que nasceu ao norte da Holanda, em uma aldeia próxima à cidade de Breda, entre 1520 e 1530, falecendo em 1569. Mas, em quase toda a sua trajetória, o pintor viveu em grandes cidades da Holanda, que representava o mais importante centro do mundo europeu, como Antuérpia e Bruxelas, metrópoles especialmente prósperas, tanto na área econômica, quanto no mercado da arte renascentista. A época artística de Brueghel desenvolveu-se sob as idéias e os ideais do Renascimento, cultivados por inúmeros seguidores dos grandes mestres Michelangelo, Raphael, Ticiano e Leonardo da Vinci, mas, paradoxalmente, culminando em um período de crise, na ótica da criatividade, já que todos os pintores inspiravam-se nos mesmos referenciais. Gombrich (1988) analisa como *período do maneirismo* a época em que os ideais renascentistas passaram a ser vistos como uma "moda" a ser seguida, coberta de artificialismo e valores supérfluos[4]. Assim, paralelamente, muitos artistas procuravam meios para criarem algo diferente da naturalidade, da simplicidade e da harmonia

[3] Veiga, J. J. op.cit., p.35

[4] Maneirismo, para o crítico (Gombrich, 1988, p.277-324), consiste no artificialismo dos gestos, mímicas e atos, geralmente supérfluos e tendentes a complicar ações simples, sem qualquer utilidade.

encontradas nas obras dos mestres renascentistas. Propunham-se a realizar uma pintura repleta de significados e, geralmente, produziam uma obra tão complexa que acabavam dificultando um contato profundo entre o objeto pictórico e o admirador virtual. Idealizavam, enfim, a insolitude, o inesperado, a surpresa. A respeito disso, Gombrich (p.282) analisa que, apesar do período conturbado de ideais ou estilos indefinidos, também podemos encontrar aqui os primeiros passos para o longo caminho da arte moderna, cuja proposta igualmente ultrapassa o simples intuito de uma arte voltada para o belo, o equilíbrio e a perfeição:

> De fato, todos os artistas de seu tempo que procuravam deliberadamente criar algo novo e inesperado, mesmo à custa da beleza "natural" estabelecida pelos grandes mestres, talvez tenham sido os primeiros artistas "modernos". Veremos, de fato, que aquilo que é hoje designado por arte "moderna" pode ter tido suas raízes num impulso semelhante para evitar o óbvio e conseguir efeitos que diferem da convencional beleza natural.

Embora tenha vivido nessa época de transições, Brueghel esteve afastado das influências renascentistas e tampouco deixou-se levar pelo simples objetivo de querer alcançar o novo ou o diferente em relação aos mestres italianos. Sua maior preocupação, talvez, consiste em retratar seu meio, sua época, sua terra, de forma que, contraditoriamente, alcance universalidade suficiente para traçar a imagem insuperável da existência humana: *deve ser visto como um dos mestres absolutos da arte de mais rica preocupação intelectual de todo o século XVI*[5].

Em relação à arte e ao estilo brugheliano, notamos uma similaridade e um diálogo profundos com o trabalho pictórico de Hieronymus Bosch (1450-1516), o mestre que rompeu as fronteiras entre o sonho e a realidade, sacudindo as amarras impostas pela arte convencional. Brueghel, porém, expõe ainda mais a estreiteza entre o universo onírico e o cotidiano existencial do povoado simples e humilde ao seu redor. Nesse sentido, não só observamos os reflexos da arte boschiana, aprofundados na pintura de Brueghel, como também reconhecemos os primeiros traços intertextuais em relação ao objeto literário, onde também as existências rústicas, misteriosamente, dialogam com a natureza terrífica das

---

[5] *(...) hay que ver en uno de los maestros absolutos del arte de más rica preocupación intelectual de todo el siglo XVI.*

unesp

coisas. Em outras palavras, as criaturas ou personagens representadas, em ambos os objetos, ora mostram-se extremamente impotentes e esmagadas diante das forças naturais, ora dominam a atmosfera e a paisagem do cenário principal com o peso de sua carga emotiva e altamente humana. Tal atmosfera retoma os apontamentos realizados na análise do texto verbal (*cf.* p. 124 deste trabalho), à respeito das alusões ao mundo demoníaco e evocações misteriosas do ambiente medieval do além – *(...) um grande acampamento fumegando e pulsado do outro lado do rio (p.4)* – pois tanto um objeto quanto outro apontam-nos e envolvem-nos pelo cenário misterioso das remotas crenças medievais, embora compostas de maneira lúdica, irônica e paródica.

> Por isso, Brueghel é um artista que nos instiga a "entrar" em sua obra, não a permanecer simplesmente apegados à observação de sua atraente e perturbadora fachada. Suas telas nos convidam a penetrar nas entranhas de seu tempo, estimulados pelos complexos símbolos que povoam os seus quadros. (...)
>
> O estilo de Brueghel está intimamente sujeito à sua cosmovisão. É comandado pela necessidade de expressar a turbação existencial e mística de sua época. (...)
>
> Brueghel não se esgota em fáceis e óbvios paralelismos. Por meio de seus quadros pode-se perceber a alusão ao Duque de Alba e à Espanha de Felipe II, que se volta irascível sobre a pátria flamenga. Mas esse pano histórico pode também desvanecer para deixar lugar a uma meditação mais extensa e abarcante sobre a guerra, o sofrimento, o estado coletivo de angústia e tensa espiritualidade.(Almeida, 1978, p.6;12)

Nesse contexto, a obra brugheliana revela-se impregnada pela tensão e pelos temores de um clima histórico de lutas religiosas, como o domínio feroz da inquisição, e de desastrosas táticas bélicas, com as quais a Espanha mantinha os países baixos sob sua dominação. As durezas do viver diário são, assim, retratadas com sensibilidade, embora a visão multifacetada do criador se identifique com o grotesco e o satírico, ironizando aquilo que faz suportável o ofício de viver. Assim como em *A hora dos ruminantes,* encontramos no terreno pictórico aqui analisado, sobretudo em *O triunfo da morte,* a exposição das diferentes formas de sobrevivência mediante um perigo ou ameaça vigilantes, a nós apresentadas de maneira lúdica, ao espelhar o implausível no verossímil,

instaurando-os em uma instigante coexistência. O terror que assolava a época, a tensão que fragilizava as certezas e as crenças dos homens, mantinham uma força autoritária sobre a liberdade conquistada pela multidão. Imperava a censura, a escravidão das almas e o aprisionamento da voz e do pensamento livres. Novamente, as distâncias entre as épocas relativas aos textos estudados são subvertidas pela estreiteza adquirida na similaridade de contextos, situações e experiências existenciais. Da mesma forma, o período em que a obra literária foi produzida encontra-se impregnado de situações de abusiva autoridade, opressão de idéias e ausência de livre comunicação, determinadas pelos ecos do período ditatorial no Brasil (meados de 1964 a 85) e da Segunda Guerra Mundial (1939 a meados de 45).

Quanto a essa questão, não podemos, e nem pretendemos afirmar com absoluta e pretensiosa certeza que os acontecimentos históricos tenham causado qualquer influência na composição das obras em questão, embora diversas análises, depoimentos, testemunhos e pesquisas indiquem uma grande plausibilidade nessa suposição. De qualquer forma, não julgamos como fator fundamental ao processo de análise dos objetos a descoberta de tais dados. Interessa-nos, indubitavelmente, reconhecer marcas que, indiretamente ou mesmo inconscientemente, podem ter sido adotadas em razão das transformações inevitáveis que tais épocas causaram, como o próprio efeito de sentido insólito, a construção textual elíptica, a linguagem irônica e lúdica, o intrincado simbolismo e a riqueza metafórica e metamórfica, a carnavalização, a paródia e a especularidade. Na verdade, todos esses recursos enunciativos manifestam-se como desvios adotados para se comunicar o não-dito por meio do dizível, e vice-versa, o interdito pelo aparentemente aceitável, o escondido, proibido ou censurado por meio da simulação, da fantasia e da linguagem altamente conotativa, como poderemos verificar mais adiante, no exame do nível discursivo.

No propósito de estabelecermos uma inter-relação mais concreta e produtiva dos textos abordados, propomos reconhecer na obra pictórica traços básicos do percurso gerativo de sentido, baseados na teoria da Escola Semiótica de Paris, atendendo, ainda, aos apontamentos relacionados à sintaxe visual. Notamos, primeiramente, que o *diálogo* ocorre tanto em nível sintático

(procedimentos construtivos) quanto semântico (componentes temáticos). A alusão às categorias eufóricas e disfóricas do *nível fundamental* também surge claramente em *O triunfo da morte* e, da mesma forma que na narrativa, gera a (con)fusão e a indefinição quantos aos valores positivos e negativos, provocando, por sua vez, a *interação dos elementos contraditórios:* as cores quentes, representadas pelo vermelho intenso intermediado pelo amarelo e alaranjado da terra, que poderiam suscitar *vivacidade* e *dinamismo,* reforçados pelas figuras do *jogo como diversão*, do *cotidiano*, dos *enamorados*, da *Igreja*, do *poder real*, do *trabalho*, entre outros, suscitam, ao mesmo tempo, a força devastadora do *fogo*, trazido pelas figuras da *morte,* do *Inferno,* do *trabalho como tortura,* do *jogo como ruína.*

Reconhecemos, como valores de oposição investidos no texto visual, as categorias semânticas básicas fundamentais /vida/ *vs.* /morte/, cuja negação aparente da vida, em um primeiro momento, induz-nos à conseqüente afirmação da morte. Dessa maneira, além de tais categorias essenciais à construção de sentidos, abordam-se no texto pictórico oposições bastante próximas do texto verbal, como as categorias /humano/ *vs.* /não-humano/, /verossímil/ *vs.* /inverossímil/ e /liberdade/ *vs.* /opressão/, em que a primeira categoria de cada um dos conjuntos, aparentemente, manifesta-se como eufórica e positiva e as demais como disfóricas e negativas, trazendo, ainda, o estado inicialmente afirmativo da morte e conseqüente negação da vida, e assim sucessivamente. Porém, podemos visualizar uma cena hipotética, anterior à chegada da morte, em que poderia haver uma afirmação da vida. Tal fato nos remete à situação semelhante na obra literária, cujo estado de afirmação da natureza e da vida tranqüila da cidade aparece apenas em nível imaginário, em razão de um estado inicial centrado na própria chegada dos estranhos. As relações estreitam-se quando notamos que tanto o texto verbal aponta para uma situação final — também hipotética — centrada na interação dos contraditórios, cuja morte parece mais viva que a própria vida, quanto a composição visual mantém conjunta, no plano esquerdo inferior da tela, a figura do recém-nascido (vida) abraçado pela figura da mãe já morta (morte). Tais observações parecem reforçadas pelos sentidos projetados pelas imagens altamente ambíguas e grotescas – como, por exemplo, a figura do *nascimento*, simbolizada pelo recém-nascido, tocada pelas

garras da *morte*, representada pelo *cão* que fareja a criança, no canto inferior esquerdo; e o espaço evocativo de *fuga* ou *busca de abrigo* da população, suscitando, ao mesmo tempo, o formato de uma *arapuca, de um elemento opressivo e aprisionador,* o qual, ironicamente ou não, exibe como símbolo da porta de entrada uma *cruz* –, apresentando-nos, assim, similaridades com o texto verbal, em razão de também verificarmos uma tendência à coexistência das categorias semânticas contraditórias, tornando possível o estabelecimento das mediações como categorias atenuantes da tensão, discutidas por Antônio Candido (s.d.).

Esse procedimento também é perceptível nas categorias *humano* e *não-humano*, a partir da percepção de traços existenciais na morte, aparentemente maiores que nas próprias figuras humanas, tornando-as rebaixadas a uma condição subumana (não afirmação do humano). Além disso, percebemos uma inversão de papéis entre homens e bichos semelhante àquela do romance, cujos animais parecem ganhar superioridade sobre as figuras humanas (afirmação do não-humano). Nesse sentido, retoma-se o questionamento do positivo e do negativo, já que as categorias anteriormente demarcadas pela oposição, agora se mesclam e relativizam conceitos pré-existentes, ou seja, a evocação da animalização surge na figura humana, sem, contudo, deixar sua original condição – procedimento irônico, por sua vez, já que o próprio homem se mantém rebaixado ao estado subumano.

A oposição vida e morte, discutida anteriormente, remete-nos, então, às categorias /liberdade/ *vs.* /opressão/, as quais, evidentemente inseridas no objeto verbal, manifestam-se na pintura por meio da negação da liberdade e afirmação da opressão/dominação, visualizadas em diversos recortes da cena pictórica. Dentre elas, inclui-se a cena retratada no plano superior do canto direito, em que um soldado da morte ameaça, opressivamente, um homem curvado sob o cruel destino da roda ou do moinho acima; também a imagem da caveira sobre o cavalo, no canto inferior esquerdo, conduzindo, impiedosamente o animal sobre o corpo de um homem amedrontado no chão. Porém, as contradições suscitadas nas imagens da arapuca ou da possibilidade de saída, da morte renascida na figura da criança, do céu, ao fundo, no canto superior direito da tela, que parece ressurgir das cinzas, remetem-nos às marcas de ambigüidade mantida na

interação dos contraditórios. O caráter altamente insólito e singular da obra evoca-nos, enfim, a presença das categorias /verossímil/ *vs.* /inverossímil/, cuja coexistência pode traduzir-se como a absurdidade própria ao mundo plausível e a fragilidade humana perante a inútil tentativa de combate ao universo do caos, do desconhecido, do insondável, freqüentemente evocada em *A hora dos ruminantes.*

A conversão das oposições semânticas básicas em valores adquiridos pelo sujeito, ou em objeto mediador da ação entre sujeitos, instaura hipotéticas transformações de estados na obra pictórica, já que, diferentemente do texto verbal, a pintura nos apresenta como suporte uma imagem congelada/fixa de determinada cena ou instante, cujas seqüências e transformações mostram-se meramente supostas ou hipotéticas. Contudo, tal fato não significa que, na imagem visual, o espectador limita-se àquele instante representado na obra, mesmo porque, nesse texto em questão, não há um enfoque central, ou seja, dirigido a uma cena particular e sobreposta às demais. Ao contrário disso, notamos que a cena da invasão da morte desdobra-se em inúmeros episódios que retomam, sob um ponto de vista particular, o tema central, ou complementam-se uns nos outros, projetando sentidos de simultaneidade e movimentação. De certa maneira, tal procedimento parece conseguir suavizar as amarras da fixidez do instante, próprias a todo texto visual pictórico. Cabem à interpretação e à imaginação do observador as descobertas de outros possíveis estados, anteriores ou posteriores, projetados a partir de tal cena. Verificando os conceitos sobre a narrativa em *O triunfo da morte*, aparentemente, supõe-se um instante de clímax, que, desdobrado em "micro-instantes" tensivos, envolve-se pela chegada da morte ao mundo dos homens, cujas inúmeras caveiras espalhadas no local sincretizam um sujeito realizador de um *fazer:* dominar/oprimir a população.

