Sérgio Vicente Motta

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

(invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)

II

unesp

712 — 721

1910000834

SÉRGIO VICENTE MOTTA

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

(invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)

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

II

SÉRGIO VICENTE MOTTA

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

(invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real)

Tese 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 Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. *Aguinaldo José Gonçalves*

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
834/99

São José do Rio Preto
1998

3.3. Personagens e imagens

"*Ser um herói heróico agora é ser um burro.*" (Scholes e Kellogg)

Na narrativa de Apuleio há, sem dúvida nenhuma, uma redenção do personagem e um arco de ascensão do enredo. Mas, pelo fato de o arco ser dobrado no formato do domínio da roda da fortuna ou dos fados, o personagem teve que oferecer seu corpo em um sacrifício desumano para o narrador poder extrair, desse sacrifício, a possibilidade do relato. Com a narrativa fechando-se sob o círculo de dominação mítica, o sacrifício do corpo humano à fúria da animalidade tem como correspondência o pacto de doação da alma, na celebração da divindade e na consagração do personagem. Essa correspondência, ao mesmo tempo que aproxima o personagem e o narrador num projeto narrativo de viagem, distancia-os, numa relação de duplicidade, à medida que a peregrinação do personagem está a serviço do narrador para a concretização de "uma estória de escritor". A relação de duplicidade, instaurada pela oposição entre o sacrifício do personagem e o benefício do narrador, com a metamorfose do homem em asno servindo de apoio à "glorificação literária", é o início de um processo em Apuleio, que repercutiu, como vimos, em Machado, na exploração da morte do personagem garantindo a sobrevida do narrador. Esse mesmo mecanismo engendrou a estratégia de se colocar a personagem como vítima, percorrendo os meandros da sociedade, para o narrador extrair, de um percurso ingênuo, a aquisição da esperteza ou da malandragem, na linha que perpetuou a narrativa picaresca de viagem. Nascido no amarril do sincretismo da primeira pessoa, esse processo de duplicidade conduziu o desenvolvimento da representação realista, fundamentando-se num princípio de exploração, que converte a personagem no papel arquetípico de "vítima sacrifical".

O princípio referido avançou com as formas da novela e do romance, mas encontra-se, estilizado, no conto. Nas variações modernas dos motivos realistas, a focalização autobiográfica do fio condutor de uma narrativa de viagem continua fazendo da personagem a vítima da narração. Esse princípio realista não se apaga totalmente, mesmo numa transposição do relato para a

terceira pessoa. Nesse caso, indiretamente, sob um ponto de vista distanciado, o narrador não deixa de ser menos sádico, entretecendo a sua trama com o prazer de ver a sua personagem transformar-se, de caçador, na vítima de uma caçada.

Para ilustrarmos os reflexos da projeção do princípio da duplicidade numa recriação moderna em terceira pessoa, utilizaremos o conto "A caçada", de Lygia Fagundes Telles (1970). Estabelecendo um contraste com o tapete que renasce todo dia da "Moça Tecelã", de Marina Colasanti, utilizado como reafirmação de alguns princípios idealistas do modelo do passado, o conto de Lygia retorna o motivo do suporte do tapete como metáfora da trama narrativa, figurativizando, no estado precário e de velhice da tapeçaria carcomida pelas traças, uma trajetória específica da representação realista, que é a atração da vida para a morte.

A moldura do conto abre-se com a formalização do cenário: "A loja de antigüidades tinha o cheiro de uma arca de sacristia com seus panos embolorados e livros comidos de traça" (p. 49). Os dois objetos referidos ("panos" e "livros") remetem para o aspecto do suporte em que uma cena pode ser gravada como tapeçaria e, avivada pela escrita, como uma estória narrada. O cruzamento desses dois suportes movimenta o mistério do conto, dado pelo encontro da estória com a cena representada na tapeçaria. Ainda na primeira frase, o índice de mistério contido na palavra "sacristia" cruza-se com a ação das "traças", despertando, com a entrada do personagem em cena, o movimento funesto do inseto noturno ("mariposa") chocando com a imagem do santo ("São Francisco") profanada: "Com as pontas dos dedos, o homem tocou uma pilha de quadros. Uma mariposa levantou vôo e foi chocar-se contra uma imagem de mãos decepadas" (49). Em oposição à mão decepada da imagem fixada, a dinamicidade do conto é dada, metonimicamente, pelo movimento dos dedos do homem ("Com as pontas dos dedos, o homem tocou") contrastando com o gesto recorrente e agourento da velha, a dona da loja de antigüidades, prefigurando, no cruzamento dos dois movimentos, a entrada ritualística para o domínio mágico do fantástico: "A velha tirou um grampo do coque, e limpou a unha do polegar. Tornou a enfiar o grampo no cabelo" (p. 49). Mas, é preciso antecipar: na rede tramada pela narrativa, o

unesp

gesto vivificador da mão do personagem será negado. Buscando uma saída salvadora, como o possível pintor do quadro, ou como o artesão da tapeçaria, diante do gesto irônico da velha, o narrador será envolvido na trama do desenho, pela atuação invisível e mágica da mão do narrador.

Da rede de índices apontados, a narrativa dirige-se, acompanhando-se o gesto do personagem, para o seu quadro principal: "Ele então voltou-se lentamente para a tapeçaria que tomava toda a parede no fundo da loja. Aproximou-se mais. A velha aproximou-se também" (p. 49). No movimento de aproximação da cena, o diálogo entre os dois revela uma aparência de indiferença da velha contrastando com o interesse, cada vez maior, do homem, notando diferenças no quadro: "hoje", a tapeçaria "está mais nítida" e "as cores estão mais vivas". Embora antagônicas, as posições dos personagens aproximam-se por um disfarçado mecanismo irônico, dado pela aparência de afastamento da velha e o total envolvimento do homem, pois quando a velha relata como adquiriu de um desconhecido o "pano estragado" e "há anos fixado na parede", os dois planos, o da narração e o da tapeçaria, voltam a se cruzar: "A velha não sabia agora se o homem se referia à tapeçaria ao caso que acabara de lhe contar. Encolheu os ombros. Voltou a limpar as unhas com o grampo" (50)

Do passeio dado do narrador pela câmera aos sucessivos movimentos de aproximação do personagem ao quadro da tapeçaria, há uma espécie de corte iniciando o movimento de aproximação das lentes em direção ao conflito interior. O personagem sem nome e sem rosto interessa-nos, não por seu aspecto externo, mas pela revelação de seu drama particular. O drama interroga sobre o espaço e o tempo da memória que a imagem presente faz rememorar. Nessa viagem do passado para o presente, o drama instala-se e o afastamento do narrador cede o palco para a presentificação do conflito interior: "O homem acendeu um cigarro. Sua mão tremia. Em que tempo, meu Deus! Em que tempo teria assistido a essa mesma cena. E onde?... (p. 50). Este é o quadro que se impõe na temporalidade presente, mas ligado, por algum elo perdido, com o túnel do passado:

> Era uma caçada. No primeiro plano, estava o caçador de arco retesado, apontando para uma touceira espessa. Num plano mais profundo, o segundo caçador espreitava por entre as árvores do bosque, mas esta era apenas uma vaga silhueta, cujo rosto se reduzira a um esmaecido contorno. Poderoso, absoluto era o primeiro caçador, a barba violenta como um bolo de serpentes, os músculos tensos, à espera de que a caça levantasse para desferir-lhe a seta (p. 51).

O quadro trata do flagrante de uma cena congelada no momento em que a seta está para ser desferida. O tempo situado entre o instante do disparo e o momento da seta atingir o alvo interessado será preenchido por uma progressão dramática, deslocando-se o percurso da seta para a consciência da personagem. À medida que o drama invade o ensombrado mundo da interioridade, o quadro ganha vida, animado pelo tormento do sofrimento da consciência. Na junção do drama interiorizado com o seu reflexo na cena exterior, a tapeçaria adquire uma atmosfera fantasmagórica, com imagens distorcidas e cores enegrecidas escorrendo, indicando o ponto dramático da "caça", num efeito expressionista que revela a busca da consciência de uma realidade atordoante:

> O homem respirava com esforço. Vagou o olhar pela tapeçaria que tinha a cor esverdeada de um céu de tempestade. Envenenando o tom verde-musgo do tecido, destacavam-se manchas de um negro-violáceo e que pareciam escorrer da folhagem, deslizar pelas botas do caçador e espalhar-se no chão como um líquido maligno. A touceira na qual a caça estava escondida também tinha as mesmas manchas e que tanto podiam fazer parte do desenho como ser simples efeito do tempo devorando o pano (p. 51).