Dessa forma, em relação ao nível narrativo, é possível observarmos aproximações entre os textos objetos: a chegada da morte na representação pictórica, assim como a dos estranhos na narrativa literária, provoca a disjunção do sujeito população com seu objeto-valor "vida/prazer cotidiano(a)", por meio da

interrupção de hipotéticas cenas[6], que, possivelmente, constituíam acontecimentos tipicamente cotidianos, como o jantar, o jogo, o trabalho etc, provenientes do *fazer* desse sujeito e revestidos pelos valores "liberdade", "tranqüilidade", "diversão/prazer", "otimismo sobre a vida", dentre outros . Tal *performance* nos indica, por sua vez, a suposta conjunção do sujeito população, em um momento anterior àquele focalizado na obra, com os objetos modais *querer/poder/saber* fazer, atuantes como índices de competência para a realização da performance. Poderíamos dizer que, em caso similar ao objeto "alimento", em *A hora dos ruminantes*, cuja falta pode ser interpretada de várias maneiras, também o objeto-valor pretendido pela morte pode ser preenchido por múltiplos valores, investidos, conseqüentemente, em diversas buscas e determinados constantemente por um estado de carência. Este, analisado sob a ótica do contexto externo às obras, poderia aludir tanto à escassez de alimento, freqüentemente notado em épocas de crises políticas, quanto ao alimento simbolizado pela comunicabilidade, libertação, cultura própria, festa, trabalho produtivo e prazeroso, entre outros. As diversas cenas retratadas na pintura, ocorridas simultaneamente, remetem-nos à semelhante relação privativa e ao tom de tensionamento do texto verbal, originados pelo confronto entre sujeitos em busca de um mesmo objeto-valor, como, por exemplo, a vida e a liberdade. Portanto, a repetição de cenas disjuntivas, traçando a *circularidade* de vários episódios da composição visual em apenas um, orienta-nos para uma igual introdução da especularidade na trajetória da obra.

Como programas narrativos principais, podem ser extraídos da composição o programa *O triunfo da vida* e o anti-programa *A chegada da morte.* O primeiro, projetado mediante estados hipotéticos suscitados pela cena pictórica, determina como sujeito a população e como objeto valor a vida prazerosa, o qual mantém-se em conjunção com o referido sujeito. Pressupomos, assim, que, de modo similar ao percurso narrativo do romance, o programa do triunfo da vida torna-se interrompido pelo anti-programa da chegada da morte, o qual, representado pelo sujeito operador morte e sujeito de estado população, promove a transformação de estado de conjunção para o estado de disjunção com o objeto vida prazerosa.

[6] Compreendemos tal fato como caso semelhante ao percurso de *A hora dos ruminantes,* já que, também aqui, o ciclo existencial cotidiano é interrompido pelo processo de inversão e quebra do hábito, do rotineiro

Tal como mostrada, a cena não nos permite visualizar, com clareza, de que maneira ocorre a manipulação, mantendo-se em caráter elíptico, o qual, da mesma forma que no texto verbal, reforça a linguagem recoberta de mistério e questionamento. Aparentemente, no entanto, a composição nos leva a crer que o processo persuasivo do destinador, no intuito de manipular a população a entregar os valores extraídos do objeto, como felicidade, tranqüilidade, prazer, liberdade, entre outros, age sob a forma da intimidação (de tom bastante opressivo) na maioria dos casos e, em recortes raros, sob as formas de sedução e de tentação, como podemos observar no episódio referente aos amantes, no plano inferior direito da tela, no qual a morte parece tentar seduzi-los por meio da ardilosa melodia ecoada de seu violino. A dificuldade em sabermos de que modo se realiza a tentativa de manipulação torna-se reforçada pela igual possibilidade de uma auto-manipulação da população em fazer-se crer no poder sugestionado pela morte, podendo convencer-se a dever entregar o objeto vida para o *outro.* De alguma forma, o sujeito população parece ser manipulado ou, pelo menos, tentado à persuasão. Teria obedecido ao próprio desejo ou ao comando de outrem? A narrativa não nos informa. Nada é certo ou seguro, trata-se apenas de hipóteses. O tom abstrato do nível narrativo torna-se ainda mais marcante pelo fato de que a imagem pictórica visualizada representa o único ponto realmente concreto e definido.

Em igual contexto, também notamos uma ausência de finalização, em que o suposto desfecho parece ser, antes de tudo, um simples recomeço: a porta que figura como hipotética solução para a fuga da morte, em busca do valor perdido, também alude a uma armadilha da própria morte, reiniciando-se, nesse caso, o estado privativo e manifestando a persuasão intimativa desta última sobre os humanos, aparentemente impotentes e alienados diante do processo manipulatório. Coincidentemente, em *O triunfo da morte,* o casal, assim como aqueles que atuam conforme sua intuição e instinto – como o bobo da corte (ou o louco), no canto inferior direito – , ilusoriamente, parecem destacados ou imunes à presença da morte e aos acontecimentos que os rodeiam. Porém, a ilusão deste fato é derrubada pela irônica e persuasiva melodia da sedutora morte, envolvendo o sentimento do casal, e pela presença da morte mascarada, próxima ao arlequim, suscitando, talvez, que também o gozador é usado e trapaceado pelo

jogo da morte. Nesse sentido, evocam-se trajetórias semelhantes àquelas percorridas por Geminiano, Amâncio e pelo casal Pedrinho e Nazaré, que acreditam, ilusoriamente, estarem protegidos e afastados do destino trágico, ocasionado pela afirmação do contrato manipulatório dos estranhos sobre eles:

> Os gozadores, os violentos e os namorados são os únicos que ignoram ou procuram enfrentar e evadirem-se da morte. O valente saca sua mão na espada diante da mesa caída de jogos; o bobo da corte, bufão do mundo, se esconde. Os namorados seguem seu dueto amoroso, sem perceber como a morte joga com a sua cega melodia.[7]

Igualmente a Pedrinho e Nazaré, o casal desenhado na obra visual consiste em um fundamental elemento na geração de sentidos, possibilitando visualizarmos, por meio de sua performance, o caráter especular e lúdico do texto, já que nos oferece, por meio da cena em que atuam, como o casal do objeto verbal, a síntese dos efeitos projetados, em que a visão da parte espelha a percepção do todo e vice-versa. Alude-se, ainda, ao processo da metadiegese implícita e à trajetória labiríntica e circular tratados na obra verbal, os quais poderão ser mais discutidos no exame do nível discursivo.

> Bruegel despoja os últimos fragmentos de ilusão sobre o destino humano, o qual nem a fé, o amor ou o dinheiro podem inverter, e ele soma até mesmo à nota de terror com toques de humor visual amargo e irônico. No fundo extremo do lado direito do quadro o dueto, par amoroso, inconscientemente, torna-se um trio, com a morte tocando, debochadamente, um violino. Esta é uma das mais perspicazes, como também uma das melhores, piadas visuais da arte européia, equiparando-se talvez a Hogarth e a Goya (Roberts, 1992, p.19).

Estes apontamentos nos inclinam a compreender *O triunfo da morte* como um texto que não se fecha, que escorrega de conclusões fáceis e óbvias e, dessa forma, distancia-se de soluções moralizantes e unilaterais, evocando, assim, elementos ainda mais palpáveis para o estabelecimento do diálogo com o texto verbal. Entendemos, então, que a tensão exalada da hipotética disputa entre o programa e o anti-programa narrativos, aqui analisados, não se resolve, porque

---

7

não encontramos possibilidade ou qualquer traço capaz de indicar-nos uma tendência para esse ou aquele desfecho. Assim, dificilmente o texto nos aponta qualquer índice da sanção positiva ou negativa, já que não há reconhecimento de culpados ou vítimas, bons ou maus, vilões ou inocentes. Nesse aspecto, o contexto pictórico nos sugere uma irônica postura, principalmente se atentarmos para a imagem representada pelo rei, no canto extremo do plano inferior esquerdo, que, diante de uma figura lhe apontando uma ampulheta, sugerindo seu tempo escasso e perdido, vê-se refletido em uma caveira vestida de trajes reais, apoderando-se de uma riqueza acumulada. De modo semelhante em *A hora dos ruminantes,* os acontecimentos sofridos não seriam, então, apenas conseqüências dos próprios atos dos sofredores?

Tais fatos nos dirigem ao exame das paixões sobre as relações entre sujeitos, mediante as modalizações tímico-fóricas. Sob uma ótica geral, notamos, igualmente ao romance, um permanente conflito entre o *querer* libertar-se – há várias figuras na posse de armas e escudos, na tentativa de enfrentamento – e o querer possuir – a paixão da *cobiça*, representada pela imagem do rei – o dever sujeitar-se à dominação e o não-poder vencer a presença ameaçadora da morte. Promovem-se, assim, os estados passionais da *resignação* e da *insegurança,* as quais, envolvidas pelo sentimento de *perda* ou de *carência*, fazem irromper o estado de tensão e de disforia. O clima de tensão orienta-nos, por sua vez, à configuração de um sujeito que *quer* reparar (querer-ser) a falta, mas, não *podendo* fazer nada para tal, projeta o crescente investimento dos sentidos subseqüentes de *conformação* e de *revolta*. Essas percepções podem ser, ainda, sustentadas pelo estado de *espera,* que, assim como na narrativa, também manifesta-se dúbio, simulando tanto um estado de estagnação, impotência e espera do *fim,* quanto um estado de *esperança* de libertação, figurativizado por meio da tentativa de escapatória e pela presença do mar, como possível transformação, e do céu, em estado relativo de abertura no segundo plano da tela. A esse respeito, Almeida (1978, p.24) observa que *a graça do homem pintado por Brueghel consiste em andar desarmado e desprotegido através de um mundo inclemente, à espera de que se concretizem as utopias. Ou à espera da morte*. No estado de eterna expectativa, encoberto pelos passatempos do cotidiano, como o jogo, o poder, o trabalho, a festa, o amor, a igreja, instaura-se o

unesp

momento de clímax, o solene, o decisivo, o escatológico momento determinado pela *queda*, evocando, neste caso, a queda sofrida por Manarairema, iniciada por Geminiano, ao cair no mundo subterrâneo e demoníaco da destruição.

Consideradas as observações a respeito do nível narrativo, passamos aos aspectos discursivos e plásticos, a fim de tentarmos esclarecer os elementos abstratos aqui colocados para, finalmente, procurarmos efetuar uma análise mais concreta, remissiva aos efeitos de sentido produzidos pelo processo de criação da obra. Na pintura, percebemos que figurativização é anterior à tematização. Em outras palavras, na imagem pictórica a tematização não poderá ser manifesta sem cobertura figurativa. Por sua vez, uma pintura será figurativa quando nela se reconhecerem imagens perceptíveis no mundo, levando-nos às verdades internas parciais do discurso. Os percursos figurativos representados em *O triunfo da morte* remetem-nos, conforme já vimos, aos procedimentos discursivos de *tempo, ação* (constituição do sujeito) e *espaço*. A relação que se dá entre os níveis de manifestação e discurso só poderá ser percebida no tempo presente, pois somente nesse tempo é que o plano de expressão se torna concreto.

Podemos dizer que as semelhanças entre os textos visual e verbal revelam-se com maior clareza e estreitamento, devido ao envolvimento do fazer persuasivo do enunciador na realização do fazer interpretativo do enunciatário. Também na pintura notamos uma oscilação entre o afastamento e a aproximação enunciativa. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que visualizamos a cena pictórica na direção de cima para baixo, uma perspectiva que tradicionalmente mantém o enunciador afastado da encenação, notamos, por outro lado, procedimentos diversos que o aproximam da tela, como a presença irônica e carnavalesca do homem avessamente posicionado, justamente no plano superior do lado direito da tela. Também o desenho minucioso das cenas insólitas mescladas àquelas cotidianas, como figuras nuas, expostas pela morte e pelo *rebaixamento* (*cf.* Bakhtin, 1999) – as figuras do poder, cardeais, reis, damas da sociedade, representantes do exército e inferiorizadas às atitudes voluntariosas da morte – manifestam-se como recursos aproximativos de enunciação, cujas marcas e projeções de sentido desvelam, em uma tendência próxima ao discurso avaliativo. O enunciador investe nos mais diversos campos e direções: a perspectiva transmitida evoca o efeito de um olhar geral – semelhante ao efeito

de narrador câmera abordado em *A hora dos ruminantes,* em que o processo de montagem, desmontagem e remontagem das cenas, determina a inutilidade de uma pretensa neutralidade no ponto de vista – desde a altura e o ar até o olhar para baixo e por meio do mundo. A perspectiva não apenas se projeta para o plano superior, mas, sobretudo, para o mundo subterrâneo, para o mundo do cadafalso, sobre o qual, paradoxal e ironicamente, o casal enamora-se, os amantes dançam, o bufão brinca, o rei rouba, o jogador diverte-se. Ou seja, o mesmo olhar irônico e marcado pelo discurso ambíguo do narrador, no texto literário, dialoga com o tom duvidoso, lúdico e multilateral da pintura. Sobre tais questões, Junqueira (1991) elucida-nos a respeito da trajetória percorrida pelos "olhares" do enunciador e do enunciatário:

> Descobrir a tendência de leitura do enunciatário poderia corresponder, por pressuposição, a desvelar um direcionamento de leitura que o enunciador tenha eventualmente imprimido ao campo a ser observado. Ou seja, os "olhos" do enunciatário deveriam pousar sobre os mesmos estímulos visualizados pelo enunciador, se quiséssemos ancorar ditas posições virtuais em sujeitos empíricos.

Nesse sentido, de modo semelhante à estrutura paródica do discurso literário, também aqui descobrimos que o efeito de sentido de estranhamento e surpresa emanam, sobretudo, da simulação projetada por recursos enunciativos dirigidos a fazer com que o enunciatário creia, ilusoriamente, na construção de uma montagem tradicional e clássica da perspectiva, utilizada, sobretudo nas composições clássica e renascentista. Na primeira leitura, a tendência à visão do enunciador de cima para baixo produz um efeito próximo à focalização onisciente na literatura, em que cabe ao narrador a voz da verdade única, a qual se posiciona como portadora do saber absoluto sobre tudo. Contudo, vimos acima que a percepção, em uma leitura mais aprofundada, de uma visão multilateral do enunciador, permitindo ao enunciatário a possibilidade de visualizar diversos pontos de vista e verdades parciais, revela-nos a subversão, por via paródica, da visão clássica colocada anteriormente, substituindo, portanto, o *poder saber* pelo *querer saber*, perseguido por um olhar questionador e também repleto de dúvidas: *Quem é a figura invasora?; Temos como perseguidas criaturas vítimas ou*



culpadas?; Tudo não passa de um sonho ou brincadeira, ou o inferno realmente está no mundo dos vivos?.

É também possível verificarmos o jogo lúdico do enunciador, que promove um processo manipulatório, por meio de uma constante ambigüidade, dos efeitos de sentido de realidade, imaginação e indeterminação sobre a veracidade dos fatos. Reforçando o caminho dialógico entre os textos estudados, nas modalidades veridictórias, manifesta-se, então, o prevalecimento do segredo e do mistério no interior da pintura. Nesse caso, manifesta-se o conflito entre enunciado e enunciação, em que o estatuto do segredo subentende a idéia daquilo que *é* (/ser/), mas não *parece ser* (/não-parecer/), geradora da dúvida entre aquilo que *parece ser* e aquilo que realmente *é,* própria dos elementos projetados pelo estranhamento ou *nonsense* e, principalmente, pela ambigüidade. A relativização da irrealidade, marcada pelas figuras insólitas, mas, ao mesmo tempo, possíveis, da tela, já que existentes no plano *real* (cadáveres representantes da morte e cavalos e cães como seus soldados), alude ao processo de verossimilização da insolitude e ficcionalização da realidade, mediante a presença de figuras existentes no mundo, como o rei, os cardeais, as mães, sofrendo a vivência do episódio não plausível. Tal idéia de indeterminação pode ser ainda reforçada pela revelação da já referida figura posicionada ao avesso, sugerindo-nos a advertência sobre a carnavalização dos fatos e, principalmente, sobre a fragmentação da verdade única e absoluta em infinitas verdades internas e eternamente mutáveis que se espalham pelo campo textual.

Dando continuidade a essa questão, Landowski (1992, pp.85-101), formulando o *esquema ou regime de visibilidade,* investiga a visibilidade como uma ferramenta de transmissão do saber. Para o autor, o esquema pressupõe o *ver* e o *ser visto*, ou seja, o que deve ou não deve ser mostrado. Denominada de *relação escópica,* a transmissão de saber envolve duas instâncias ou dois sujeitos escópicos: o S1, que *faz ver,* e o S2, que se modaliza pelo querer, dever, poder e saber "ver". Em outras palavras, a pressuposição de um sujeito que vê e outro que é visto, intermediados, por sua vez, pelo objeto de visão, ou seja, a imagem. Podemos observar, assim, que o S1 orienta a trajetória do S2, por meio da seleção e da montagem daquilo que será visualizado, dando maior ou menor visibilidade a determinados elementos, criando condições de visibilidade,

sobretudo a luminosidade. No objeto pictórico analisado, notamos que há um jogo entre o querer poder/saber ver do observador e o querer/saber mostrar-se do observável, principalmente nos efeitos elípticos, provenientes do *segredo*, e nos recursos para a produção do inverossímil.

Como em *A hora dos ruminantes,* a pintura também adota como recurso de comunicação entre enunciador-destinador e enunciatário-destinatário a especularidade, desenvolvida pela paródia e pela metadiegese implícita. Na obra visual, é possível notarmos tais recursos na multiplicação de cenas e figuras que parecem retomar, mesmo que de maneira diferente, a mesma experiência das demais, criando uma composição esquematizada *em abismo*, no qual o eterno entretecer das imagens, em um percurso labiríntico, assemelha-se a um irônico "caminhar em círculos": *Eles cercam de todo lado, põem a gente numa roda viva.* (*A hora dos ruminantes,* p.55). Nesse sentido, a hipérbole pode ser compreendida como um elemento promotor ou um reforço da cena especular, já que a excessiva repetição de cenas aterrorizantes e a multiplicidade de detalhes, figuras e elementos no quadro pictórico incita-nos à sensação de vários quadros espelhados, via paródica ou parafrásica, dentro de um só. A paródia envolve-se de extrema ironia, em razão da morte figurar, em cada situação, como o espelho da personagem dominada: envolvida pela imagem da morte, que lhe mostra uma ampulheta, talvez como símbolo do tempo perdido, a figura do rei, incrédulo e abatido com o fatal transcorrer do tempo, por exemplo, aparece espelhada por um cadáver vestido por uma imponente armadura, caminhando obsessivamente sobre a excessiva riqueza acumulada. A respeito da marca da paródia como um dos recursos enunciativos principais em *O triunfo da morte,* Roberts (1992, p.50-52) realiza uma análise rica e concernente a essa questão, quando argumenta que tal obra

> combina duas tradições visuais distintas: a tradição nativa de lenhadores do Norte na Dança da Morte e a concepção italiana do Triunfo da Morte[8], como nos afrescos que eram vistos no Palazzo Sclafani em Palermo e no Camposanto, em Pisa. Entretanto, a versão inesquecível do exército da Morte avançando implacavelmente pela terrível paisagem é extremamente original.

[8] *cf.* Francesco Traini, *O triunfo da morte* (s.d), Camposanto, Pisa, afresco.

> Para todos os homens e mulheres, embora exaltados em posição social na terra, não há escapatória do exército da Morte, que avança inexoravelmente através da paisagem incandescente de Brueghel. A multidão de imagens que se atropelam de maneira aterrorizante, mostra, dentre outras, a imagem do barco da Morte levando sua horrenda carga de esqueletos cobertos com lençóis empurrados pelo cavalo. A segunda paródia do esqueleto humano acontece enquanto as rodas esmagam um homem e a mulher ao lado segura um fuso e uma roca, clássicos símbolos da fragilidade humana: a tênue linha está para ser cortada. Um cardeal é carregado por um esqueleto que veste um chapéu vermelho grotesco, enquanto um barril de moedas do rei é saqueado por um esqueleto. Encontramos uma visão horrível da inevitabilidade da Morte. Um jantar foi interrompido pela invasão do exército e os comensais reagem inutilmente. Eles escondem suas espadas ao invés de lutar com os esqueletos; sem nenhuma esperança o bobo da corte se refugia embaixo da mesa, o tabuleiro de gamão e as cartas se esparramam enquanto um esqueleto disfarçado com uma máscara esvazia os garrafões de vinho. Acima, uma mulher é agarrada por um esqueleto – paródia do encontro amoroso após o jantar.

Dessa forma, a morte deixa de ser simplesmente uma figura inimiga, envolvida de negatividade e disforia, para atuar também como uma continuidade ou reflexo dos próprios seres humanos, atormentados pela auto-imagem reservada a um impiedoso destino. As personagens, entregues aos seus jogos e aos infindáveis enredos da vida, aceitam, atônitas e distraidamente, suas penúrias e seus prazeres de maneira automática, esquecendo a verdadeira finalidade de suas existências. Em questões paródicas, assim como no texto literário, conclamam-se tanto as evocações dos pecados originais – a luxúria, a vaidade, a ira – quanto aproximações às pragas bíblicas, remetendo-nos, sobretudo, ao mundo demoníaco e às evocações misteriosas do ambiente medieval do além, reforçados pelo clima diabólico e pelas conotações demoníacas sugeridas nas imagens do fogo, das cores quentes predominantes na tela, das figuras de cães disforicamente inseridos, a própria imagem da morte, figurada como a representação de uma caveira, o cenário em ruínas. As catástrofes ocorridas e a ameaça permanente de destruição retomam a questão bíblica do apocalipse e do fim do mundo, também suscitada no romance. Porém, em ambos os textos, o sagrado torna-se dessacralizado pela carnavalização e por sua aplicação ao

mundo subterrâneo e demoníaco pertencentes à própria Terra. Na obra pictórica, nada escapa ao peso da destruição, inclusive, sarcasticamente, a própria Igreja.

Na abordagem das categorias temporal e espacial, podemos verificar que, assim como na obra literária, o tempo e o espaço convertem-se em *cronotopo*, ou seja, na junção transfiguradora das categorias, em que uma atua como complemento da outra. Também aqui, o tempo e o espaço atuam como elementos agravantes da tensão narrativa: à medida que o tempo se expande pela sensação de eternidade, em razão da presença da morte, o espaço torna-se restrito e sufocante, visualizado pela massa hiperbólica e caótica de figuras espalhadas na tela. No discurso pictórico, podemos dizer que o espaço consiste na categoria mais evidente e fundamental para o depósito de manifestações temporais e atoriais, mantido pelos sistemas de significações planares, as quais atuam na projeção de efeitos de sentido de realidade para o observador. Dentre tais efeitos, podemos citar a representação da profundidade na criação da ilusão da terceira dimensão (adquirida sobretudo por meio da configuração plástica, cores, tamanho dos objetos, movimento, luzes, sombra), já que toda obra pictórica projeta-se em tela plana e bidimensional.

Na análise do discurso literário verificamos os conceitos referentes ao aspecto da espacialidade, apontados por Bachelard (s.d), envolvidos pela espacialidade *dimensional* e a *não-dimensional.* Retomando-as, a primeira configuração subdivide-se em espaço horizontal e espaço vertical: a posição superior ou de cima corresponde ao plano divino; a posição intermediária ou do meio associa-se ao plano humano; e a localização inferior ou de baixo corresponde ao espaço da morte e das divindades maléficas. Tais apontamentos também podem ser aplicados ao espaço do corpo humano, em que a cabeça representaria a superioridade em relação aos pés, atmosfera em relação ao subsolo. Já na espacialidade não-dimensional encontramos a oposição do espaço interior (subjetivo) ou fechado e do espaço exterior ou aberto. Apontamos, ainda, outros três tipos de espaço: o *tópico* (espaço conhecido), o *atópico* (espaço estranho) e o *utópico* (espaço do sonho ou do pesadelo). Em conjunção ou contraposição ao espaço exterior há o espaço interior ou da atmosfera psicológica, pela qual o corpo das figuras animadas (humanas ou não) manifesta as ocorrências do tempo e da ação. Além disso, encontramos oposições

temáticas como campo *vs.* cidade, praia *vs.* montanha, mar *vs.* terra, casa *vs.* rua, envolvidos, por sua vez, pelos valores proteção, sossego, concentração, estabilidade, quando se trata do espaço da casa, e valores contrários, sobretudo ligados à agressão, em se tratando do espaço da rua.

Aplicadas à composição pictórica, tais considerações nos levam a reconhecer, na espacialidade dimensional, um cenário transgredido pelas leis intrínsecas que imperam a obra, regida pelo caos e pelo ilógico, em que se rompem as fronteiras entres os planos divino, humano e o das divindades maléficas, apresentando-nos um mundo em que a terra, paradoxalmente, parece ser uma continuidade do mundo demoníaco e subterrâneo e, ao mesmo tempo, do mundo celestial. Essa questão mantém a obra entreaberta à metamorfose, como processo de fusão de contextos, espaços, ordens temporais, elementos da atorialização, imagens, que, seguindo uma lógica incomum decorrente do encontro de duas bases incongruentes, causam estranhamento na primeira leitura. A inversão da lógica espacial, subvertida pelo corte da sintaxe linear na tela, pode ser sintetizada pela figura humana virada de cabeça para baixo, no plano superior direito da tela, sugerindo, talvez, o próprio rebaixamento do homem, ao posicionar a cabeça (plano da superioridade/humanização) no lugar dos pés (plano da inferioridade/subumano). Em relação ao espaço não-dimensional, observamos que os espaços da interioridade e da exterioridade mesclam-se, como se um refletisse e influenciasse a formação do outro, ou seja, o espaço interior/fechado e o espaço psicológico expandem-se pelo domínio do poder imaginário e insólito que regem o local exterior, enquanto que o espaço aberto e exterior torna-se restrito e sufocado pelo pensamento da loucura e da introspecção. A dualidade do espaço representado provoca um jogo de tensões, a partir da relação dialética entre o *exterior* e o *interior:*

> O exterior e o interior formam uma dialética do esquartejamento, e a geometria dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial do *sim* e do *não,* que tudo decide. Fazemos dela sem o percebermos uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. Os lógicos traçam círculos que se superpõem ou se excluem, e logo todas as suas regras se tornam claras. A metafísica mais profunda está assim enraizada numa geometria que – queiramos

> ou não – espacializa o pensamento; se o metafísico não desenhasse, seria capaz de pensar? Para ele, fechado e aberto são metáforas que ele liga a tudo, até aos seus sistemas. (Bachelard, s.d., 245-6)

Valendo-nos da teoria bachelardiana, a linguagem metafórica relacionada ao espaço interior, em termos do nível narrativo, aponta-o como o lugar de "segurança" do *ser* do sujeito e dos valores do objeto, enquanto o espaço exterior revela a "insegurança" do *não-ser*. Curiosamente, o texto construído por Brueghel, como vimos acima, altera os sentidos relacionados à segurança do ser. Tal questão foi igualmente observada por Junqueira (1991, p.218), em seu trabalho de pesquisa sobre a obra pictórica de Paolo Veronese, no qual os sentidos atribuídos ao espaço interior manifestam-se aparentemente distintos dessa percepção:

> Em um nível mais abstrato da conotação, o espaço interior converte-se no espaço da "insegurança". O "dentro" e o "fora" são, aí, dois lados da mesma moeda, ou seja, os esteios de uma "geometria implícita" que não prevê lugar para a fé e para a glorificação.

Em relação aos espaços tópico, atópico e utópico, o momento representado na composição nos evoca a interação do espaço conhecido – mundo humano/terra dos homens – aos espaços estranho – mundo da morte – e do *sonho* transformado em espaço do *pesadelo,* abordado igualmente na obra literária . Na questão temporal, notamos que o canto superior esquerdo sugere a presença da noite, ou do entardecer, em razão do tom sombrio e das imagens de devastação ali inseridas. A partir dessas imagens, também notamos a inserção de um jogo entre o nítido e o difuso, mediante o efeito de fumaça projetado na obra. Associado aos conceitos observados a respeito da mesclagem entre espaços – interior/exterior, conhecido/desconhecido/imaginário – o tempo manifesta-se pela dialética de "próximo" *vs.* "distante" e de "presente" *vs.* "passado". A esse respeito, Junqueira (p.208-9) observa que

> O fazer enunciativo recorre, neste caso, à estratégia da focalização subjetivada que, à maneira da *câmara clara* de Barthes (1984), distorce as noções espaciais e temporais que conformam o código do reconhecimento. Da ruptura do

> enunciador com um *modo de mostrar* ortodoxo subleva a exposição de um modo subversivo de conceber o mundo, de representá-lo e de exaltá-lo. A contraparte desse fazer enunciativo é a sensação de perplexidade e de estranhamento do observador e o sentido de "atemporalidade" perpassado pela obra.