No quadro retratado na tapeçaria falta a caça, o enigma da estória, cuja resolução, antes da decifração do mistério, serpenteia por vários anéis de uma cadeia, que nos interessa percorrer. Um primeiro circuito estabelece-se dentro do quadro, com o reconhecimento da espacialidade ("Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem!") e de um

detalhe da temporalidade ("Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada!"), ainda perdida no redemoinho de sua circunstancialidade: "Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão?" (p. 52). No interior do quadro surge o mistério da duplicidade do personagem. Em que vértice do triângulo ele se enquadra? A busca do espelho do "outro" em que o "eu" se reencontra, que é o circuito da identificação do personagem, passa pelos três pontos do triângulo misterioso. Da imagem mais definida do primeiro caçador ("O caçador de barba encaracolada parecia sorrir perversamente embuçado. Teria sido esse caçador?"), à imagem mais distanciada do segundo ("Ou o companheiro lá adiante, o homem sem cara espiando por entre as árvores? Uma personagem da tapeçaria. Mas qual?"), até o ponto mais misterioso e indefinido da caça: "Fixou a touceira onde a caça estava escondida. Só folhas, só silêncio e folhas empastadas na sombra. Mas, detrás das folhas, através das manchas pressentia o vulto arquejante da caça" (p.52). Ainda no interior do quadro, com a relação de duplicidade projetada sobre as vértices do triângulo, mas já indicando uma certa identificação do personagem com a "caça" ("Compadeceu-se daquele ser em pânico, à espera de uma oportunidade para prosseguir fugindo. Tão próxima a morte!"), o centro dramático do texto passa a ser o alvo para o qual se dirige a seta anteriormente revelada ("Ontem não se podia ver se ele tinha ou não disparado a seta..."), cujo movimento é, agora, congelado, pois o seu retardamento é uma forma de se prolongar o efeito dramático até o desfecho da narrativa: "O mais leve movimento que fizesse, e a seta... A velha não a distinguira, ninguém poderia percebê-la, reduzida como estava a um pontinho carcomido, mais pálido do que um grão de pó em suspensão no arco" (p.52).

Tendo a caça como alvo e o movimento da seta congelado, o conflito do personagem em relação às imagens do quadro amplia-se, com o enigma da identificação da duplicidade buscando a sua resolução num outro triângulo, instaurado fora da tapeçaria. A projeção da tríade das imagens bordadas numa triangulação externa, que diz respeito à criação da tapeçaria, aproxima o personagem do processo da enunciação, diminuindo o distanciamento imposto

entre as duas instâncias narrativas pelo foco narrativo em terceira pessoa. É essa aproximação que nos importa salientar, mostrando que, mesmo numa narração em terceira pessoa, podem aparecer os vestígios de uma remissão à cumplicidade original formada pelo sincretismo actorial do narrador e do personagem, conforme a duplicidade formalizada e colocada em prática pela tradição da representação realista. Do lado de fora do quadro ("Enxugando o suor das mãos, o homem recuou alguns passos."), as angústias vividas pelo personagem recuperam, indiretamente, a função do narrador, pois uma parte delas remete ao fazer artístico da obra, instaurando-se uma correspondência com o processo de narração: "Vinha-lhe agora uma certa paz, agora que sabia ter feito parte da caçada. Mas essa era uma paz sem vida, impregnada dos mesmos coágulos traiçoeiros da folhagem" (p. 52). A primeira projeção é feita com o "pintor" do quadro, espelhando na enunciação da pintura um possível reflexo da participação ou da entrada do sujeito no aparelho enunciativo, como pintor ou criador da cena:

> Cerrou os olhos. E se tivesse sido o pintor que fez o quadro? Quase todas as antigas tapeçarias eram reproduções de quadros, pois não eram? Pintara o quadro original e por isso podia reproduzir, de olhos fechados, toda a cena nas suas minúcias: o contorno das árvores, o céu sombrio, o caçador de barba esgrouvinhada, só músculos e nervos apontando para a touceira... 'Mas se detesto caçadas! Por que tenho que estar aí dentro?' (p. 52).

Com a certeza de um único *saber*, ou seja, "de ter feito parte da caçada", mas com a dúvida despertada pelo fato de não gostar de caçar, a familiaridade da imagem ("Apertou o lenço contra a boca. A náusea. Ah, se pudesse explicar toda essa familiaridade medonha, se pudesse ao menos...") conduz o sujeito a uma segunda hipótese de ligação com o quadro, estabelecendo-se o elo do receptor na cadeia enunciativa: "E se fosse um simples espectador casual, desses que olham e passam? Não era uma hipótese? Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção" (p. 53). Na representação realista não há lugar para a casualidade sem conseqüências: de "espectador casual", o sujeito terá o seu destino conduzido,

enquanto "vítima casual" (*pharmakós*), às armadilhas de uma caçada, como a presa petrificada, seduzida pela atração de um mistério. A armadilha preparada está na "origem ficcional" das imagens, não importando se do quadro ou da tapeçaria. O que importa é que a distância entre a "ficção" e a "realidade" do personagem será apagada: "Podia ainda ter visto o quadro no original, a caçada não passava de uma ficção." Atraído por tais imagens, o personagem encontra-se "encurralado" na dimensão de sua "realidade", encantado pela metamorfose que faz o "ficcional" parecer "real", enquanto o conto, no seu trabalho silencioso e insidioso, realiza aquilo que Cortázar sistematizou: "encurralar o fantástico no real: *realizá-lo*". Nessa viagem do "ficcional" (passado) para o "real" (presente) entra o trabalho mágico do fantástico: "Atirou a cabeça para trás como se o puxassem pelos cabelos, não, não ficara do lado de fora, mas lá dentro, encravado no cenário!" (p. 53). É o início do ritual de passagem da "ficção" para a "realidade": "E por que tudo parecia mais nítido do que na véspera, por que as cores estavam mais fortes apesar da penumbra? Por que o fascínio que se desprendia da paisagem vinha agora assim vigoroso, rejuvenescido?..." (p. 53).

O ritual, para realizar-se, vale-se da estrutura do sonho. Por isso, há um corte narrativo, com a saída do personagem da loja, proporcionando o início da movimentação do mecanismo do sonho: "E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma marcação da sua sombra" (p. 53). Como a estrutura do sonho fornece o movimento da temporalidade narrativa, o seu prenúncio de "insônia" indica um percurso de queda, sustentado pela espacialidade da imagem trágica ("sombra") acompanhando o sentido do sonho. Por força desse acoplamento temporal e espacial, o personagem já se vê envolvido pelo mecanismo narrativo, embaralhado pela mistura da "ficção" no seu plano de "realidade": "Era real esse frio? Ou a lembrança do frio da tapeçaria? 'Que loucura!... E não estou louco' — concluiu num sorriso desamparado. Seria uma solução fácil. 'Mas não estou louco" (p. 53). Dentro da engrenagem da armadilha realista, o personagem não tem mais o controle dos seus passos, passando a girar como uma vítima prisioneira na teia dos fatos: "Vagou pelas ruas, entrou no cinema, saiu em seguida e, quando deu acordo de si, estava diante da loja de

antigüidades, o nariz achatado na vitrina, tentando vislumbrar a tapeçaria lá no fundo" (p. 53), Tragado pelo redemoinho das circunstâncias, a travessia do ritual da morte prenuncia-se na viagem do personagem para a dimensão onírica, num teatro dramático, povoado de imagens demoníacas, fazendo da busca de seu "sonho" um encontro com o pesadelo do fantástico encalacrado no "real":

> Quando chegou em casa, atirou-se de bruços na cama e ficou de olhos escancarados, fundidos na escuridão. A voz tremida da velha parecia vir de dentro do travesseiro, uma voz sem corpo, metida em chinelas de lã: 'Que seta? Não estou vendo nenhuma seta...' Misturando-se à voz, veio vindo o murmurejo das traças em meio de risadinhas. O algodão abafava as risadas que se entrelaçaram numa rede esverdinhada, compacta, apertando-se num tecido com manchas que escorreram até o limite da tarja. Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços. No fundo, lá no fundo do fosso podia distinguir as serpentes enleadas num nó verde-negro. Apalpou o queixo. 'Sou o caçador?' Mas ao invés da barba encontrou a viscosidade do sangue (p. 54).

Tentando saltar para fora da moldura do sonho ("Acordou com o próprio grito que se estendeu dentro da madrugada."), mas envolvido pela dubiedade da sensação térmica do presente misturada à lembrança da memória ("Enxugou o rosto molhado de suor. Ah, aquele calor e aquele frio! Enrolou-se nos lençóis."), da mesma forma que já se encontra "lá dentro", encravado no "cenário do quadro", resta à vítima do destino da narrativa realista uma terceira hipótese de escape. Essa válvula é propiciada por uma ligação indireta, na esfera da enunciação, antes da vítima ver-se totalmente envolvida no elo direto da atuação, enquanto personagem: "E se fosse o artesão que trabalhou na tapeçaria? Podia revê-la, tão nítida, tão próxima que, se estendesse a mão, despertaria a folhagem" (p. 54). Completada a estrutura triangular externa (pintor/espectador/artesão), ligada à enunciação, e a estrutura triangular interna (primeiro caçador/segundo caçador/caça), no plano da representação do personagem, o que se vê, no ponto de encontro da estória narrada com a cena representada na tapeçaria, é a movimentação da estrutura

triangular para a convergência do desfecho trágico, dentro do triângulo realista de perdição ou traição, no vértice da vítima sacrifical. O movimento da enunciação para a representação, sem perder o elo de ligação da terceira com a primeira pessoa, explica como o conto pôde valer-se da estratégia de uma focalização de "fora" para colocar o personagem "dentro" do conflito de um triângulo trágico. Deste ponto não há mais escape, porque, depois de arroladas as hipóteses sobre o processo artístico de construção do quadro, entra em cena o papel do personagem: aí ele é o ator, o caçador ou a caça. É este o benefício que a narração em terceira pessoa pode acrescentar no circuito da representação realista: levar o itinerário do percurso do personagem até o ponto terminal da morte.

Se a diferença de focalização da terceira para a primeira pessoa traz como principal alteração na estrutura do enredo um corte no "molde do nascimento, vida e morte" do padrão biográfico, porque, como dizem Scholes e Kellogg, "a resolução de uma forma autobiográfica não pode vir da morte do protagonista", o autobiógrafo, impedido desse "equilíbrio, que é o mais simples de alcançar na arte narrativa", precisa "encontrar uma outra espécie de êxtase sobre a qual descansar sua narrativa ou abandoná-la em suspenso, a ser continuada", o que significa "a necessidade de encontrar outra ordem de resolução para uma narrativa autobiográfica concluir seu enredo com um final esteticamente satisfatório" (p. 150). Transpondo tais regras para a prática da representação realista, cujo alvo é fazer do autobiografado um personagem-vítima, o equilíbrio da morte é feito "simbolicamente", num ponto de parada esteticamente satisfatório, que pode ser até ironicamente idealista, porque é falso, como a estrutura do enredo picaresco, costurado com a picardia da solução de um arranjo de conveniência. Por isso, da forma como o princípio da representação realista foi norteado, paradigmaticamente, pela focalização autobiográfica, o percurso natural do enredo, que deveria culminar com a chegada trágica da morte, fica cortado ou impossibilitado, pelo fato de o autobiografado estar impedido de relatar a própria morte.

À exceção de Machado de Assis, que engendrou uma fórmula genial, dentro do mecanismo do próprio padrão e burlando fantasticamente a fórmula do padrão, com a morte do personagem (vítima) impulsionando a glorificação

do narrador, o movimento do enredo acaba numa resolução esteticamente aceitável, com a aparência idealista de um casamento ou de uma reintegração social. Mas, esse tipo de resolução dá-se num nível superficial e aparentemente idealista, desmentido pela movimentação irônica do comando da estrutura profunda de um enredo realista. Trazendo essas considerações para o conto em análise, percebemos a dimensão trágica em que foi envolvido o personagem. Vendo descartadas as possibilidades de salvação por algum laço no circuito da enunciação em primeira pessoa, que o beneficiaria com o indulto do papel de criador (como pintor do quadro original, espectador ou artesão da tapeçaria), o personagem acaba como a vítima ou a "caça" da "caçada" narrativa empreendida pelas armadilhas da terceira pessoa.

No conto, a focalização da rede tramada em terceira pessoa desempenha o papel de um fio mitológico invisível, apagado ou perdido pela evolução da narrativa realista. O traço mítico da tradição da forma, disfarçado sob "a poeira que está sustentando o tecido", como um "simples efeito do tempo devorando o pano", é pressentido pelo protagonista, por dentro do tramado narrativo, como o ponto insidioso da seta ganhando vida na poeira do pano da tapeçaria, enquanto o mesmo é negado ou afirmado, ironicamente, pela indiferença da velha, que pode ser o seu espectro imagístico na figura de uma feiticeira espetando no corpo do vodu a seta de seu grampo de cabelo: "— Mas esse não é um buraco de traça? Olha aí, a parede já está aparecendo, essas traças dão cabo de tudo — lamentou, disfarçando um bocejo" (p. 51). Sabendo que a seta do arco do caçador será disparada, na verdade, pela mão do narrador, o protagonista, no limite do desespero que aproxima o sonho (pesadelo) da realidade, tenta, ainda, lutar contra essa força invisível e dominadora. Mas, o esboço de uma reação é apenas o desejo do alento deflagrando a infalível sombra da impotência: "Haveria de destrui-la, não era verdade que além daquele trapo detestável havia alguma coisa mais, tudo não passava de um retângulo de pano sustentado pela poeira. Bastava soprá-la, soprá-la!" (p. 54). O esboço da luta fica na esfera do desejo, porque dentro do "retângulo de pano" da narrativa, o narrador já costurou a convergência do triângulo da enunciação com o triângulo dos possíveis papéis do personagem,

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

para empreender, na circularidade prototípica da narrativa, o giro do desejo da vida no pesadelo da morte.

Dominado pelo tramado da enunciação em terceira pessoa, depois de efetuados os deslocamentos pelos elos das cadeias da narração à representação, o protagonista será enredado, pelo efeito da feitiçaria ou da magia da mão do fado, com o fio trágico que desenha a imagem da "caça" na rede da "caçada". O diálogo com a velha abre a porta do ritual de entrada do espaço ficcional para o espaço da representação pictórica, soldando no desenho do pano da tapeçaria o suporte da tessitura da própria narrativa. A cena é pungente, porque atinge o leitor, que não deixa de se condoer em ver o "inocente" condenado pelo fado da enunciação caminhar, docilmente, para o corredor da morte de seu destino trágico, representado no beco sem saída da parede em que se dependura a rede da tapeçaria com a silhueta de sua morte preparada:

> Encontrou a velha na porta da loja. Sorriu irônica;
>
> — Hoje o senhor madrugou.
>
> — A senhora deve estar estranhando, mas...
>
> — Já não estranho mais nada, moço. Pode entrar, pode entrar, o senhor conhece o caminho... (p. 54).

Aberto o caminho ritualístico, a travessia da vida para a morte só pode ser reproduzida no bordado da "tapeçaria", no movimento de retorno da "caça" à paisagem da "caçada", pois, nesse espaço de intersemioticidade, o tramado trágico preparado pelo narrador não pode sobrepor-se ao traçado do fantástico, que imprimi vida ao desenho ficcional. Sobre o golpe mortal desferido contra o personagem, impõe-se o trabalho artístico do narrador realista, que cria um efeito de verossimilhança, tramando o movimento mágico do fantástico sobre as franjas do tecido ficcional. A cena final mostra, com todas as letras, as imagens encalacrando o mistério do "fantástico no real", para *realizá-lo*, criando o efeito do "real" na tapeçaria ficcional:

> 'Conheço o caminho' — murmurou, seguindo lívido por entre os móveis. Parou. Dilatou as narinas. E aquele cheiro de folhagem e terra,

> de onde vinha aquele cheiro? E por que a loja foi ficando embaçada, lá longe? Imensa, real só a tapeçaria a se alastrar sorrateiramente pelo chão, pelo teto, engolindo tudo com suas manchas esverdinhadas. Quis retroceder, agarrou-se a um armário, cambaleou resistindo ainda e estendeu os braços até a coluna. Seus dedos afundaram por entre galhos e resvalaram pelo tronco de uma árvore, não era uma coluna, era uma árvore! Lançou em volta um olhar esgazeado: penetrara na tapeçaria, estava dentro do bosque, os pés pesados de lama, os cabelos empastados de orvalho. Em redor, tudo parado. Estático. No silêncio da madrugada, nem o piar de um pássaro, nem o farfalhar de uma folha. Inclinou-se arquejante. Era o caçador? Ou a caça? Não importava, não importava, sabia apenas que tinha que prosseguir correndo sem parar por entre as árvores, caçando ou sendo caçado. Ou sendo caçado?... Comprimiu as palmas das mãos contra a cara esbraseada, enxugou no punho da camisa o suor que lhe escorria pelo pescoço. Vertia sangue o lábio gretado.
>
> Abriu a boca. E lembrou-se. Gritou e mergulhou numa touceira. Ouviu o assobio da seta varando a folhagem, a dor!
>
> 'Não...' — gemeu, de joelhos. Tentou ainda agarrar-se à tapeçaria. E rolou encolhido, as mãos apertando o coração (p. 54-55).

O conto exemplificou como a enunciação realista, mesmo numa focalização de terceira pessoa, articula as armadilhas de uma "caçada", para envolver o personagem na teia ou na trama do enredo, valendo-se da configuração do suporte da tecelagem para espelhar a textualidade do tecido narrativo: "Viu-se enredado nos fios e quis fugir, mas a tarja o aprisionou nos seus braços" (p. 54). Enredado no tramado do tecido narrativo, o personagem realista é sempre prisioneiro de um bordado dramatizado pela angústia de um momento presentificado, arrastando-o para a espacialidade das tarjas das margens do bordado. O rendado do bordado, como na alegoria do conto de Machado, "A Igreja do Diabo", tende a descer do "veludo das capas" às "franjas de algodão": "Todas as virtudes cuja capa de veludo acabava em franjas de algodão, uma vez puxadas pela franja, deitavam a capa às urtigas e vinham alistar-se na igreja nova" (1986, p. 373). Mas, se acontece, como no texto de Machado, de os personagens traírem o próprio "Diabo", pecando por praticarem "as antigas virtudes" ("As capas de algodão têm agora franjas de

seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão."), é porque o tecido da capa ou da máscara continua o mesmo, conforme conclui, pacientemente, "Deus", ensinando e ironizando a tentativa de concorrência do "Diabo": "É a eterna contradição humana" (p. 374).

Neste jogo de contradição move-se o personagem na rede da trama realista. Diferentemente do tecido e do tapete da "Moça Tecelã", em que a artesã desmancha ou apara as "franjas" realistas "de algodão", para fazer renascer, no tecido aveludado da narrativa, a paisagem apocalíptica, com o calor e o brilho dos seus fios de lã, o tramado carcomido do bordado velho da tapeçaria do último conto arrasta o personagem para o fantástico desfecho nas garras de suas franjas. Entre a "Igreja do Diabo" e a de "Deus", a diferença da narrativa idealista da realista coloca-se no tipo de tecido ("veludo" ou "algodão") com que se tece o bordado em alto-relevo da nobreza de caráter e de conduta ("as virtudes da capa de veludo"), ou um bordado em baixo-relevo, interiorizado e fragmentado no ligamento de seus fios falsos, como as "franjas de seda" recobrindo os "pecados" das "capas de algodão".