Nesse sentido, o tempo reconhecido, presente e concretizado pela lógica do possível, transforma-se em tempo mítico, atemporal, que, apesar de revestido pelo absurdo e pelo *nonsense,* mantém-se eternamente contextualizado, em razão de um fazer enunciativo dotado de marcas bastante próximas àquelas encontradas em *A hora dos ruminantes*. Já no canto extremo, no plano superior direito, ainda que sutilmente, a pintura evoca a possibilidade do dia, da abertura do céu, marcado por tons mais claros na paisagem celeste. Nesse sentido, reforça-se a presença de imagens insólitas proporcionadas pela junção de elementos compreensíveis como incompatíveis.

No desenvolvimento de uma composição pictórica, sobretudo a figurativa, os traços temporais são determinados pelo enunciado, a partir da instauração de um cenário onde se representa a narrativa. Desse ambiente cronológico e dos temas poderemos captar significações atuantes como ponto de partida para a narração. O teórico Omar Calabrese (1987, p.35) atribui esse fator à conversão dos traços temporais em uma espécie de *relógio fantástico:*

> Isto quer dizer que a cada parte do dia, senão cada hora, pode começar a articular-se em uma espécie de possível narração. A alvorada funciona como um marco do despertar ou como final da noite e se presta a figurar como demarcadora do início dos relatos. O meio dia é adequado para contar histórias cheias de ação ou de repouso subseqüente. O crepúsculo, por sua vez, contém o sentido da meditação ou do final. A noite é o terreno da aventura, do medo, do horror, e, por outro lado, da diversão, do amor, da paixão, ou enfim, do repouso, da espera, da ânsia.

Mediante tais sentidos atribuídos por Calabrese às horas do dia, apreendemos algumas considerações que auxiliam nos objetivos de nosso estudo. Orientando-nos pelas significações relativas à alvorada, notamos um elemento de reforço aos sentidos de inversão e transgressão sugeridos pelos textos: tomando, assim, o alvorecer como o momento de introdução do relato e o

crepúsculo, conseqüentemente, como o final, verificamos que em ambos os textos procede-se ao inverso, talvez como tentativa de prenunciar o conteúdo aparentemente trágico a ser evocado intrinsecamente, envolto pela inversão da ordem, do cotidiano, da própria vida e dos conceitos atribuídos ao mundo. Porém, percebemos ainda na fala do autor que a figura noite suscita não só a idéia de morte, de medo ou horror, mas também de expectativa, que tanto pode associar-se a sentidos positivos, como a espera da luz, da festa, do renascimento, do relaxamento, como negativos, como a espera da destruição. O meio dia, utilizado como marca temporal para a introdução de novas aventuras a serem conquistadas, é empregado justamente no hipotético fim (em *O triunfo da morte* notamos que no fundo de espaço representado, evoca-se a possibilidade de um céu aberto e revestido pela luminosidade do dia.), o qual mostra-se de forma irônica, já que é por meio dele que as buscas (re)começam, dando início a novas possíveis aventuras.

O cronotopo artístico associa-se, ainda, ao terreno dos atores. A grande caixa por onde entra a população, figurando, à primeira vista, como um espaço de salvação (principalmente pela imagem da cruz na porta), revela-se, à segunda leitura, como a evocação de uma arapuca ou armadilha: essa percepção alude às personagens movidas simultaneamente em *A hora dos ruminantes* pela busca, pela fuga e pela perseguição. A figura do rei ameaçada pela morte que lhe apresenta uma ampulheta e apegado a uma outra caveira que tenta lhe tomar a riqueza, vê-se impotente perante o transcorrer acelerado do tempo e o destino amargo que lhe parece reservado. Assim, ao mesmo tempo em que predomina o tempo da eternidade, da estaticidade, instaura-se, por outro lado, o tempo passageiro e efêmero, marcado pela chegada repentina da morte (assim como a dos homens estranhos) e, paradoxalmente, pela rapidez com que ela faz a existência cessar. Como personagens inseridas na obra, reconhecemos, além do rei, dos amantes, dos jogadores, do bufão, de homens comuns e de diferentes classes sociais, da mãe e da criança, também criaturas associadas à Igreja, as quais, surpreendentemente, também figuram como a própria morte. Nessa questão, poderíamos observar um fundo crítico à política (monarquia) e à Igreja (religião católica/Inquisição), sem contudo, certificarmo-nos disso. Mas, acima de tudo, atentamos para o fato bastante similar em *A hora dos ruminantes,* em que

personagens adultas transmitem sentidos ligados à fragilidade, impotência e debilidade infantis, enquanto que o bebê, lambido por cão sedento e faminto, parece ser justamente a esperança de vida e de continuidade existencial nesse mundo retratado, aproximando-se da personagem Mandovi. Analisando a obra *O triunfo da morte*, o crítico de arte Pierre Jansen (op.cit, s/d.) comenta que as imagens expressas *talvez signifiquem que as pessoas são tão inconscientes como crianças e que a Humanidade segue cegamente os piores instintos; que seguem os saltos e diversões até que chegue à parca e à tenebrosa morte, pedindo contas a todos: aos amantes, aos jogadores, aos boêmios, ao menino, ao sacerdote, ao rei. Então será a mais terrível desolação, pintada pelo mesmo Pieter Brueghel.*

Considerando-se a conceituação teórica estudada por Bakhtin (1988/1999) e por Frye (1973), verificamos igualmente, na obra visual, a predominância dos mundos infernais e demoníacos, marcados pelo modo irônico, trágico e cômico. Percebemos, assim, imagens dionisíacas e ligadas à destruição, como o rebaixamento e o despedaçamento corporal, o homem inferiorizado a um plano subumano, submetido a situações tirânicas, humilhantes e imorais, de acordo com os padrões da sociedade oficial. O fogo, a água, a terra e a vegetação deixam de ser elementos naturais associados à fertilidade e à purificação e manifestam-se como produtos da corrosão, deserto, lama, podridão, seca, incêndio, poluição. Talvez, a imagem que melhor ilustre a natureza degradada é representada pela figura de um grande peixe morto, esquecido na margem do rio, no plano superior esquerdo, próximo ao barco da morte.

Como figuras relevantes ao desacordo entre o enunciado e a enunciação, podemos destacar, em similaridade com o texto verbal, a antífrase, a preterição, a reticência, a animalização, a reificação, o eufemismo, a hipérbole e a metáfora. Em se tratando de uma pintura, percebemos que a figurativização é anterior à tematização, ou seja, na imagem pictórica a tematização não poderá ser manifesta sem a cobertura figurativa. Podemos entender, então, que as categorias plásticas pertencem a um universo livre, que se sobrepõe à referencialidade. A integração de elementos do nível *figurativo* e do nível *plástico* causa-nos uma relação de tensão. Desse modo, parece ocorrer uma espécie de disputa pela atenção do observador, como se cores, formas, linhas e texturas

quisessem desprender-se do fundo temático que se tem na pintura e tornar-se independentes. O plano de expressão pictórica tem como característica a simultaneidade dos elementos, pois um é dependente do outro, e de seu conjunto resultará a imagem plástica. Desse modo, também as características aparecerão em todos os elementos plásticos e, ao unir esses níveis, encontram-se as possíveis interpretações.

Reconhecemos como texto pictórico figurativo aquele em que reconhecemos imagens perceptíveis no mundo, as quais podem transportar-nos às hipotéticas verdades do discurso. Esses procedimentos são, então, revestidos pelas imagens altamente contraditórias e bilaterais da morte – que na pintura atua como metáfora de diversos sentidos, podendo, inclusive, não conotar a morte no sentido estrito e fiel da palavra, mas sentidos que nos transmitem a imagem negativa da destruição, da opressão, do aprisionamento, da fome, da miséria, da guerra. A imagem dos animais se faz igualmente presente, quando se tem a visão cruel e altamente ambígua do cão lambendo a criança sobre a mãe morta, aludindo, por sua vez, às imagens grotescas dos animais no objeto verbal, que, em certa passagem, também evoca, por meio da manifestação da morte, a esperança de vida: *No Beco da Pedreira Grande, atraídos pelo cheiro de urina do cueiro de uma criança que dormia, no berço perto da janela, os bois comeram todos os panos do berço, depois descascaram completamente a pele da criança com a lixa de língua* (*A hora dos ruminantes*, p.89), do compartimento por onde os aflitos tentam se refugiar, do fogo, da água, do céu, da roda dos sinos. A roda, particularmente, consiste em uma figura extremamente importante na composição pictórica: similarmente ao texto literário, a roda vem relacionada ao tempo cíclico das transformações e das alternâncias (do dia e da noite, da seca e da água, da morte e da vida, do nascimento e da destruição, dos festejos públicos e das solenidades) e, concomitantemente, ao tempo da repetição e do eterno girar pelos mesmos acontecimentos – tudo leva a crer que sempre haverá regimes tirânicos, a fome, a guerra, o vício: *Brueghel via o mundo assim: como um teatro. Todos interpretam um papel: o soldado, o agricultor, o comerciante rico e exausto de tanto comer no paraíso dos glutões. Todos atuam em um cenário e giram como rádios de uma roda. Sempre foi assim e a roda seguirá girando eternamente* (Jansen, op.cit). A respeito de tal análise aqui citada, atentamos para

unesp

o fato verificado em *A hora dos ruminantes*, sobre a igual questão de representatividade do mundo de Manarairema como o palco de um teatro, onde giram as personagens que assumem funções e papéis, como o carroceiro, o ferreiro, o vendeiro, o carpinteiro, o vendedor de cigarros. Mais do que isso: no contato com o mundo estranho, assumem posturas diferentes, aflorando completamente seu estado do *parecer*, deixando o *ser* perdido e sufocado pelo mundo da simulação.

A grande comicidade e a alta dose de humor na linguagem supostamente trágica e falsamente séria dessas duas ricas obras talvez esteja justamente na facilidade com que elas comunicam a pretensa "realidade" sob a veste do implausível, que, quanto mais improvável e inverossímil possa nos parecer, mais próximo de nosso universo estará. Provavelmente, tais observações revelam-se como uma das razões pelas quais *A hora dos ruminantes e o Triunfo da morte* sejam exaustivamente associados tanto aos contextos históricos e sociais comentados, respectivamente, quanto, sobretudo, aos reflexos de vanguardas, movimentos e correntes expressivas dos efeitos poéticos do insólito, como aqueles já estudados neste trabalho e justificados por essas mesmas razões. No campo das artes plásticas, é ainda bastante confuso para os estudiosos definir se o surrealismo consiste em um movimento próprio e pertencente à arte fantástica (*c.f.* Vax,1970), ou, ao contrário, se tem como um dos principais recursos os efeitos poéticos do insólito (*cf.* Abastado, 1975). Ou, ainda, de uma forma mais neutra, consiste em um movimento paralelo ou uma continuidade da arte fantástica, sem, contudo, ser considerado como uma concepção presa a ela (*cf.* Chénieux-Gendrón, J., 1992; Lima, S., 1995, Breton, A., 1993). No movimento surrealista, a "arte visionária" (*cf.* Alexandrian, S., 1976) foi compreendida como uma corrente que privilegia a imaginação desencadeadora de imagens fantásticas e alucinatórias, associando o fazer artístico à expressão das imagens do inconsciente. Alexandrian (1976) analisa que, sobretudo pela convicção surrealista de que no espírito humano repousam "tesouros escondidos", os artistas visionários, como Bosch, Brueghel e Dürer, tornam-se uma das principais fontes de pesquisa do movimento, considerando-se seu alto poder de transfiguração. Reconhecidos como pré-surrealistas, reiventaram um mundo acumulado de símbolos e "imagens-duplas" ou multiplanares, construindo uma

representação atormentada pelo esbanjamento da natureza e pela obsessão pela vida. A desproporção do espaço e das formas, as paisagens labirínticas, as formas humanas deformadas pela associação a figuras de animais e vegetais criam um espetáculo dionisíaco e demoníaco que se infiltra no cotidiano para abalar certezas e verdades que a humanidade construiu.

A "redescoberta" de Brueghel no início do século XX deve-se, assim, ao seu olhar à frente de seu tempo, à sua arte bastante questionadora e polissêmica e, sobretudo, às cargas humana e poética transmitidas através de suas pinceladas. Seu trabalho apresentou-se incompreendido em sua época e, talvez, até hoje, mantém-se extremamente vivo ao causar incômodo e provocações ao olhar do observador, revelando-se extremamente surpreendente e atual, não só pelas questões semânticas, mas também pela composição plástica e estética ainda bem compatível com as concepções contemporâneas ao nosso tempo.

> Durante os séculos que se seguiram à morte de Brueghel, os seus quadros caíram no esquecimento: não correspondiam às regras da estética, definidas pelo culto dos heróis, dos santos e dos soberanos, pela mentalidade burguesa ou a visão romântica e sublimada da natureza. Foi preciso esperar até ao nosso século para que as suas obras despertassem novamente a atenção (...).
>
> O fato de o pintor ter se tornado acessível ao público é, certamente, em primeiro lugar, uma conseqüência das inovações artísticas que revolucionaram os hábitos visuais tradicionais: os impressionistas transformaram os rostos e as paisagens em manchas coloridas, os expressionistas e os cubistas "deformaram" a aparência humana. Horrorizado e, finalmente, reeducado pelos pintores contemporâneos, o olhar ficou novamente livre para as personagens pesadonas, cor de terra rústicas, de Brueghel. (Hagen, 1995, p.88)

A leitura sincrônica da obra de Pieter Brueghel é reforçada na percepção de marcas, sobretudo em *O triunfo da morte,* compreendidas, aqui, como antecessoras de aspectos tidos como "reveladores" ou "originais" na expressão artística do surrealismo. Uma dessas percepções estaria na busca surrealista de, entre o abstracionismo e o "realismo", atingir a permanência de um figurativismo de ordem automática e de essência mágica, tendendo às artes ditas "selvagens" (nas quais inclui-se a arte de Brueghel) e com grande influência da tradição

expressionista, sempre viva na arte européia. Tal busca possibilitaria o encontro com o *novo figurativismo.* A adoção de objetos do mundo pressuposto como *real* na composição pictórica faz com que Breton (1935, apud Chenieux-Gendron, 1992, p.202) reflita sobre o *modelo interior surrealista,* ou seja, centrado na conquista de uma arte subjetiva, que conseguisse atingir o ponto de interação absoluta entre mundos interior e exterior. Haveria nessas produções uma luta constante entre a representação interior e as formas do mundo real, desencadeando, finalmente, um procedimento poético: *excluir (relativamente) o objeto exterior como tal e apenas considerar a natureza na sua relação com o mundo interior da consciência*. Tanto na arte de Renné Magritte quanto na de Chirico haveria uma necessidade de questionamento do mundo exterior para o alcance de uma completude criativa. Introduziriam, assim, um mecanismo dialético atuante entre o *modelo interior* e o signo do objeto.