O mesmo jogo de contradição explica, na narrativa de Apuleio, como Lúcio, apesar das "franjas de seda", representadas pela sua redenção e consagração, permanece com a capa sacerdotal do tecido de "linho" ou de "algodão": "fui vestido com uma roupa de linho que jamais tinha sido usada, e o sacerdote, tomando-me pela mão, me conduziu para a parte mais retirada do santuário" (p. 223). Se na iniciação aos ritos da deusa Ísis, a roupa de Lúcio adquire um aspecto místico ("Dessa roupa, apesar dos seu caráter místico, nenhuma obrigação me proibia de falar.") e de falsa ostentação ("Em pé, e revestido de um tecido de fino linho, bordado de vivas cores, eu atraía os olhares"), na consagração definitiva, diante do deus Osíris, para honrar o ato solene, o personagem vende a própria roupa: "Enfim, vendendo até a roupa do corpo, por modesta que fosse, reuni mal e mal a pequena soma necessária" (p. 227). Por isso, sem dúvida nenhuma, da narrativa de Apuleio, pode-se afirmar que por baixo da "capa de algodão" de Lúcio, embora decorada, no final, com as "franjas de seda" da consagração, permanece a realidade da pele do asno, a mesma realidade que levou Scholes e Kellogg a afirmarem: "Ser um herói heróico agora é ser um burro" (p. 109).

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

A frase dos críticos acima citados, retirada do contexto de apresentação do "anti-herói", além de instaurar uma referência indireta à metamorfose sobre a qual estamos nos apoiando, serve para indicar, também, o que desejamos registrar: a representação realista permuta o desenho de um idealismo heróico pela figura fragilizada do homem anti-heróico, pondo em cena o drama de suas angústias particulares. Como dizem Scholes e Kellogg, o anti-herói é não somente um jovem inarticulado e doentio, trazido ao palco da narrativa ocidental: "as tentativas do narrador para articular suas experiências interiores para ele resultam na criação de novos tipos de realidade. Novos *e* típicos, privados *e* universais" (p. 109). Enquanto o narrador vasculha "novos tipos de realidades", porque, segundo os críticos, "qualquer coisa significativamente nova numa narrativa realista deve corresponder a alguma coisa significativamente nova na realidade", acaba esboçando a nova configuração do personagem: "Ocupar-se com a exploração de suas paixões, sua doença e sua imaginação, agora é ser um herói" (p. 109). A definição desse novo herói implica uma "busca de identidade e de auto-justificação que acaba numa visão nova" (p. 109).

O novo herói, diante de uma realidade desconhecida e de uma visão nova, tem contra si, além do enigma e da barreira do desconhecido (que deve explorar para tomar consciência da sua realidade), uma estrutura perversa no aparelho da enunciação. Segundo Scholes e Kellogg, a "adaptação" entre a representação e a realidade, à qual a narrativa quer referir-se, necessita de "uma nova maneira de encarar a vida", exigindo, tecnicamente, "uma nova visão e ênfase sobre o ponto de vista narrativo e o seu relacionamento com o assunto e o público" (p. 109). Para os autores, "o tempo passou a ser uma importante dimensão na concepção do personagem", forjando "todas as mudanças necessárias para uma genuína multiplicidade de pontos de vista para com os mesmos fatos", realçando, assim, "a importância de definir o conhecedor a fim de interpretar o seu contar" (p. 109). Na nova maneira de contar, se "a realidade estava no olho do observador", "o olho do observador mudava com o passar do tempo", implicando, nessa mobilização temporal, o processo que ocorre na estrutura da *confissão:* "mesmo com a identidade literal de sujeito e narrador, o mero período de tempo que separa os dois

unesp

proporciona distância suficiente para permitir toda a divergência potencialmente irônica do ponto de vista entre personagem e narrador" (p. 109).

Outro aspecto da enunciação realista, desentranhado das pistas de Scholes e Kellogg, é a "falta de confiança na linguagem" do jovem herói: "quase por definição, as experiências importantes são aquelas que não encontram uma expressão articulada, externa", pois, "se o jovem pudesse falar", ou transformar em palavras aquilo "que estava fundo demais para ele saber com a cabeça", a experiência relatada "não teria sido uma experiência digna de registro" (p. 109). Tais aspectos da representação realista impostos, depois, com clareza pela "pessimista desconfiança de Rousseau pela linguagem e pelas virtudes clássicas", segundo os críticos, desaguaram, na modernidade, em duas alternativas não excludentes para o artista narrativo realista. A primeira, como será exemplificado na análise do livro *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, refere-se à procura do "novo e típico a níveis cada vez mais profundos da natureza inarticulada do homem, com uma solicitação conseqüentemente cada vez maior à capacidade da linguagem de servir de veículo para comunicar a visão". A segunda é a alternativa que a prosa radical de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, na nossa literatura, elevou num dos pontos mais significativos de experimentação: "a própria linguagem" tornando-se "o material final da arte, com toda a experiência humana contida em uma ou outra forma de estrutura lingüística existente" (p. 110). Mas, saindo do círculo da enunciação em primeira pessoa, pode-se dizer, também, como foi visto no conto da Lygia Fagundes Telles, que as experimentações em terceira pessoa, não menos condescendentes com o personagem, diante da barreira do desconhecimento da realidade, vão empurrá-lo, traiçoeiramente, para as garras dessa realidade. Enquanto o narrador, movido pelo veículo da onisciência e a manipulação da linguagem, demiúrgica e ironicamente, passa a conduzi-lo como a um cego, para as armadilhas preparadas no interior da "realidade" representada.

O cenário do novo quadro imposto pelo surgimento do *modo imitativo baixo*, na formulação de Frye, suscita uma série de imagens prototípicas prefiguradas, metaforicamente, nos domínios de um sistema mitológico

demoníaco, que são recuperadas e deslocadas, no espaço artístico da ficção, como imagens arquetípicas. No livro do autor tomado como referência, o estudo "Teoria do Sentido Arquetípico: Imagens Demoníacas" fornece as diretrizes principais para um esboço das imagens e das configurações dos personagens num possível modelo embrionário da representação realista. Essas diretrizes indicam não só um mapeamento do campo aberto e complexo do domínio narrativo, como possibilitam demarcar o povoamento de suas zonas principais, movimentando uma estrutura que rege a ocupação do cenário e do espaço ficcional, pelo domínio dos círculos configurados pela recorrência de certas imagens e tipos de personagens. A movimentação dessa estrutura de ocupação e povoamento do cenário narrativo descreve a relação dos círculos formados pelo domínio das imagens e personagens divinos, centraliza-se na referência ao mundo humano, e dramatiza a potencialidade dos conflitos de suas relações sócio-político-culturais, valendo-se do revestimento simbólico dos círculos infernais em que se espelha a vida da realidade cotidiana do homem, em qualquer tempo voltado para a representação de suas angústias, ambições e misérias particulares: são eles os ínferos formados pelos patamares da animalidade, do mundo vegetal e mineral. Se a estrutura movente desses círculos demoníacos já serviu de aparato para a configuração de um enredo tipicamente realista, agora ela é retomada como um suporte de sustentação para se traçar o esboço de um possível paradigma das imagens e personagens modelares de uma representação realista.

Para Northrop Frye, "oposta ao simbolismo apocalíptico é a representação do mundo que o desejo rejeita completamente: o mundo do pesadelo e do bode expiatório, de cativeiro, dor e confusão" (p. 148). A base arquetípica desse mundo vem de um momento "antes que a imaginação comece a trabalhar nele e antes que qualquer imagem do desejo humano, como a cidade ou o jardim, tenha sido solidamente estabelecida" (p. 148). Trata-se de um cenário emoldurado pelo "trabalho pervertido ou desolado, de ruínas e catacumbas, instrumentos de tortura e momentos de insensatez" (p. 148). Assim, como o avesso dialético do simbolismo apocalíptico, surgem as *imagens demoníacas*, ligadas a um inferno existencial. Por equivaler a uma representação do mundo rejeitado pelo desejo, as suas imagens caracterizam

todo tipo de rebaixamento, associando-se à conformação de "um inferno existencial, como o *Inferno* de Dante", por exemplo, fixando a *paródia* como um de seus temas básicos, por mobilizar um mecanismo irônico de espelhamento, "que arremeda a exuberante peça artística sugerindo sua imitação em termos de 'vida real" (p. 148). Enquanto na concepção apocalíptica há sempre a presença de um deus reconciliador, como no caso de Júpiter, no episódio de Psiquê, do livro de Apuleio, no *mundo divino demoníaco* personificam-se "os vastos, ameaçadores, brutos poderes da natureza, como surgem a uma sociedade não desenvolvida tecnicamente" (p. 148). Quando não personificados, os poderes da natureza podem ser substituídos pela "idéia de um fado inescrutável", sendo a maquinaria desse fado "administrada por um conjunto de remotos deuses invisíveis, cuja liberdade e prazer são irônicos por excluírem o homem", intervindo "nos negócios humanos principalmente para salvaguardar suas próprias prerrogativas" (p. 148). Na análise do enredo do livro de Apuleio, vimos a mobilização dos fios da maquinaria desses deuses demoníacos representada, principalmente, pela magia da feitiçaria. No mesmo livro, a personificação do "Deus Riso", desencadeando o mecanismo da ironia, preenche a casa arquetípica mais completa do "típico e do universal", enquanto a resolução da irônica redenção de Lúcio pelos deuses Ísis e Osíris liga-se mais a uma causa circunstancial, representativa do sincretismo religioso vivido em um momento de transição das estruturas mitológicas. Porém, por baixo das vestes idealizantes desses deuses deve-se registrar o flagrante de um "pacto demoníaco", disfarçado com a aura de uma resolução apocalíptica. Mas, para finalizar, a imagem personificada e dominadora do circuito divino demoníaco, no livro de Apuleio, representou-se na centralização da figura da "Fortuna":

> Durante a narração, eu comparava ao Lúcio de outrora, com sua feliz fortuna, o pobre burro do presente e sua miserável condição. Não foi sem motivo que os antigos representaram a Fortuna não somente cega, mas também sem olhos. É para os malvados e para os indignos que ela reserva os seus favores. Em vez de fundamentar com justas razões a escolha que faz entre os mortais, prefere a companhia de pessoas das quais deveria fugir, se enxergasse. E o pior de tudo, afinal, é que ela

> distribui a consideração de modo tão atrabiliário, que o mau se glorifica com a reputação de homem de bem, e o mais inocente, pelo contrário, sofre como um culpado" (p. 124).

O círculo central do *mundo humano demoníaco* é representado por "uma fonte infindável de dilemas trágicos", apresentando "uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou chefe que diminui o indivíduo ou, no melhor dos casos, contrasta seu prazer com a sua obrigação ou honra" (p. 149). As realizações individuais do mundo apocalíptico convertem-se, nesse plano humano sinistro, num pólo que tem como uma das referências principais o "chefe tirânico — inescrutável, impiedoso, taciturno e de vontade insaciável que impõe lealdade apenas se é bastante egocêntrico para representar o ego coletivo de seus subordinados" (p. 149). No outro pólo, o das relações sociais, o "mundo humano sinistro" converte-se na representação do "*pharmakós* ou vítima sacrifical, que tem que ser morta para fortalecer os outros" (p. 149). Na modalidade mais concentrada da paródia demoníaca, segundo o crítico, os dois pólos aproximam-se, até que "se tornam o mesmo", como resultado do deslocamento para o universo literário da projeção arquetípica da "forma radical demoníaca ou não deslocada das estruturas trágicas e irônicas", manifestadas nas formas mais primitivas de ritos religiosos ou satânicos. No processo de deslocamento do mundo espiritual para o mundo hipotético da arte ficcional, opera-se a metamorfose da transmutação do "ritual" para a "representação" do mesmo, como indicativo do progresso que se verifica entre "desempenhar um rito e representar no rito", que é, na concepção do crítico, "um dos característicos básicos da evolução da selvageria para a cultura" (p. 149).

A metamorfose da "liberação do fato em imaginação", que rege tanto o simbolismo apocalíptico como o demoníaco, segundo Frye, faz corresponder ao "simbolismo eucarístico do mundo" do primeiro, com a sua "identificação metafórica dos corpos vegetal, animal, humano e divino", as "imagens do canibalismo" do segundo, "como sua paródia demoníaca" (p. 149). A relação parodística continua quando a literatura realista, em contraposição às imagens apocalípticas, coloca em cena figuras fantásticas como os gigantes canibais,



ogros dos contos populares e as representações de tortura, mutilações, sinistras transações com carne e sangue e o despedaçamento do corpo sacrifical (*sparagmós*), entre outros exemplos arrolados pelo crítico.

No plano da relação erótica, a lealdade idealista reverte-se "numa violenta paixão destruidora, que age contra a lealdade ou decepciona aquele que a possui" (p. 150). Tal erotismo demoníaco é geralmente simbolizado pela imagem de "uma rameira, bruxa, sereia ou outra mulher tentadora, um alvo físico do desejo, que é buscado como posse e portanto não pode jamais ser possuído" (p. 150). Personificadas na figura da "volúpia", o nosso estudo destacou essas imagens no episódio de Aristômenes, envolvendo o personagem Sócrates e a feiticeira Méroe. A paródia demoníaca do casamento, "ou a união de duas almas numa só carne", também ilustrada em vários episódios, "pode tomar a forma do hermafroditismo, do incesto (a modalidade mais comum), ou da homossexualidade", no contexto em que a relação social alvo é a da "ralé", o fragmento da "sociedade humana que busca a figura de um *pharmakós*", normalmente "identificada com alguma figura animal" (p. 150). Lúcio, enquanto burro, assistiu ou participou de um vivo painel representando as várias facetas desse tipo de comportamento social. A reconstituição bastante detalhada do enredo do livro de Apuleio possibilitou demonstrar os principais lances e movimentos do comportamento humano na sua esfera demoníaca, desobrigando-nos de uma enumeração longa e desnecessária de exemplos, que saltam a todo momento das páginas da sátira latina. Deve-se ressaltar, porém, que o vasto painel do comportamento humano, nas suas corrompidas relações sociais, políticas e culturais, forma o grande palco da representação realista, quando não é o próprio personagem o palco e o ator doentio do drama de si mesmo.

Como caracterização do avesso apocalíptico, o *reino animal*, brevemente sumariado por Northrop Frye, mas largamente ilustrado e exemplarmente representado pelas relações orbitais descritas em torno do núcleo da metamorfose de Lúcio, no livro de Apuleio, "é pintado em termos de monstros ou animais predadores". Para o autor, "o lobo, o tradicional inimigo da ovelha, o tigre, o abutre, a serpente fria e presa à terra, bem como o dragão, são todos comuns" (p. 150). Na Bíblia, que é o contexto metafórico

das imagens tomadas como referência por Frye, e "onde a sociedade demoníaca é representada pelo Egito e por Babilônia", os governantes de cada uma são identificados com animais monstruosos: "Nabucodonozor transforma-se numa besta em Daniel, e Faraó é chamado dragão de rio por Ezequiel" (p. 150). A imagem do "dragão" é especialmente adequada, porque se trata não somente de um animal "monstruoso e sinistro, mas também fabuloso, e assim representa a natureza paradoxal da maldade como um fato moral e como negação eterna". Depois, conclui o crítico: no apocalipse, caracterizado na sua essência lendária, "o dragão é chamado 'a besta que foi, e não é, e contudo é" (p. 150). A nossa escolha pelo livro de Apuleio recaiu no núcleo central do "arquétipo da metamorfose" (p. 145) do homem em animal, para mostrarmos, na interação destes dois círculos, que são os mais próximos e os mais requisitados como uma fonte inesgotável de exploração simbólica na estética realista, além do mecanismo da dupla projeção, o tortuoso percurso em que se modela a escada que transita de um patamar a outro.

O *mundo vegetal* é, antes de tudo, "uma floresta sinistra", ou "pode ser um sinistro jardim encantado" (p. 150). Na Bíblia, descreve Frye, "a terra desolada surge em sua forma universal concreta na árvore da morte, na árvore do conhecimento proibido, do Gênese, na figueira estéril dos Evangelhos e na cruz" (p. 151). Imbatível pela felicidade da solução simples e universal do seu *design*, a cruz, como símbolo na matéria vegetal da duplicidade do corpo humano, desdobra-se em outras imagens de sacrifício como a do "poste da fogueira, com o herege encapuzado, o demônio ou bruxa preso a ele", ou a da "árvore ardente e o corpo do mundo infernal" (p. 151). Ligado ao contexto do sofrimento humano, o reino vegetal, dividindo-se metonimicamente, multiplica-se em demoníacos aparelhos de torturas e castigos corporais: "cadafalsos, forcas, troncos, pelourinhos, chicotes e varas de vidoeiro são ou podiam ser variedades" (p. 151). Enfim, representa, como paródia da "árvore da vida" apocalíptica, a "árvore da morte".

No livro de Apuleio, como ficou demonstrado na reconstituição do enredo, há inúmeras passagens, caracterizadas pelos perigos e traições das paisagens e imagens personificando o espectro da morte rondando e enredando o destino de criaturas funestas. Para lembrarmos dois signos metonímicos, o

contraste do "espinho" e da "rosa" não só sintetiza o movimento estrutural do enredo, como simboliza a tensão fundamental entre um percurso de queda e a redenção final, colhida no desabrochar da flor da ironia. Com um símbolo muito bem escolhido, porque, segundo Frye, no ocidente, "a rosa ocupa tradicional posição de prioridade entre as flores apocalípticas" (p. 145), o mérito maior do livro, no nosso ponto de vista, foi o de ter plantado, no gesto da candura do símbolo, a aparência da consagração ingênua, para colher no disfarce da flor, coerentemente com a armação da teia da trama, o pérfido efeito da ironia. No contraste do pântano que gerou a flor, representa-se um percurso da esterilidade para o despontar de uma vida possível: uma vida de opulência e de aparência penhorada com a dívida de um pacto de morte, na sua essência irônica. Mas, o contraste tão significativo entre o "espinho" e a "rosa", como dois vizinhos que se nutrem e se repelem, está na base da relação representativa do real e do ideal. Esses dois pólos de representação, às vezes, apresentam-se distanciados, escondendo a força explosiva de uma potencialidade artística que se amplia de acordo com o avanço da tensão que os liga num confronto mais próximo.