Dessas questões a respeito do *automatismo pictural,* há uma dupla direção: a direção "poética", definida como a pintura *trompe-l'oeil* (engana-vista) e que aparenta um estranhamento por assemelhar-se ao mundo onírico; e a direção do automatismo "objetivo", denominada de *pintura automática* ou *gestual* (como as técnicas da collage e frottage). Breton, em sua reflexão, dá especial atenção à direção poética perseguida por Magritte, na qual, por sua vez, notamos uma forte proximidade com a essência artística de Brueghel. Por meio da "descrição" pictórica dos objetos e seres que formam o nosso mundo cotidiano, descobre-se por intermédio da relação que mantém entre si, uma existência antes oculta, conduzindo-nos à essência de uma segunda figuração. Desenvolve-se aqui um conceito de pensamento poético, definido por Magritte de *descrição visível do pensamento*. Para o pintor, as imagens pictóricas passam a adquirir valores espirituais ou morais, fornecidos pelo próprio pensamento. Da relação entre as imagens e as palavras alcançaria a *pintura poética:* a pintura seria apenas uma superfície ou uma primeira camada que se colocaria a serviço da imagem poética. A sua *verdadeira* mensagem estaria, portanto, justamente naquilo que não se mostra, na sua existência oculta.

Com essas conceituações a respeito da linguagem pictórica surrealista, notamos que as descobertas do imaginário são a base inventiva. A obra surrealista, dessa forma, torna-se completa a partir da percepção do observador –



por meio desse diálogo, ela mantém-se como um jogo, dando a liberdade de imaginação e pensamento ao indivíduo, para, enfim, fazê-lo encontrar, por seus meios próprios, o conhecimento de si mesmo.

De um modo geral, as composições pictóricas de Brueghel caracterizam-se pela carnavalização dos conceitos morais, revestidas pelo tom mordaz e pelo humor negro, a partir da implicação de sua visão pessimista sobre a humanidade, mostrando, como em *A hora dos ruminantes,* a debilidade, a ignorância e as fraquezas inerentes à condição humana. O estudo da carnavalização, evocada por formas do *grotesco* (*cf.* Bakhtin, 1999), mais presentes, por sua vez, na Idade Média, foi de grande auxílio na pesquisa investigativa dos elementos de inter-relação dos textos, determinando aproximações e diferenças entre eles. Pôde-se verificar alguns recursos construtivos na obra de Brueghel, aparentemente próximos àqueles apontados por Bakhtin, na análise da obra de Rabelais. O próprio autor, ao tecer comentário sobre o campo das artes plásticas contemporâneo à literatura de Rabelais, elege, como mais próximos ao estilo do escritor, os pintores Bosch e Brueghel[9].

Como procedimentos de carnavalização e do *grotesco* podem ser destacados como mais significativos em Brueghel os recursos de paródia, na inversão/ridicularização de papéis sócio-culturais definidos extratextualmente, evocando aspectos equivalentes ao *rebaixamento;* as imagens alusivas ao *despedaçamento do corpo,* abrindo espaço à imaginação criativa do artista, na composição de figuras híbridas e insólitas; o aspecto grotesco e irônico do cotidiano, a partir da *re*criação daquilo que se concebe como visão de *realidade.*

Nesse aspecto, notamos um caminho de aproximação entre os objetos de estudo, já que em *A hora dos ruminantes* o tipo de *realismo* trabalhado apresenta-se sob forma carnavalizada. Conforme estudamos, no mesmo processo da obra pictórica, o texto verbal adota como efeitos de sentido, no processo criativo, a paródia e a ironia, seja por meio de inversões de referências extrínsecas ao texto, seja pelo recurso à auto-paródia ou à recriação (remontagem) da narrativa. As imagens relacionadas ao *rebaixamento* e ao *despedaçamento* do corpo também

---

[9] *essas são, simplificadas, as linhas diretrizes dessa concepção original do corpo. Ela alcançou sua perfeição mais completa e genial na obra de Rabelais, enquanto que em outras obras literárias do Renascimento se debilitou e diluiu. A mesma concepção preside a arte pictórica de Jerônimo Bosch e Brueghel, o Velho.*, Bakhtin, M. op.cit, 1999, p.24

são freqüentemente inseridas no discurso, como, por exemplo, a adoção de papéis observada entre homens e bichos (os primeiros parecem atuar como os segundos e vice-versa) ou as referências a partes isoladas do corpo (humano ou não humano), como metáforas ou imagens alusivas à realidade cotidiana fragmentada. Observamos, anteriormente, que, com a chegada da morte, interrompe-se um jantar ou banquete, evocando-se, assim, de maneira intertextual, a igual interrupção das refeições comuns e normalizadas dos moradores de Manarairema, em troca da adoção antinatural dos costumes alimentares dos estranhos. Retomando os conceitos temáticos já discutidos a respeito da *festividade,* propostos por Bakhtin, o banquete louva, por um lado, a sociedade em igualdade de condições, em benefício dos recursos resultantes do trabalho. O ato de *comer,* nesse caso, é uma premiação pelo trabalho realizado. Por outro lado, alude, ainda, à idéia de devoração do mundo, num ato antropofágico, que se acaba de "capturar" e vencer. De maneira global, a imagem do banquete sugere a relação com a vida, a morte, a vitória, a perda, o triunfo, e, antes de tudo, o (re)nascimento. Porém, tais conceitos não são, necessariamente, índices de exaltação humana, já que se ligam aos atos de comer, beber, próximos ao contexto hiperbólico do mundo lendário da Cocagna, país da abundância (inclusive retratado por Brueghel, em *O país da Cocagna*, 1567), da mesa farta, do comer e beber exagerada e grotescamente do corpo `a matéria aprisionadora do homem. Observa Bakhtin (1999, p. 245) que

> O comer e o beber são uma das manifestações mais importantes da vida do corpo grotesco. As características especiais desse corpo são que ele é aberto, inacabado, em interação com o mundo. É no *comer* que essas particularidades se manifestam da maneira mais tangível e concreta: o corpo escapa às suas fronteiras, ele engole, devora, despedaça o mundo, fá-lo entrar dentro de si, enriquece e cresce às suas custas.

Considerando-se, então, o banquete e o ato de comer como um coroamento do trabalho e uma devoração do mundo, no sentido da conquista, supomos que, tanto em um texto quanto em outro, a interrupção da refeição metaforiza um bloqueamento e uma descontinuidade do ritual da recompensa

após o trabalho, da deglutição como ato de conhecimento do mundo, originando-se a imagem da morte sob infinitos sentidos que ela possa evocar. Contextualizando, por outro lado, aos momentos históricos e políticos de opressão referentes a ambas as obras, a ruptura faz sentido se também a compreendermos como comunicação e livres pensamentos e atitudes impedidos. Porém, o mesmo autor analisa que o negativo sempre deve ser visto como a continuidade do positivo, e vice-versa, ou seja, a confluência entre o alto e o baixo, o traseiro e o dianteiro, a morte e a vida, e assim refletimos que, sobre o mundo subterrâneo de Brueghel e de Veiga, aguarda-se o chamamento para a luz.

Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento,* Bakhtin (1999) reflete sobre a generalização excessiva do *grotesco* e o uso errôneo que essa prática pode desencadear. Para ele, na Idade Média e no Renascimento, o grotesco possuía um valor cômico e otimista em relação ao *devir,* embora também despertasse uma dose de ironia e paródia do pensamento cristão oficializado pela altas camadas sociais. A partir do Romantismo, porém, esses valores seriam substituídos pelo pessimismo e pelo humor negro, causando grandes modificações no conceito de *grotesco,* até culminar na amarga ironia do mundo, manifesta na obra de Kafka. Contudo, Bakhtin ainda reconhece alguns traços do *cômico* grotesco conservados ao longo das épocas, como os efeitos de sentidos adquiridos pela paródia e mesmo pela ironia, pelo hiperbólico e pela junção carnavalizadora de imagens antes não relacionadas e que, assim, promovem um *outro olhar* sobre o cotidiano. Valendo-se de tais colocações, poderíamos dizer que, especificamente nesta questão, as relações entre a obra de Veiga e de Brueghel estariam mais direcionadas às diferenças do que às similaridades. Entretanto, foi-nos possível perceber, já nesse aspecto, fatores intrínsecos aos objetos que, ao contrário de provocarem um distanciamento entre obras, motivaram uma estreiteza no diálogo entre elas.

Havíamos dito que a composição pictórica estudada revela traços que só viriam a ser retomados, ou até conhecidos, nas correntes do início do século XX. Dessa maneira, já nesse aspecto, a pintura mostra-se inovadora e inspiradora de diversas obras e tendências posteriores, sejam do campo visual ou do verbal. Por outro lado, o objeto literário examinado, apesar de apresentar igualmente um

caráter inovador e revolucionário na linguagem, remete, ao mesmo tempo, a evocações de gêneros passados ou formas artísticas primitivas, como o mito, o ditado popular, fábula, a parábola, seja parafraseando ou parodiando.

Tal fato deve-se justamente ao caráter libertador e independente das obras escolhidas, em relação às correntes ou tendências a que freqüentemente são relacionadas. Pode-se dizer que elas não se mantêm como modelos fiéis de estilos, aprisionadas em denominações muitas vezes limitadoras de seus sentidos intrínsecos. Nesse contexto, a obra pictórica pode, muitas vezes, manifestar traços distantes do cômico grotesco, aproximando-se, nesse caso, do estilo artístico contemporâneo, por meio da sugestão da ironia pessimista e da paródia de tendência negativista do mundo. Em relação *À hora dos ruminantes,* verificou-se que, assim como em Brueghel, o fator de estranhamento ou de insolitude parece tender-se mais à sensação de desconforto e de constrangimento, do que propriamente ao efeito de comicidade ou de riso do trágico.

Por outro lado, ao valer-se do teor altamente ambíguo e polissêmico dos objetos em estudo, substituindo a impressão causada pela primeira leitura por uma visão mais aprofundada dos mecanismos internos de construção dos sentidos, notar-se-á que os textos não oferecem posições definitivas ou conclusivas a esse respeito e, conforme já foi dito, nem é intenção dessa pesquisa tentar apontá-las. Em outras palavras, dificilmente as obras darão respostas ou saídas irreversíveis, em razão de seu compromisso com o *fator interrogativo*: na verdade, questionam-se os valores positivos e negativos, otimistas ou pessimistas, pois, dependendo do ponto de vista, eles podem assumir posições diferentes. Em *A hora dos ruminantes,* por exemplo, as ocorrências que, por quase todo o percurso, suscitam um tom tenso e negativo, no desfecho parecem rebaixadas à ridicularização ou a uma simples brincadeira, dando necessidade a uma *re*visão dos valores anteriormente evocados.

Essa longa discussão justifica-se, assim, pela observação parcial que aponta para uma tendência oscilatória, e talvez permanente, dos objetos entre o *cômico* e o *trágico,* marcados pela busca contínua da junção dos contraditórios. Dessa maneira, pode-se dizer que um dos elementos de comunicação entre os textos verbal e visual seria o caráter *lúdico* da linguagem. Verificamos que o teor dialógico dos textos, devido à multiplicidade de vozes e visões de mundo que os

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

povoam, percebidos nos elementos de organização textual, permite a abertura para diversas leituras e sentidos. Esse fator também é observado a partir da paródia, pela sobreposição de gêneros ou outros recursos artísticos contraditórios entre si. O dialogismo ganha, ainda, importância pelo trabalho de intertextualidade presente nesta pesquisa, levando-se em consideração a inter-relação de textos pertencentes a épocas distantes e linguagens de expressão distintas.

4.1.1 A caótica dança dos instrumentos expressivos

Embora não tenhamos abordado de forma aprofundada os recursos expressivos tratados no texto verbal, como os aspectos sonoro, fonológico ou rítmico, mas especialmente as questões voltadas ao aspecto semântico da obra, ainda assim julgamos necessária, como última consideração a realizarmos sobre tal análise, uma breve e sintética introdução de elementos relacionados ao nível plástico da pintura, devido à importância de tais dados para o corpo do trabalho e o processo de intertextualidade. Para o exame de tais questões, utilizaremos o estudo de Donis Dondis (1992), baseado na Teoria da Percepção, em que se abordam elementos de composição visual, vinculados à sintaxe do alfabetismo visual, além de alguns conceitos básicos da teoria de Félix Thürlermann (1982).

Por meio do mecanismo perceptivo, apreende-se uma relação de cores e formas, texturas, tons e proporções que, processada pelo cérebro, enseja o significado. Dado que as formas e os sentidos da mensagem visual só podem ser apreendidos pelo cérebro humano de maneira indireta, a percepção sensorial é de fundamental importância neste processo. Embora aparentemente dissociados, os processos de ver, criar e interpretar revelam-se interdependentes quanto à funcionalidade. O artista extrai do mundo fenomenológico estímulos e, mediante seleções e combinações de traços, cores e formas, concebe uma composição que se concretiza pela habilidade de manipular os materiais disponíveis. De outro lado, o enunciatário, estimulado por cores, luz e formas reconstitui ou cria figuras que correspondem mais ou menos àquelas que observa no mundo. A obra de arte de natureza realista é, portanto, lugar de investimento e estocagem dos sentidos, mediado por nuanças culturais do artista e do observador.



Em termos mais detalhados, pode-se dizer que a natureza tonal constitui um dos elementos fundamentais à comunicação visual. Os outros elementos visuais, revelados pela luminosidade, mantêm-se em segundo plano, em relação ao elemento tonal, já que ele é a própria luz ou a ausência dela. A luz oferece todos os elementos tonais que identificam o meio ambiente: linha, forma, textura, direção, movimento, dimensão. Mas a pintura não pode ser definida basicamente como tonal. As variações da manifestação visual são infinitas. E, por meio dessas variações, realiza-se a manipulação do enunciador, utilizando-se dos elementos visuais. Porém, os sentidos apreendidos dependem igualmente da resposta do espectador, que pode alterá-la por meio de sua percepção e interpretação visuais.