O *mundo mineral* ou "orgânico pode permanecer em sua forma tosca de desertos, rochedos e terra desolada", como ficou demonstrado no ponto mais baixo da queda de Lúcio, girando em torno da órbita centralizada na palavra "pedra". No esboço de Frye, "as cidades de destruição e noite terrível situam-se nele, bem como as grandes e ostentosas ruínas, da torre de Babel às enormes obras de Ozimândias" (p. 151). As imagens do trabalho depravado também lhe pertencem: "engenhos de tortura, armas de guerra, arnês, e as imagens de um mecanismo já imprestável, que, por não mais humanizar a natureza, é inatural e também inumano" (p. 151). Parodisticamente, "correspondendo ao templo ou Um Edifício do apocalipse, temos a prisão ou calabouço, o forno fechado, de calor sem luz, como a cidade de Dis em Dante" (p. 151). Na continuidade da paródia, surgem as equivalências sinistras das imagens geométricas: "a espiral sinistra (o 'maelstrom', o sorvedouro ou Caribde), a cruz sinistra e o círculo sinistro, a roda da sorte ou da fortuna" (p. 151). Tais imagens, riscadas no terreno da mineralidade, podem acoplar-se em formas de outros planos, como a cruz vegetal ou a identificação do círculo

com a serpente, um animal demoníaco, que forma o "uróburo", ou a serpente com a cauda na boca. Porém, o uso de tais imagens, como foi visto, é recorrente no desenho do enredo, que tem como apoio uma estrutura de viagem. Assim, "correspondendo ao caminho apocalíptico ou estrada reta, a estrada para Deus, no deserto, profetizada por Isaías, temos neste mundo o labirinto, a imagem da direção perdida, amiúde com um monstro no centro, como o Minotauro" (p. 151). Nas armadilhas de tais imagens, o personagem reproduz o sentido de perdição de si mesmo. Por isso, acrescenta Frye, "as divagações labirínticas de Israel pelo deserto, repetidas por Jesus quando na companhia do demônio (ou 'animais selvagens', segundo Marcos), ajustam-se ao mesmo padrão", assim como o "labirinto" de uma "floresta sinistra", as "catacumbas", concluindo que "por certo, numa nova concentração da metáfora, o labirinto tornar-se-ia as entranhas sinuosas do próprio monstro" (p. 151), ou da mente conturbada do personagem, acrescentamos. Como foi visto, as imagens desempenham um papel significativo na relação com as personagens, estão diretamente associadas às paisagens, configurando as características da espacialidade. Na representação realista, são mais recorrentes na cidade, com uma eficiência dramática incisiva quando atuam como mecanismos opressivos na mente da personagem.

Se o desenho sinistro de um quadro realista move-se pelos domínios dos círculos divino, humano, animal, vegetal e mineral, com as imagens demoníacas perfazendo o traçado tétrico de um drama humano entrecortado pelos caminhos de um labirinto, o personagem, na viagem por esses caminhos, encontra, ainda, a barreira simbólica das substâncias elementares. Para Frye, o mundo do *fogo* é "um mundo de demônios malignos como os fogos-fátuos, ou espíritos interrompidos do inferno, e surge neste mundo sob a forma do *auto-de-fé*, como se mencionou, ou das cidades em chamas como Sodoma", contrastando com "o fogo do purgatório ou purificador, como o forno ardente em Daniel" (p. 151). Já o mundo da *água* "é a água da morte, amiúde identificada com o sangue derramado, como na Paixão e na figura simbólica da História, em Dante, e acima de tudo 'o mar insondável, salgado, apartador', que absorve todos os rios deste mundo, mas desaparece no apocalípse em favor de uma circulação de água doce" (p. 151). Na Bíblia, completa o crítico,

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

"o mar e o animal monstruoso identificam-se na figura do leviatã, um monstro marinho também identificado com as tiranias sociais de Babilônia e do Egito" (p. 152). No livro de Apuleio, no episódio em que Sócrates é mutilado por Méroe, vimos a presença da "água da morte" desencadeando o sangramento da garganta cortada por onde se esvaiu, também, o *ar*, com o último suspiro da vida que encontra o seu repouso eterno nos braços do túmulo da *terra*. Recorremos, novamente, ao exemplo da morte de Brás Cubas, para mostrar, por meio da imagem de Machado, como a morte tem a sua proximidade ou fim no reino da mineralidade: "A vida estrebuchava-me no peito, com uns ímpetos de vaga marinha, esvaía-se-me a consciência, eu descia à imobilidade física e moral, e o corpo fazia-se-me planta, e pedra, e lodo, e cousa nenhuma" (p. 514).

Com a entrada do realismo na área *imitativa baixa*, segundo Frye, "adentramos um mundo que podemos chamar a *analogia da experiência*, que mantém uma relação para com o mundo demoníaco correspondente à relação do mundo inocente romanesco para com o apocalíptico" (p. 155). Nessa área, as imagens deslocadas instauram uma relação de analogia com "as imagens comuns da experiência" humana, cujas "idéias estruturais" são "a gênese e o trabalho" (p. 155). A ficção imitativa baixa, no seu modo de retratar a sociedade, faz das situações "comuns e típicas" as situações humanas essenciais para representarem atitudes universais, daí a representação realista alimentar-se de uma "boa soma da paródia da idealização da vida na estória romanesca, uma paródia que se estende à experiência estética e religiosa" (p. 155). O simbolismo dessa fase, por ser freqüentemente irônico, aproxima o inferno da imagem da vida humana: a zoomorfização, o trabalho árduo no campo e a cidade labiríntica formam o palco da angústia do homem e acentuam a sua falta de comunicação, conclui Frye.

Aproximando os círculos em que foram sumariados os deslocamentos das imagens apocalípticas romanescas, anteriormente, e as imagens demoníacas, neste momento, as duas principais relações do contraste decorrente, ou seja, a analogia da *inocência* e a analogia da *experiência*, formam as estruturas dialéticas do *desejável* e do *indesejável*, que incluem, também, um deslocamento em direção à moral: "A civilização tende a fazer

coincidirem o desejável e o moral" (p. 156). Neste sentido, enquanto as religiões e a própria evolução das mitologias tendem a purificar um repertório mitopoético em função de um refinamento ético, a literatura, como uma arte liberal, "tende continuamente a endireitar sua própria balança, ao voltar ao padrão do desejo e afastar-se do convencional e do moral" (p. 157). No reestabelecimento de seu equilíbrio, a literatura utiliza-se do contrapeso da "sátira" como uma saída profícua e faz do "ajustamento demoníaco" a técnica mais simples de "inversão das costumeiras associações morais de arquétipos" (p. 157). Com os procedimentos da "sátira" e da "inversão" (uma marca formal da ironia), o "ajustamento demoníaco" das imagens arquetípicas desloca-se do *modo imitativo baixo* para o *modo irônico e satírico*, a fase mais recente do realismo artístico, quando a literatura, na modernidade, inicia um processo de retorno à sua origem mítica. Sempre evitando o deslize fácil para o externo, e realçando como a literatura resolve internamente as suas questões, Frye conclui o seu inventário de imagens simbólicas, mostrando como, na análise literária, esse universo faz parte de uma estrutura particular, afastada do real e do histórico:

> Ao apontar os padrões apocalípticos ou demoníacos numa obra literária, não cometeríamos o erro de presumir que esse conteúdo latente seja o conteúdo *real*, hipocritamente disfarçado por uma censura mentirosa. É apenas um fator relevante para cabal análise crítica. Amiúde, contudo, é o fator que eleva uma obra literária da categoria do meramente histórico (p. 158-159).

Apontada a incidência do padrão demoníaco manifestado no circuito de configuração dos níveis divino, humano, animal, vegetal e mineral, formadores do arcabouço estrutural do enredo de Apuleio, podemos exemplificar, também, com algumas passagens do livro, o caráter de duplicidade que estamos requisitando como fator de estruturação do personagem realista. Assim como foi demarcado um mecanismo de duplicidade regendo a movimentação da enunciação e a construção do enredo, o mesmo dispositivo parece registrar um contraste entre o personagem e sua sombra ou seu corpo e alma, da mesma maneira que movimenta a engrenagem

de um relógio cronológico exterior em oposição à temporalidade subjetiva da memória, refletindo todas essas características da dualidade realista numa espacialidade opressiva, convertida na dramatização interna do palco da consciência.

A unidade heróica formada pela integridade do personagem romanesco, ou pela busca biográfica da união amorosa de duas almas numa só carne, tem como correspondência, na paródia demoníaca impulsionada embrionariamente pelo motivo autobiográfico da viagem, mais do que o arranjo do casamento denunciando a fragilidade da união amorosa e sexual, a intensificação dos conflitos humanos, nas relações de todo tipo entre o "eu" e o "outro". Tais conflitos são agravados, ainda, por um princípio de dissolução em que o "eu" torna-se o seu maior inimigo. Se este ser anti-heróico, dividido e contraditório, é o reflexo de seu antagonismo com o mundo, é porque, antes de tudo, ele é o espelho de si mesmo: como uma moeda cindida, ele só se revela e se completa no jogo dialético de sua imagem oposta. Este mesmo princípio de duplicidade, incrustado no cerne paródico e irônico da sátira realista, tece os fios fantásticos do vestimento alegórico, em que se fundamenta a escritura da representação realista.

O duplo, no comando do alegórico, e o alegórico, apoiado nos círculos simbólicos do cenário demoníaco, podem ser vistos no flagrante de certas imagens do personagem, que reconstituem e solidificam as diretrizes do rumo do enredo do livro de Apuleio. Duplicado em seu espelho trágico, o drama do personagem ganha intensidade à medida que se vale dos patamares simbólicos da estrutura de representação realista. A partir da metamorfose do homem em animal, já identificada na fantástica transformação de Lúcio em asno, movimentando um princípio recorrente na estética realista, o livro é pródigo em apresentar situações de degradação do homem por meio de imagens animalescas. Descrevendo o festim dos ladrões, Apuleio recorre à imagem paródica das "lápitas", povo lendário da antiga Grécia, carnavalizando-a, para subverter o contexto lendário num fato circunstancial, cuja degeneração mostra a recorrência do artifício de se compor o corpo humano com os atos e as partes do animal: "Dentro em pouco, tudo se transformou no festim das lápitas, metade animais, e dos centauros, metade homens" (p. 72). Tomada ao

pé da letra, a expressão acima inverte o mecanismo comum de degradação humana cunhando-se uma imagem a partir da sobra animalesca: "e dos centauros, metade homens". O mesmo ocorre, na seqüência da passagem, com a pobre e velha escrava que serve aos ladrões:

> É assim, então, cadáver velho, fugido do túmulo, vergonha dos vivos, único objeto de desprezo de Orco, que te vemos sempre no divertimento, arrastando a tua preguiça pela casa, sem mesmo nos oferecer, nesta hora tardia, alguma coisa para nos restaurar as forças e nos fazer esquecer nossas penas e perigosos trabalhos" (p. 71).

Na queda do homem em animal, formando o círculo maior da trajetória do livro, vimos o abismo da animalidade chegar ao seu patamar mais baixo, castigado pela pressão e agressão da "pedra", enquanto arquétipo das imagens da mineralidade. Para ilustrarmos todo esse processo numa só passagem, podemos ficar no contexto do episódio dos ladrões, que habitam uma gruta, fazendo de Lúcio um burro de carga e mantendo Caridade como prisioneira. No episódio, Lúcio já representa a duplicidade do humano corporificado em um animal. Na ameaça do castigo que seria imposto ao asno e à moça, o corpo do animal (morto) compõe uma imagem tumular, para encerrar o corpo vivo de Caridade. Na continuidade do processo, enquanto um corpo humano seria enterrado no corpo de um animal, esse animal, fazendo as vezes da mineralidade tumular, estaria morto e, mesmo assim, seria torturado com a continuidade da ameaça mineral, pois, como um "pastel cheio de carne", o asno ficaria "exposto sobre as pedras de pontas cortantes e aos ardores do sol de fogo". A imagem inusitada completa-se, vivificando-se o terror multiplicado pelas relações de duplicidade:

> 'Deste modo, suportarão um e outro, em sua totalidade, as justas sentenças que pronunciastes: o burro, a morte há muito merecida, e ela a mordida das feras, quando os vermes transformarem seus membros em frangalhos; as queimaduras do fogo, quando o ardente calor do sol inflamar o ventre do animal; o suplício da forca, quando os cães e os abutres lhe arrancarem as entranhas. E não é tudo: fazei a conta dos

> tormentos que a atormentarão ainda: viva, habitará os flancos da besta morta. Um fedor intolerável encher-lhe-á as narinas e a sufocará. Por muito tempo sem alimento, ela se consumirá lentamente, nas garras mortais da fome, e não terá nem mesmo as mãos livres para ser o instrumento de sua própria morte.' Quando ele acabou, todos os bandidos, sem deixarem seus lugares, mas de pleno acordo, declararam-se de sua opinião. E eu, que ouvia com minhas longas orelhas, que podia eu, senão chorar sobre o cadáver que seria amanhã? (p. 122-123)

O motivo do "enterrado vivo" é tipificado no reino da mineralidade. Na prática realista, mesmo com a mineralidade acolhendo um corpo já morto, o motivo do "enterrado vivo" continua desencadeando um efeito de duplicidade, ao preferir, no lugar da imagem do corpo alojado no túmulo de pedra ou de terra, a sensação de fobia das imagens mais tétricas de um corpo emparedado. As imagens que jogam com a duplicidade entre o humano e a mineralidade foram prefiguradas na trama episódica dos enredos prototípicos, tanto do livro de Apuleio como no *Satiricon*, de Petrônio, envolvendo situações de conflitos amorosos, girando em torno do motivo do adultério. Daí em diante proliferaram-se, nas reinvenções realistas, no arquétipo da vítima emparedada para o adúltero esconder, também, um crime. Mas a variante mais fantástica é a do decalque da silhueta na parede formando um par de imagens, como aquele com que Edgar Allan Poe cunhou o desenho de um mistério, no seu conto "O Gato Preto". Clarice Lispector, depois, recortou o mesmo procedimento para desenhar, na parede do "quarto-minarete", os simbolismos das imagens a carvão, que abrem o espaço mágico e mítico de seu livro *A Paixão Segundo G. H.*:

> E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural.
>
> Na parede caiada, contígua à porta — e por isso eu ainda não o tinha visto — estava quase do tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre: eram os contornos de uma nudez vazia. O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em

> alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco.
>
> A rigidez das linhas incrustava as figuras agigantadas e atoleimadas na parede, como de três autômatos. Mesmo o cachorro tinha a loucura mansa daquilo que não é movido por força própria. O malfeito do traço excessivamente firme tornava o cachorro uma coisa dura e petrificada, mais engastada em si mesmo do que na parede (1988, p. 27).

Na continuidade da cena de Clarice, ficamos sabendo que "o desenho não era um ornamento: era uma escrita" (p. 27). Com essa duplicidade ímpar do signo visual e do signo verbal inicia-se o processo de acoplamento da imagem à escritura, abrindo o espaço mágico que leva o mimético ao mítico, por meio da porta do fantástico, aberta na parede da mineralidade para o trânsito das projeções da mente e do corpo humanos: "E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma" (p. 28). Porém, voltando à esfera ancestral dos desenhos primitivos das grutas dos livros antigos, a recorrência mais comum da duplicidade engastada no motivo do "morto-vivo", correlacionada com a mineralidade tumular, encontra-se nos textos que colocam em cena um desfecho amoroso trágico, com a morte enclausurando os amantes no túmulo, como será exemplificado no estudo da espacialidade, em outros textos criativos, apesar do germe arquetípico dessa imagem ter sido manifestado, também, no repertório embrionário de Apuleio. A cena já citada vale a pena ser rememorada, porque fecha o quadro do episódio trágico referido, envolvendo a personagem Caridade. Com o suicídio de Caridade e sendo o responsável pela morte do marido da mesma, depois que os dois são enterrados "numa só sepultura", não resta outra saída a Trasilo senão completar o triângulo fatal, fazendo o destino de sua vida soldar-se ao castigo da morte, emoldurando o quadro trágico de sua imagem no retrato sinistro do confinamento tumular:

unesp

> Trasilo, entrementes, soube de tudo. Não encontrando outra solução para seu desastre senão um novo desastre, e compreendendo que o próprio gládio era pouco para semelhante ato, fez com que o levassem à sepultura: 'Eis aqui', gritou por diversas vezes, 'eis aqui para vós, Manes irritados, uma vítima voluntária'. Depois, fechando cuidadosamente as portas atrás de si, resolveu acabar, à falta de alimento, uma vida condenada por sua própria sentença (p. 148).

Do abismo e dos túmulos da mineralidade, o enredo de *O Asno de Ouro*, puxado pelo motivo da vegetalidade, na ironia do símbolo apocalíptico da "rosa", inicia o seu retorno à esfera da animalidade. Para contrastar com a imagem apocalíptica, que impulsiona o movimento do retorno, podemos utilizar uma imagem demoníaca, não só para exemplificar o retardamento operado no ritmo da volta da narrativa, mas também para justificar o processo demoníaco de duplicidade envolvendo um signo de referência vegetal. A cena encaixada confirma a mobilidade da estrutura episódica do livro, é desencadeada pelo recorrente motivo do adultério e, apesar de longa, será transcrita para se dimensionar a abrangência de sua extensão trágica. A cena desenha um processo de duplicidade materializando uma imagem que passa pela ação das "formigas", fixa-se na "figueira", a árvore referida por Frye, utilizada como um instrumento de suplício, terminando numa belíssima soldagem do esqueleto da figura humana nos traços do desenho da "árvore funesta":

> Depois de um longo trecho de caminho, rapidamente vencido, chegamos por fim a uma localidade onde repousamos toda a noite. Haviam cometido nesse lugar um crime memorável, e que eu desejo contar.
>
> Havia ali um escravo, ao qual o dono confiara a vigilância de toda a famulagem e a autoridade máxima sobre o vasto domínio onde nos alojáramos. Sendo casado com uma escrava ligada ao serviço dessa mesma casa, desejava ele ardentemente uma mulher livre, domiciliada fora. Não atendendo senão ao ressentimento causado por essa traição conjugal, a esposa destruiu pelo fogo todos os registros do marido, todas as provisões que ele conservava no celeiro. Não contente de ter vingado

> com uma contumélia o ultraje feito ao seu leito, e voltando o furor contra suas próprias entranhas, enfiou a cabeça num laço, amarrou à corda a criança que tivera anteriormente desse mesmo marido, e se atirou num poço muito profundo, arrastando o pequeno após si. O dono, muito perturbado com essa morte, agarrou o desgraçado escravo, cuja luxúria fora a causa de tal crime, pô-lo nu, lambuzou-o inteiramente de mel, e o amarrou solidamente a uma figueira, da qual o tronco carcomido servia de habitação às formigas. Ocupadas em fazer seu ninho, elas saíam em multidão, num desordenado vaivém, de todos os buracos. Logo que sentiram o doce cheiro de mel naquele corpo, nele se agarraram com suas pequenas, mas inumeráveis e implacáveis mandíbulas, e, num lento suplício, roeram assim as carnes, a até as vísceras do homem, e acabaram com ele. Nada restou dele, a não ser a deslumbrante brancura dos ossos despojados da carne, que constituíam como que uma árvore funesta" (p. 152-153).