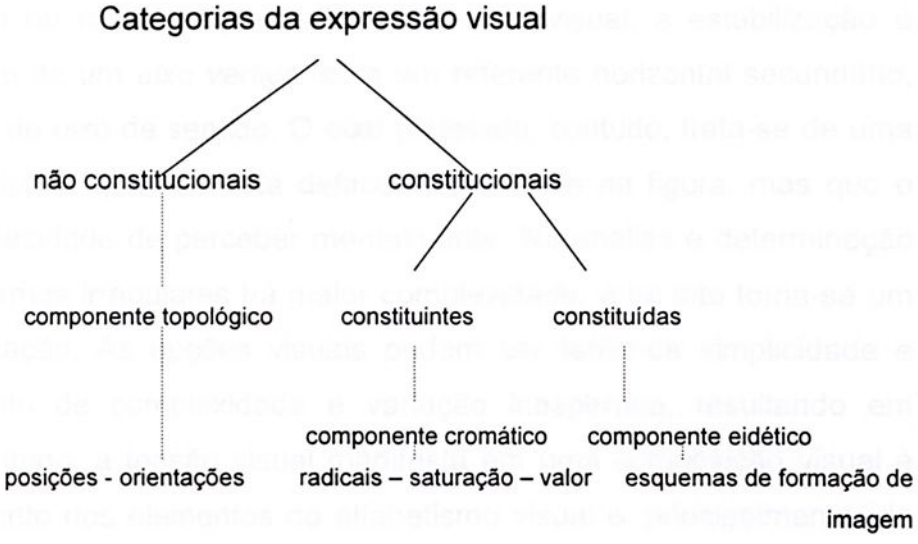
Todo padrão visual tem uma qualidade que não pode ser definida como intelectual ou emocional. Esses estímulos desencadeiam forças psicofísicas que modificam o espaço e ordenam ou perturbam o equilíbrio. Os elementos psicofisiológicos, por mais abstratos que possam parecer, definem o caráter geral da composição. Na expressão abstrata o significado é intenso e coloca o intelecto em contato com emoções e sentimentos, atravessando o consciente para se chegar ao inconsciente. O percurso que vai da apreensão das formas à formulação de um sentido possível prevê, segundo entendemos, especial atenção à maneira como percebemos as mensagens visuais; dedicamos, pois, algumas palavras aos fatores de maior relevância. Porém, não temos a pretensão de abordar todos os elementos pertencentes à sintaxe da linguagem visual, de acordo com o levantamento de Dondis, mas apenas os mais relevantes ao contexto dessa análise, já que utilizaria um espaço não disponível neste trabalho e, além de tudo, não se trata do maior objetivo da pesquisa proposta. Não queremos dizer, entretanto, que os elementos a serem abordados têm maior importância que aqueles não considerados, pois, conforme dissemos, é justamente do conjunto dos elementos que se apreendem sentidos intrínsecos à obra. Apenas para elucidar o leitor virtual a respeito de tais conceitos, enumeramos os componentes visuais analisados pelo autor: na composição visual, estabelecem-se o *equilíbrio,* o *nivelamento* e *aguçamento*, a *preferência pelo ângulo esquerdo*, a *atração* e o *agrupamento*, *positivo* e *negativo;* além dos elementos *ponto*, *linha*, *forma*, *direção*, *tom*, *cor*, *textura*, *escala*, *dimensão* e *movimento*.

unesp

Havíamos dito, anteriormente, que, em se tratando de uma pintura, a figurativização vem antes da tematização. Não há texto figurativo que não tenha o nível temático subjacente, pois, para que essas figuras tenham sentido, necessitamos de um investimento semântico. A relação que se faz entre os níveis de manifestação e o discursivo, porém, só poderá ser percebida no tempo presente, pois nesse tempo é que o plano de expressão se torna concreto. Conforme já havíamos dito, nos outros tempos e espaços, os aspectos plásticos não vão além de simples imaginação; contudo, não deixam de ser importantes para a compreensão de sentidos da obra, mesmo que permaneçam ausentes.

O plano de expressão pictórica tem como característica a simultaneidade dos elementos, pois um elemento é dependente ou complementa-se com a existência do outro, e, de seu conjunto, resultará a imagem pictórica. O plano de expressão manifesta-se por *formantes*[10], os quais consistem em componentes mínimos da cor, forma, volume. Nesse caso, a figura compreende-se por meio da ordenação de formantes (elementos) que explicita um sentido mínimo de uma imagem (um quadrado ou uma esfera, por exemplo). De maneira sucinta, o nível plástico (não posso tocar) sempre coincide com o nível profundo, enquanto que o nível da manifestação (posso tocar), é anterior ao plástico, como a textura, a pincelada. Sobre o nível plástico, Thürlermann (1982, p.18-9) comenta que, no nível do conteúdo ou do figurativo, a pintura consiste em uma *representação,* um substituto dos objetos do mundo natural ou conceitual, ou seja, pode ser considerada como um reflexo daquilo que somente representa, mas, na verdade, não o é. No nível da expressão ou nível plástico, revelam-se combinatórias de formas, posições e cores, esclarecedoras do aspecto pictorial de um quadro, em prejuízo de qualquer função representativa. O nível plástico (como plano de acesso ao figurativo) foi categorizado por Thürlermann, por meio dos *componentes topológico, cromático e eidético* , de acordo com o esquema:

[10] O conceito de formante provém de Hjelmslev e retoma-se pela semiótica planar, no reconhecimento de que uma leitura figurativa dos objetos visuais prevêem. Em lingüística compreende-se tal termo como uma parte da cadeia de expressão correspondente a uma unidade de conteúdo passível de ser constituído em um signo. *Cf.* Greimas, A.J. & Courtés, A., s.d.p.196 e Hjelmslev, 1975



(Thürlermann,1982)

Considerando-se as categorias expostas no esquema, o componente topológico define-se pelas categorias não constitucionais (referentes às posições: alto *vs.* baixo; esquerda *vs.* direita; e às orientações: de cima para baixo, da esquerda para a direita etc.). As categorias constitucionais subdividem-se em constituintes e constituídas. As primeiras captam elementos com unidades isoláveis a partir de um componente cromático: os radicais (cores vermelho, azul, etc.), a saturação (tons puros, vivos, cores nítidas, difusas etc.) e o valor (como a luminosidade que reveste uma cor na posição claro *vs. escuro).* As constituídas reconhecem, a partir de um componente eidético, esquemas de formação como o de linhas ou retas, formas em geral, simetria ou assimetria etc. Esses três componentes caracterizam o plano de expressão do texto pictórico, possibilitando o entrelaçamento dos códigos na mensagem *planar*, a qual se insere no espaço bidimensional da tela.

Os elementos pertencentes aos componentes topológico, cromático e eidético são reconhecidos, por sua vez, no exame dos elementos da composição visual proposto por Dondis (1991), porém, de maneira mais simplificada e geral. Para o autor, uma das ferramentas fundamentais e de alto poder à percepção humana, atuante como maior referência visual é, sem dúvida, a noção de *equilíbrio*. Dependendo do grau da regularidade da forma, o equilíbrio pode ser

simples e estático ou mais complexo. Na expressão visual, a estabilização é planejada por meio de um *eixo vertical* com um referente horizontal secundário, também chamado de eixo de sentido. O eixo projetado, contudo, trata-se de uma constante inconsciente, que não está definido claramente na figura, mas que o homem tem a capacidade de perceber mentalmente. Na análise e determinação do equilíbrio de formas irregulares há maior complexidade, e tal fato torna-se um fator de desorientação. As opções visuais podem ser tanto de simplicidade e regularidade quanto de complexidade e variação inesperada, resultando em *tensão visual.* Contudo, a tensão visual manifesta em uma composição visual é resultado do conjunto dos elementos do alfabetismo visual e, principalmente, da forma como se arranjam na obra.

Um outro fator utilizado como referência para a produção de estabilidade em um texto pictórico consiste no efeito resultante da relação entre *nivelamento e aguçamento.* Oposto à estabilidade e à harmonia, o aguçamento atua como componente de reforço da tensão visual, por meio do efeito visualmente inesperado que ele provoca, devido à indicação de um ponto ou objeto qualquer colocado fora do eixo horizontal-vertical, deixando de ser nivelado com o eixo de equilíbrio. Como produto dessa relação, obtemos um terceiro estado da composição visual, reconhecido como *ambigüidade.* Tal fenômeno visual consiste em mostrar uma situação em que um ponto não se encontra propriamente no centro da composição, mas também não está muito longe do mesmo. Como sabemos, a ambigüidade é um fator de indefinição e causador de estranhamento e confusão ao observador.

Associada a esses recursos, a lei do agrupamento condiciona visualmente uma relação de interação a evocar tanto a impressão de distanciamento dos pontos quanto de união, dependendo da distância em que se encontram. Nesse sentido, dois pontos relativamente distantes podem "disputar" atenção, oferecendo-nos a idéia de se repelirem mutuamente. Assim, quanto mais próximos os pontos, maior a atração, pois nossa mente supre os elos ausentes e relaciona unidades semelhantes (tamanho, forma, textura), ignorando diferenças irrelevantes. Como último fator causador de ambigüidade e instabilidade, encontramos a relação entre o positivo e o negativo, decorrente de imagens que, quando inseridas num mesmo espaço, manifestam-se como elemento de domínio

unesp

e de primeiro plano e elemento de repulsão e de segundo plano, ou seja, positivo e negativo, respectivamente. Geralmente, a combinação do componente positivo e negativo, cria ilusões óticas, confundindo nosso olhar pela manifestação da ambigüidade ou de eterno movimento visual. Encerradas as conceituações sobre tais elementos, a obra visual estrutura-se por meio de aspectos constituintes da "matéria-prima" da informação visual, como o ponto, a linha, a cor, a direção e os demais elementos já observados no início desse subitem, cuja forma de manifestação procuraremos esclarecer, conforme se faça necessário, no corpo do trabalho.

A partir dos apontamentos discutidos até então, percebemos que o plano de expressão de *O triunfo da morte* corresponde aos aspectos observados no plano do conteúdo[11]e os reforça. Nesse sentido, e ainda intensificando o diálogo com a obra literária, verificamos diversos indícios propagadores de certa tensão visual no objeto de estudo, em razão de uma construção do nível plástico altamente elaborada. Primeiramente, notamos uma variação *inesperada,* no que diz respeito ao eixo horizontal-vertical oculto, o qual se projeta intuitivamente na imagem. As posições que as figuras ocupam no objeto investigado revelam-se em desarmonia com o eixo de equilíbrio, sugerindo a ausência de *nivelamento,* já que, embora reconheçamos uma figura projetada como ponto central no eixo de sentido da tela, constatamos um intenso número de figuras espalhadas, como pontos projetados fora do eixo. Estes "disputam" a atenção com a figura central, ora colocando-a como ponto positivo e em primeiro plano, ora mantendo-a em plano secundário e, portanto, negativo. Tal motivo talvez se deva a um estado de composição visual em que as figuras competem com o eixo de equilíbrio e criam efeitos de ambigüidade e descentralização. Esta última parece próxima à estrutura descentralizadora da obra verbal, em que, como na pintura, nada parece mais importante ou significativo que os demais elementos, principalmente uma

---

[11] De acordo Hjemslev (1975), a idéia de *valor* leva-nos aos planos de conteúdo e de expressão, cuja formação de sentidos realiza-se somente por meio da integração dos planos. O plano de conteúdo consiste em um componente mais inteligível, porque orienta-nos sobre *aquilo que se está dizendo*, enquanto que o plano de expressão revela-se mais sensível, em razão de apontar-nos *como se está dizendo.* Nesse sentido, podemos dizer que há uma inter-relação entre os planos, embora saibamos que, do ponto de vista da gênese, aparentemente a expressão manifeste-se anterior ao conteúdo, sobretudo nos casos da pintura e da música. Na pintura, particularmente, ocorre primeiro uma percepção do plano da expressão, dos sentidos, do palpável (objetos da natureza estética). O domínio estético se faz pela preservação da matéria, que é uma

"verdade" parcial sobre a outra. A hiperbólica massa de figuras na tela ora aproxima(m)-se pela similaridade de formas, cores e tamanhos, ora distancia(m)-se pelos contrastes provocados pela distância entre elas e pelo jogo de luz e sombra que emanam. Esses aspectos remetem-nos às marcas presentes tanto no texto visual quanto no verbal, de especularidade e integração dos elementos e significações contraditórias, relacionadas ao agrupamento e proximidade dos aspectos plásticos, assim como à perspectiva em abismo, e, contraditoriamente, de fragmentação e ruptura de diversos sentidos, relacionados ao distanciamento dos pontos no conjunto plástico. Tais efeitos também aludem aos sentidos de *aprisionamento* e *libertação* inerentes aos textos, em ambos os planos. Tanto a massa homogênea ou bloco de elementos, plásticos ou literários, comprimidos, sobrepostos e projetados caótica ou convulsivamente, quanto a idéia de expansão evocada nas imagens e sons do texto verbal e o movimento frenético adquirido no jogo de repulsão/atração dos elementos plásticos, podem manifestar-se como evocações da opressão (da morte, dos estranhos, da cultura estranha, do poder, da censura) e do desejo intenso de extravasamento.

Contudo, a marca da ambigüidade em relação a essa mesma questão mostra-se ainda maior se atentarmos ao fato de que, embora haja um elemento claramente projetado no eixo central, tal figura revela-se justamente como símbolo maior da ambigüidade e da contradição. Vista como ponto central, uma proa de navio "navega" desfragmentada do restante do transporte, sugerindo destruição, naufrágio e ruína, sentidos totalmente opostos à conhecida significação aplicada ao barco ou navio, a qual nos evoca a idéia de vida, de paz e tranqüilidade, de novas aventuras e descobertas pelo mundo dos sonhos. Repete-se, então, o recurso da ironia e da paródia. Dessa forma, o texto, logo à primeira impressão, parece nos querer avisar de forma surpreendente e poética: não se iludam, o fogo estará sempre borbulhando dentro das águas serenas e absortas na imensidão azul.

Teoricamente, o ângulo inferior esquerdo da tela promove maior aguçamento da percepção humana, em razão do próprio movimento mantido na leitura do signo verbal na cultura ocidental. Contudo, o lado direito desenvolve

---

desaceleração necessária para verificarmos o objeto. Assim, é necessário lidarmos com o mais sensível (mas isso não implica, necessariamente, que uma análise pictórica deva começar pelo plano de expressão).

uma espécie de compensação, na medida em que possui um peso visual maior em relação ao esquerdo. Sendo assim, é preciso que este último ângulo tenha um maior número de elementos para se manter equilibrado. As características presentes em *O triunfo da morte,* no entanto, desviam-se da teoria da compensação. Primeiramente, chama-nos a atenção o fato de uma massa grotesca de corpos, humanos ou não, concentrar-se, de forma desproporcional, no canto inferior esquerdo, desviando nossa atenção para esse lado e, ao mesmo tempo, evocando uma disputa pela visualidade dos cantos esquerdo e direito, fato que acentua o desequilíbrio. Reforçando tal idéia, o ritmo e a direção presentes na leitura do texto visual, determinados por estímulos eidéticos e cromáticos, atuam de maneira fundamental na construção de sentidos desse objeto em questão. As quatro formas básicas de direção existentes são a horizontal, a vertical, a diagonal e a curva. Além da direção vertical-horizontal, manifestação de equilíbrio e estabilidade, como vimos, temos a referência diagonal como força de caráter instável e insólito, e a curva como projeção de abrangência e repetição. Associadas às linhas que delineiam as formas e compõem imagens e figuras, reconhecemos direções horizontais e verticais em algumas representações alusivas à objetos arquitetônicos, além de algumas direções curvilíneas percebidas nas janelas de compartimentos, nas rodas da carroça e do moinho e na mesa de jogos, recuperando a idéia de circularidade e repetição dos eventos do mundo e da vida, metaforizados, na janela (olhar ritualístico), nas rodas (trajetória eterna e circular) e na mesa (cotidiano e rotina da cultura e dos costumes, simbolizados pela idéia de refeição). Entretanto, notamos um predomínio de direções diagonais, seja nas posições ocupadas pelas figuras, seja em outros aspectos que provocam a tensão e o aguçamento visual devido a sua força instável. A inclinação ao maior número de linhas e direções diagonais também reflete os sentidos de ruptura da linearidade da estrutura narrativa no texto literário, marcada por cortes similares àqueles da linguagem cinematográfica.

Dando continuidade a essa questão, a *diagonalidade* da leitura no campo visual, define a linha projetada entre os cantos da esquerda inferior e da direita superior como ascendente; por outro lado, a linha oposta, ou seja, do canto superior esquerdo ao direito inferior, mantém-se como descendente. Curiosa e

ironicamente, em *O triunfo da morte* a leitura diagonal da linha reconhecida teoricamente como ascendente inicia-se pela imagem do rei caído (metáfora da perda do poder, mas também da carnavalização da lei e das regras oficiais), encaminha-se no ponto central, onde visualizamos a figura de um cavalo sobre a massa humana (metáfora do rebaixamento humano, da animalização) até culminar na imagem da morte. Assim, ameaça brutalmente um homem rebaixado ao solo, diante de uma espécie de moinho, onde paira um abutre – conotação do ritual da tragédia que, impiedosamente, nas crenças impostas pela cultura, amedronta os homens após o banquete, o festejo, o jogo, o trabalho prazeroso, o deleitamento na riqueza, na vida sexual e na comida e bebida. Porém, tal destino pode reverter-se, se considerarmos as concepções teóricas de Bakhtin, dirigidas constantemente à junção dos contraditórios. Em outras palavras, sugere-se a possibilidade do riso após a lamentação, do nascimento após a morte e, sinteticamente, do recomeço após a ameaça do extermínio. Na direção oposta, do canto superior esquerdo ao inferior direito, a morte anuncia sua chegada pelas badaladas dos sinos (*Os cargueiros vinham descendo a estrada (...) Uns homens perceberam o sacolejo das bruacas o plincar dos cascos nas pedras, p.p.1/2*), as quais são substituídas pela doce melodia dos amantes *(O relógio da igreja bateu horas, lerdo, desregulado*, p.100), que, conforme já analisamos, são envolvidos pela música da morte. Tal fato, poderia associar-se ao desfecho do romance, no qual, apesar de imaginarem-se livres da ameaça dos estranhos, os moradores ainda levariam muito tempo para limparem a cidade de toda a sujeira deixada pelos invasores (*Manarairema custaria muito a voltar ao que era, se voltasse*; p. 99). O discurso pictórico, assim como o literário, indica-nos, portanto, que a vida é composta pela junção do inferno e do céu, do demoníaco e do apolíneo, ou seja, que *as horas*, sempre voltam, *todas elas, as boas e as más, como deve ser* (p.102).Tais elementos reforçam o sentido de caos e tensão, complementando, assim, a lógica surreal peculiar às obras e a sua verdade poética.

Como últimos recursos a comentarmos nesta análise, o *movimento* e o aspecto cromático inseridos no texto visual enriquecem os sentidos inerentes a sua construção. As formas pontiagudas e arredondadas, marcadas pela pelas direções diagonais e curvas, além dos outros recursos do texto, como o jogo entre o nivelamento e o aguçamento, o positivo e o negativo, e o ritmo linear

unesp

interrompido, evocam a ilusão de movimentação na tela. Na verdade, trata-se de imagens estáticas e envolvidas pelo movimento por meio do jogo do parecer e da simulação. As idéias de especularidade, de simultaneidade e de substituição de uma cena principal congelada por diversos "micro-episódios" aproximam-se do movimento cinematográfico presente em *A hora dos ruminantes,* marcado pela proximidade ao ritmo do pensamento e do olhar sobre o mundo. A esse respeito, notamos um efeito de movimento oscilatório entre o estado de *fluência* e *não-fluência,* ou movimentos contínuo e descontínuo, dialogando aqui como com os procedimentos de fluência e não-fuência do texto verbal, principalmente observados nos recursos expressivos dos sons das palavras, na aliteração, por exemplo. Tal movimento é adquirido pela ilusão de ritmo caótico dos volumes soltos em um só plano, já que não há quase planos intermediários, e pela sensação de movimento acelerado e brusco, semelhante aos procedimentos narrativos e discursivos da obra literária. Incluem-se aqui as *ocorrências temporais*, que conjugam a *simultaneidade* dos fatos com o *distanciamento* das lembranças e a suspensão do tempo com a aceleração das invasões de bichos e vivências rotineiras e mecânicas. Além disso, na aparente "mudez" de *O triunfo da morte*, na condição de texto visual e pictórico, impossibilitado do recurso do sonoro, povoam e ecoam vozes, gritos de pavor, ruídos estridentes, risos ensurdecedores da morte, badaladas de sinos, melodia de violinos, choros de mãe, procedimentos enunciativos que atraem ainda mais a atenção e a crença do enunciatário para os sentidos passados a ele pelo enunciador.

> Muitas vezes se tem assinalado o caráter cinematográfico da pintura de Brueghel. Mas ela é também uma pintura onomatopaica e ruidosa. Certamente os movimentos estão insinuados como se fossem fotogramas que são passados lentamente em projeção. Às vezes, é como se uma oculta banda sonora marcasse cada ação, sublinhando-a à maneira circense, como ruídos grosseiros e estridentes.(almeida, 1978, p.22)

Sobre essa questão, o teórico contemporâneo Claude Zilberberg (1981) analisa um dos fatores fundamentais à integração dos planos: a relação de duas dimensões, denominadas de *intensidade* (andamento – velocidade lenta/rápida/contrastes e tonicidade – átono/tônico) e *extensidade* (sub-dimensão

espaço – fechado e aberto e sub-dimensão tempo – duradouro/longo e breve). As características relacionadas a essas dimensões já foram, de certa forma, investigadas no decorrer deste trabalho, tanto no diálogo constante entre o ritmo convulsivo e a estaticidade dos textos, presente nos mais diferentes níveis, categorias e percursos, quanto na questão do sentido de fechamento e abertura, também evocada em diversas marcas, desde a configuração espacial (oposição espaço fechado/psicológico/interior e espaço aberto/exterior), até sentidos e valores projetados nas figuras, como o aprisionamento, o sufocamento e a libertação. Tais dimensões reportam-nos ao jogo entre a *diluição* e a *multiplicidade* e entre o *absoluto/concentrado* e o *expandido*, presentes nos objetos de estudo. Na literatura, por exemplo, segue-se um percurso que vai da visão absoluta e homogênea sobre os estranhos até a expansão e multiplicidade de verdades sobre eles.

Na pintura, podemos apontar como elemento essencial ao eixo intensidade/extensidade, entre diversos outros fatores, a *cor*. O elemento cor na composição visual está repleto de informações e significações imprescindíveis à compreensão do discurso pictórico. O grau de contraste das cores revela uma intensidade provocada por uma maior rapidez e expressividade, no caso de contrastes bruscos e cores altamente saturadas ou puras, ao passo que revela um processo mais lento, ligado à sutileza e ao repouso, no caso da gradação e menor saturação cromática. Observamos em *O triunfo da morte* uma tendência maior aos contrates bruscos e às cores mais saturadas, principalmente o vermelho, o amarelo, o branco, o preto e o azul, ainda que existam cores menos saturadas, como o marrom e cores sombrias, mais acinzentadas. O predomínio de cores quentes e intensas reforça a idéia de tensividade, surpresa e movimentação, mas, acima de tudo, oferece profunda expressividade à obra, principalmente pela sobrecarga do tom vermelho. Essa cor surge aqui de maneira altamente polissêmica e multilateral, já que se associa a distintos aspectos e sentidos. Em relação à questão temporal, Junqueira (1991) analisa que *em termos de luminosidade, o tempo da cena obedece a cinco momentos: alvorada, meio-dia ou canícula, crepúsculo, noite e ocaso.(...) Por ocaso, entende-se vermelhidão que toma conta do céu, dando a impressão que existem cores do fogo e do laranja vivo no horizonte.*

Tais posições remetem-nos a considerações já realizadas sobre os traços temporais percebidos nas obras verbal e visual, em que a evocação do ocaso ou crepúsculo, da alvorada e da noite funcionam como um componente de significação fundamental à idéia de entrelaçamento ou fusão de oposições, à medida em que a noite, por exemplo, ocupa o lugar do dia, e vice-versa, reforçando a marca do *inacabável.* A chegada da morte ocorre no mesmo momento da chegada dos estranhos, onde a mistura das cores quentes do vermelhidão e do laranja, decorrentes do pôr-do-sol, ao princípio da noite, envolvendo o céu azulado e enegrecido, causam uma visão confusa e apocalíptica pela evocação do fim do mundo, da ruína, do fim da luz. Por outro lado, o vermelho, mesmo que associado aqui aos sentidos de mundo infernal, ao fogo, e, aparentemente, à morte (do dia, por exemplo), consiste em uma das cores de maior expressão e vivacidade no campo cromático, compreendido por Kandinsky (1990), como *transbordante de vida e intensidade*. Dessa forma, reforçam-se a ironia e a ambigüidade, marcadas no entrelaçamento dos planos de expressão e de conteúdo: enquanto o primeiro fala da morte, o segundo mostra a vida.

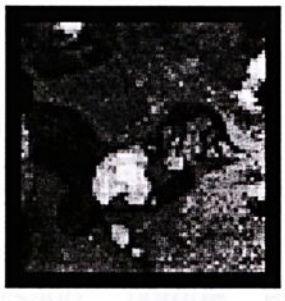
Retomando os aspectos relativos aos conceitos teóricos de Zilberberg, verificamos que Brueghel distancia-se, parcialmente, da perspectiva renascentista, pois, além de inserir a perspectiva em abismo e labiríntica, carnavaliza os ideais da perspectiva do *estacato*, pregada durante o Renascimento como o procedimento de se chegar ao fundo por meio de vários planos intermediários (desaceleramento). No Barroco, ocorre a ruptura dos planos intermediários, dando-nos a impressão de volumes soltos no espaço (aceleração, o fundo parece vir à frente), idéia retomada na pintura surrealista e fantástica e, talvez, comparada ao procedimento de fusionismo usado no texto de Veiga, entre mundos, elementos e imagens totalmente opostos, além da sobreposição dos episódios e finalização vista como um recomeço (o fim é trazido para frente e o início para trás, e vice-versa). Dessa forma, Brueghel mantém-se como um criador à frente de seu tempo, antecedendo marcas da modernidade em sua obra e, principalmente, revelando-se, progressivamente, como um mago que transforma sonhos em pesadelos, e vice –versa. Depois, mistura tudo e recoloca,

unesp

avessamente, sobre o universo da existência humana. Explica-se, assim, o seu diálogo com Veiga.

> Eu me encontrei onde o real é fábula, onde o sol recebe a luz da lua. (Mendes, M. A marcha da História. In. *Poesia Liberdade,* 1947)

Considerações finais: triunfo inacabado



Considerações finais: triunfo inacabado

V Considerações finais: triunfo inacabado

> *A gente tem que começar a viagem. Quanto a acabá-la, não depende muito da pessoa. Depende de muitas outras coisas. Todo mundo começa com a intenção de acabar. Chegar ao fim é que é o grande problema.* (José J. Veiga, 1999).

É hora de refletir, de repensar, de ruminar. Após adentrar nos sentidos ocultos do subterrâneo, deixar-me levar nos abismos da estrutura especular e ser conduzida ao labiríntico terreno das figuras, alcanço o fatídico triunfo do desfecho: *chegar ao fim é que é o grande problema,* disse Veiga. Um problema maior, em se tratando do objeto analisado, porque esse desfecho remete-me, paradoxalmente, ao recomeço, assim como as próprias obras estudadas o fazem. Ou seja, chegando ao (in)esperado *fim*, insolitamente, apesar das incalculáveis descobertas a mim proporcionadas, deparo com uma numerosidade de questionamentos infinitamente maior àquela inicial. Talvez, uma explicação para essa estranha chegada estaria nos discutidos procedimentos enunciativos perceptíveis em *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte,* sobretudo o caráter despretensioso, em ambos os textos, no que diz respeito a apontar respostas ou solucionar enigmas e desafios. Sobre essa questão, Veiga (1999) tece um belo comentário:

> Quem prestar atenção verá que meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor, ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não "acabam" no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor.

Esse fazer *lúdico*, elaborado com maestria em ambos os textos, consiste em uma das ferramentas principais para a construção dos sentidos, seduzindo habilmente aquele que se aventura a dançar nessa melodia arrítmica e caótica, e

que ecoa eternamente na memória do ouvinte: sussurra em nosso ouvido as pistas desse universo enigmático que empolga nossa curiosidade e nosso *querer saber/ser/poder,* dando mais vida aos nossos sentidos por suas ousadias formais, pelas inovações introduzidas e até hoje tidas como fontes de inspiração, conforme podemos sentir em textos de Ignácio de Loyola Brandrão e Moacir Scliar, por exemplo.

A longa mas nem um pouco exaustiva *viagem* por esses mundos nada ortodoxos possibilitou-me reconhecer algumas marcas essenciais para o seu delineamento inacabado, as quais, desviando-se de rotulações corriqueiras dos gêneros *realismo fantástico, surrealismo, realismo maravilhoso, gótico, realismo absurdo* e das leituras exclusivamente vinculadas aos efeitos de períodos históricos conturbados, parecem, ao mesmo tempo, transmitir-nos o porquê de tantas aproximações como estas. O movimento centrípeto revelou-nos, dentre outras marcas, a presença de uma estrutura *especular*, instaurada por meio de um *processo labiríntico* e *abissal*, no qual recortes ou cortes cinematográficos, episódios, elementos mínimos de sentido, que em uma primeira leitura parecem isolados e independentes, atuam, na verdade, como uma *remontagem* e um reflexo do outro. Nessa trajetória, foi-nos possível adentrar no território lúdico da *carnavalização* e da dessacralização do conhecido, da pretensa verdade absoluta, da *realidade* cotidiana, do esperado, do aparente relaxamento, para o desenho de um corpo artístico multifacetado e metamorfoseado, aberto a intermináveis possibilidades de visão e eternamente incompleto, já que as obras analisadas vão além de nossa interpretação, sempre acompanhando a evolução e as transformações próprias da existência. Esse fator remete-nos ao teor dialógico e antropofágico das composições, decorrente de um povoamento de vozes imbricadas pela interação e pelo fusionismo dos pólos contraditórios. Nesse sentido, o trabalho buscou seguir um método indutivo, permeado pela intratextualidade e pela intertextualidade, ou seja, procurou abarcar a visão intradiscursiva (captação de sentidos internos) e a visão interdiscursiva (linha bakhtiniana, a qual consiste na captação de sentidos internos mediante relações externas, discursos de outros textos trabalhados ou citados nesta dissertação).

Estudos recentes vinculados à questão do fusionismo das contradições, enfocando-se as mediações, estão sendo valorizados pela semiótica moderna,

mediante estudos recentes voltados aos conceitos do *semi simbólico* (*c.f.* Floch,1982); e as questões sobre a alegoria moderna, de ordem barroca, baseada na *alegoria da ruína*, foram aprofundadas com os estudos de Walter Benjamin. No conhecimento de tais pesquisas recentes, poderíamos tê-las incluídas em nosso estudo, como complemento dos demais apontamentos. Contudo, justamente pela sua grande importância, tais conceitos serão melhor utilizados em estudos futuros, já que aqui, em razão da complexidade de tais assuntos e da grande quantidade de outras questões discutidas durante nossa pesquisa, não poderiam ser abordados com profundidade ou da forma como realmente necessitariam.

Enfim, mais do que capturar explicações concretas sobre o processo de criação do implausível, o *diálogo* com *A hora dos ruminantes* e *O triunfo da morte* ensinou-me a calcular validades e possibilidades, em razão de manifestarem como *ponto de mira* em sua formação a forte presença do humano, constituindo a permanente interrogação diante do *devir*, que, em meio a conflitos, dúvidas, dramas e paixões, molda-se na contraditória *espera* pela vida e *ameaça* da morte:

> *É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é. (...)*
>
> *Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam.*(Rosa, G. *Grande sertão: veredas,* 1956)



Bibliografia

VI Bibliografia

6.1 Obras investigadas

BRUEGHEL, P. *O triunfo da morte.* 1562, óleo sobre painel, 117 x 162 cm. Museu do Prado, Madri

VEIGA, J.J. *A hora dos ruminantes.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1967.

6.2 Obras consultadas de José J.Veiga e de Pieter Brueghel

BRUEGHEL, P. *A luta entre o carnaval e a quaresma.* 1559, óleo sobre painel, 118 x 154,5 cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

_____. *Jogos infantis.* 1560. óleo sobre painel, 118 x 161cm. Kunsthistorisches Museum, Viena

_____. *A queda dos anjos rebeldes.* 1562, óleo sobre painel, 117 x 162 cm. Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, Bruxelas

_____. *Margarida, a Louca.* 1562/64, óleo sobre painel, 115 x 161cm. Museu Mayer van den Bergh, Antuérpia

_____. *O país da Cocagna.* 1567, óleo sobre painel, 52 x 78 cm. Alte Pinakothek, Munique

VEIGA, J. J. *A estranha máquina extraviada.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

_____. *Objetos turbulentos.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. *O risonho cavalo do príncipe.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

_____. *Os cavalinhos de Platiplanto.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1958.

_____. *Os pecados da tribo.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

_____. *Sombras de reis barbudos.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995

_____. *Torvelinho dia e noite.* São Paulo: Difel, 1986.

6.3 Bibliografia geral

ABASTADO, C. *Le surrèalisme.* Paris: Hachete, 1975.

ALEXANDRIAN, S. *O surrealismo.* São Paulo: Verbo/Edusp, 1976.

ALMEIDA, M.C. & PAES, R.G. Pieter Brueghel, o Velho. In: *Mestres da pintura.* São Paulo: Abril Cultural, 1978.

ANDRADE, j. *Escrita fantástica e realidade social: a obra de José J. Veiga sob o enfoque da sociologia da literatura,* 1990, Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro.* In: *Os Imortais da Literatura,* vol.16. São Paulo: Abril Cultural, 1971

ATALA, F. José J. Veiga. Para quem escreve o autor brasileiro? *O Estado de São Paulo* São Paulo, 17 out. 1987.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.* São Paulo: Hucitec, 1999.

_____.*Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro: Forense, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética.* São Paulo: Hucitec, 1988.

BARROS, D.L.P. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos.* São Paulo: Atual,1988.

BARTHES, R. *O grau zero da escritura.* São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. et al. *Lingüística e literatura.* Lisboa: Edições 70, 1968

_____. *O prazer do texto.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987

_____. *S/Z,* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992

BENVENISTE, E., *Problémes de linguistique générale.* Paris: Gallimard, 1974, V. II

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo:Cultrix, 1989

BREMOND, C. *Literatura e semiologia.* Petrópolis: Vozes, 1972.

BRETON, A. Segundo Manifesto do Surrealismo. In: *Manifestos do Surrealismo,* Rio de Janeiro: Salamandra, 1993

BRITO, R. O surrealismo. *Folhetim.* São Paulo, dez. 1984.

CALABRESE, O. *A idade neo-barroca.* São Paulo: Martins Fontes, 1987

_____. *El tiempo en la pintura.* Madrid: Mondadori, 1987

CALASANS, S. *O fantástico.* São Paulo: Ática, 1988.

CANDIDO, A. e outros. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1972

_____. "A passagem do dois ao três. (Contribuição para o estudo das mediações na análise literária)". In: *Revista de história* n.100, 1974, p. 793

CAÑIZAL, P. *Surrealismo.* São Paulo: Atual, 1986.

CARROUGES, M. *André Breton et les donnés fondamentales du surrèalisme*. Paris: Gallimard, 1950.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria Literária.* São Paulo: Pioneira, 1981.

CASTELLO, J. José J. Veiga prepara livro de contos. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 17 ago. 1996.

_____.*Do real ao mundo do menino possível* .Disponível em: http://www.e-net.com.br/contos/jj03.htm> Acesso em: 20 jan.1999

CHALHUB, S. *A metalinguagem.* São Paulo: Ática, 1986.

CHAMIE, M. *A linguagem virtual.* São Paulo: Edições Quiron, 1976

CHENIÉUX-GENDRON, J. *O surrealismo.* São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALLIER, J.;GHEERBRANT, A. Dicionário de símbolos : mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1993

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

CHIPP, H. *Teorias da arte moderna.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHIAPPINI, L. *O foco narrativo.* São Paulo: Ática, 1987

CITELLI, A. *Linguagem e persuasão.* São Paulo: Ática, 1986.

COELHO, T. Etnologia, metonímia e muito sexo: a bienal de São Paulo. *Bravo!* São Paulo, nov. 1998.

COMITTI, L. *Teatro de sombras: leitura de um romance de José J. Veiga.* Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1989

COSTA, M. R. Brincadeiras Brasil 500. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 16 jan. 2000.

COUTO, G. C. Autor articulou cotidiano e absurdo. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 21 set. 1999.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto: prolegômenos e teoria da narrativa.* São Paulo: Ática,1995.

DUBOIS, J. (grupo μ de Liège). *Retórica geral.* São Paulo: Cultrix, 1974.

DUCROT, O. & Todorov, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem.* Perspectiva: São Paulo,1988

DUPLESSIS, Y. *O surrealismo.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1956.

FERRRAZ, I. *Polifonia do absurdo: uma introdução ao universo de José J. Veiga*. 1985, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto, 1990.

_____. *As astúcias da enunciação.* São Paulo: Ática, 1996.

FOUCAULT, M. *Isto não é um cachimbo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FRYE, N. *Anatomia da crítica.* São Paulo: Cultrix, 1973.

FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Livros Horizonte,1980.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa.* Lisboa: Arcádia, 1979.

_____.*Figuras.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura em segundo grau.* Madrid:Taurus,1989.

GOMBRICH, E. *A história da arte.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto.* São Paulo: Ática, 1988

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica.* São Paulo: Cultrix, s.d.

GREIMAS, A. J. & FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões.* São Paulo: Ática, 1993.

GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyses sémiotique des textes; introduction, théorie, pratique.* Lyon: PUL, 1979

HAGEN, R. & RAINER. *Pieter Brueghel, o Velho: camponeses, loucos e demônios.* Lisboa: Taschen, 1995.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos para uma teoria da linguagem.* São Paulo: Perspectiva,1975.

JANSSEN, P. "Pieter Brueghel". In: *História geral da arte: grandes gênios da pintura.* Ediciones Del Prado, Heineken produções, s.d. ,vídeo (VHS), son.,color.

JUNQUEIRA, V. H. G. *Paolo Veronese – o simulacro de um ensinamento profano.* Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

KANDINSKY, N. *Do espiritual na arte.* São Paulo: Martins Fontes

KFURI, L. Morre aos 84 o escritor José J. Veiga. *Folha de São Paulo,* 21 set. 1999.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABOISSIÈRE, M. L. F. *A transfiguração da realidade em José J. Veiga e Miguel Jorge.*Goiânia: Secretaria da Cultura de Goiás, 1989.

LANDOW, G. *Hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología.* Barcelona: Ediciones Paidós, 1995

LANDOWSKI, E. *La société réfléchie.* Paris: Sewil. 1989

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo.* São Paulo: Ática, 1987.

LINHARES, T. José J. Veiga e o conto fantástico. In: *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1973.

LIMA, S. *A aventura surrealista.* São Paulo: UNESP, 1995

LOPES, E. *Metáfora: da retórica à semiótica.* São Paulo: Atual, 1986.

MACHADO, E. L. José J. Veiga diz que não é criação de Kafka. *Folha de São Paulo.* São Paulo, 17 jun. 1999.

MARTINS, W. Um realista mágico. *O Estado de São Paulo.* São Paulo, 7 set. 1968.

MIYSAKI, T. *José J. Veiga: de Platiplanto a Torvelinho*; São Paulo: Atual,1988

PRADO, A. (org.) *Atrás do mágico relance: uma conversa com J.J. Veiga.* Campinas: Editora da Unicamp, 1989

MOISÉS, L. F. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: *Flores na Escrivaninha.* São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MOTTA, S.V. *Dois momentos históricos da ironia: Lararillo de Tormes e Memórias de um sargento de milícias.* Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto,1988.

_____. *Engenho & Arte da narrativa: (invenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real.* Tese de Doutorado. Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto,1998.

OLIVERAS, E. *La metáfora en el arte,* Buenos Aires: Almagesto, 1993

PAULA, C. *O fantástico de J. J. Veiga.* Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 1998.

PAZ, O. *O arco e a lira.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PÓLVORA, H. Arte da transfiguração em J. J. Veiga. Acessível em: http//www.e-net.com.br/Contos/helio36.html.

PROPP, V. *Comicidade e riso.* São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso.* Rio de Janeiro:Forense Universitária,1984.

QUELHAS, I. *Hera, muros & ruínas: a alegoria na obra de José J. Veiga,* 1990 Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro

RANGEL, C. José J. Veiga, escritor brasileiro. *Escrita.* São Paulo, 1975.

REBOUÇAS, M. V. *Surrealismo.* São Paulo: Ática, 1986.

REIS, C. & LOPES, A. C. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática ,1988.

RICOEUR, P. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: *Da metáfora.* São Paulo: Pontes, 1992.

RODRIGUES, M. *José J. Veiga: fantástico e dissidência.* 1991, Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Assis

SANT'ANNA, A., *Paródia, paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 1985

SANTOS, W. *Os três reais da ficção.* Petrópolis: Vozes, 1978, pp. 31 e 34.

SARTRE, J. P., Aminadab, ou do fantástico considerado como linguagem. In: *Situaçõesl,* Lisboa: Publicações Europa – América, 1968

SCHWAB, G. *As mais belas histórias da Antiguidade clássica.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

SCHWARTZ, J. *Varguarda e cosmopolitismo.* São Paulo: Perspectiva, 1983

SILVERMAN, M. "O papel da realidade na ficção de José J. Veiga.". In: *Moderna ficção brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978

SOARES, A. *Gêneros literários.* São Paulo: Atica,1989.

SOUZA, A. *Um olhar crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*, 1987, Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas

TELES, G., *A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário.* São Paulo: Cultrix, 1979

THÜRLERMANN, F. *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures.* Zurich: L'Age d'Homme, 1982

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica.* São Paulo: Perspectiva,1975.

_____. *Estruturalismo e poética.* São Paulo: Cultrix, 1971.

VÁRIOS. A B C de Borges, *Folha de São Paulo (Mais).* São Paulo, 1° ago 1999.

VÁRIOS. As armadilhas de Buñuel. *Folha de São Paulo (Mais).* São Paulo, 20 fev. 2000

VÁRIOS. *Teoria da literatura;* formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VASSALO, L. *Teoria da comunicação literária em A hora dos ruminantes*. Petrópolis: Vozes, nov. 1971.

VAX, L. *L'art et la literature fantastiques.* Paris: P.U.F., 1970.

VEIGA, J.J. "José J. Veiga diz que não é criação de Kafka". In: *Folha de São Paulo.* São Paulo, 17 de junho de 1999

ZILBERBERG, C. *Essai sur les modalités tensives.* Amsterdã:Benjamins, 1981

WEINTRAUB, F., PROENÇA, R. e COHN, S. Cachimbos, Candeeiros e outros fetiches: a estranheza domesticada de José J. Veiga In: *Revista Azougue.* 15 de jun. 2000




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