Por ser a queda do humano para a animalidade fácil e o seu retorno sofrido, vimos como a narrativa emperra a engrenagem do movimento de subida, fazendo ranger, na volta de cada dente, um grau significativo de conquista. O giro desse mecanismo, refletido em imagens, projeta o jogo da duplicidade, convertendo formas e comportamentos da animalidade em traços humanizados. Para ilustrar esse processo, selecionamos uma imagem situada num ponto escalar muito próximo da integração entre o homem e o animal. Esse processo de integração, medido pelo princípio de equivalência de uma regra inversamente proporcional, age como uma força de rebaixamento do humano, provocando uma reação de melhoramento na imagem da animalidade. O equilíbrio dessa balança de dois pesos desproporcionais é estabelecido pela medida da ironia.

Trata-se da cena grotesca da união sexual de "uma matrona nobre e opulenta" com o asno. Narrada do ponto de vista irônico do animal, a cena rememora, parodisticamente, o episódio lendário de "Pasífaa", a esposa do Rei Minos, de Creta, que se apaixonou por um touro, cuja união gerou o já referido Minotauro. Na carnavalização do sério em cômico, a "nova Pasífaa, queimando por um burro", não frutifica o nascimento de um ser lendário, mas

proporciona o quadro grotesco da relação animalesca trazida para a dimensão rasteira e circunstancial do enfoque realista, fomentada pela explosão do desejo ardente e da paixão incontrolada. O quadro, pintado com as tintas fortes do realismo, invade a intimidade dos personagens descrevendo o ato sexual grosseiramente, à maneira do modo imitativo baixo, fazendo transparecer, também, um certo "refinamento", que distingue o modo irônico e satírico, movimentando, na narração, o parâmetro desproporcional do corpo animal constrangido pela ironia de um pensamento humano:

> Vinha-me, entretanto, uma inquietação que não era pequeno tormento: com tantas e tão grandes pernas, como subir em mulher assim delicada? A esses membros translúcidos e macios, de leite e mel cristalizados, como apertá-los entre os meus duros cascos? Esses lábios finos e vermelhos, úmidos do orvalho celeste, como beijá-los com esta larga boca informe, plantada de horríveis dentes, semelhantes a ladrilhos? E, mesmo excitada até as pontas das unhas, como faria para receber os meus vastos órgãos genitais? 'Que eu tenha a desgraça de fender em dois esta nobre dama, serei entregue às feras, e figurarei no combate oferecido por meu dono.' Entrementes, eram de sua parte os ternos chamados, os beijos contínuos, doces sussurros acompanhados de olhadelas provocantes. 'Eu te contenho', repetia ela, 'vamos meu pombinho, meu pardal.' Enquanto falava, mostrou que minhas cogitações eram vãs, e sem fundamento os meus temores, pois, enlaçando-me com arte, ela me recebeu inteiro, mas todo inteiro. E cada vez que, para poupá-la, eu esboçava um movimento de recuo, ela se aproximava com um impulso frenético e, agarrando a minha espinha, apertava o seu braço e se aplastrava contra mim, a ponto de eu temer, em verdade, não ter tudo o que era preciso para saciar-lhe os apetites, e não era sem razão, dizia comigo, que a mãe do Minotauro tinha-se deleitado com um adúltero que mugia. Depois de uma noite laboriosa e sem sono, para fugir à luz, a mulher se foi, combinando o mesmo preço para uma futura noite. (p. 199).

Do salto da animalidade para o humano, o novo circuito resvala, novamente, no círculo divino. Por ser irônica, na representação realista, a relação entre o humano e o mítico, como foi visto no enredo, o processo de

duplicação dos personagens e imagens evidencia com mais clareza a não identificação, mas a distância irônica que os separa. Ao contrário da representação idealista, que movimenta o princípio da duplicidade para se criar na aproximação do humano com o mítico uma possível unidade, a alegoria realista aproxima as duas imagens para explorar uma disparidade irônica. Assim como a conversão e a consagração de Lúcio, no enredo, devem ser lidas pelo sentido contrário da ironia, porque o círculo divino realista atua como uma força maligna dirigindo o destino trágico do homem, uma imagem de duplicidade na relação entre o humano e o divino, passando pelo crivo da consciência realista do primeiro, só pode ser materializada pelos traços invertidos do desenho da ironia. Trabalhando para os "semi-homens", que constituem uma suspeita seita religiosa, Lúcio faz o serviço duplo do burro de carga dos provimentos e da "deusa estrangeira", carregando de um lado o profano e de outro o sagrado. Nessa situação, enquanto narrador e protagonista, cunha uma imagem expressiva do processo de dualidade realista talhando, pela intermediação da consciência humana, a estratificação irônica dos patamares da animalidade, da humanidade e da divindade: "De modo que, ao peso de minha carga naturalmente dobrada, eu me tornara simultaneamente celeiro ambulante e templo" (p. 157). Na representação realista, o círculo do mundo divino pesa como um fardo sobre as costas do personagem humano: o centro e o alvo de uma narrativa que tem como mola o sofrimento com a dor da consciência. Por isso, o que fica no centro desse quadro é sempre a presentificação de um homem duplicado no seu próprio ser, dividido entre as forças malignas de fora e o sofrimento de um sentimento interno de inocência e de impotência.

O quadro realista, em seu fim último, dramatiza a consciência de uma realidade opressiva, intensificada por um sentimento de impotência que amplia o conflito exterior X interior num desdobramento internalizado, em que o "eu" se sente duplamente culpado: por ser infinitamente menor que a adversidade da realidade, e pela nulidade de sua reação, dada pela inutilidade de suas forças físicas e intelectuais. No centro desse quadro, o "eu" e o "outro" se repelem e, quando se aproximam, não há unificação, mas o choque de duas entidades ou identidades. Condenado a vagar em busca de uma identidade,

mas regido pela distância irônica da duplicidade, esse personagem está sempre diante de uma faceta trágica representada pelo "outro" ou pelo espectro da sombra de si mesmo: a sua alteridade. Como reflexo de um "eu" dividido, o personagem vai encontrar no "outro" o seu "eu" dialético, ou a sua "sombra irônica". Trata-se de um "eu" perdedor em relação ao "outro", ou de um "eu" perdedor em relação a si próprio, perdendo a auto-estima e não encontrando nunca uma unidade, porque a "sombra" desse "eu" atua como o "outro", o inimigo alojado dentro de si mesmo. De dentro para fora ou dentro de si mesmo, o personagem realista é sempre alguém girando na órbita de uma duplicidade.

O novo herói realista do *modo imitativo baixo*, posto em circulação na prosa narrativa pelo motivo da viagem, enquanto faz a sua andança para o conhecimento da realidade, é devassado na sua interioridade. Na peregrinação da viagem para o conhecimento da realidade, a focalização da esfera privada abre-se para o domínio público. O drama, agora, internamente, passa a ser representado na consciência da condição trágica da existência e da realidade. Quando se dá uma pausa aos tormentos da consciência, o drama exterioriza-se. Daí prevalecer, na parte de fora do retrato do personagem, o flagrante da nudez revelando a intimidade. Focalizado do lado de fora, o drama, quando não se fixa no sofrimento do "castigo" e nos tormentos do "trabalho", gira em torno da "volúpia", descendo para a exploração da sexualidade, com a explosão dos prazeres da carne. Se o interesse maior não é o drama interior, a corporalidade do personagem passa a expor o retrato desnudado da cintura para baixo. São assim as primeiras cenas de Lúcio com a escrava Fótis: "Minha túnica, levantada até as virilhas revelava a Fótis a impaciência dos meus desejos. Como vês, minhas forças estão tensas à aproximação do combate que me anunciaste, sem proclamação do fecial" (p. 41). Da mesma maneira é apresentado o retrato de Sócrates, numa das primeiras cenas flagrando a decadência do homem:

> Aristômenes', respondeu, 'Vê-se bem que ignoras as voltas falaciosas da fortuna, seus golpes de surpresa, e correspondentes vicissitudes.' Enquanto falava, cobria com os trapos o rosto, agora rubro de vergonha, deixando nu o resto do corpo, do umbigo ao púbis (p. 20).

unesp

Circunscrito o alvo do retrato mais visado, formado pelo arco da linha da cintura para baixo, o homem fragmentado em suas partes compõe um painel metonímico, cuja intensidade dramática é irrigada com o sangue da contigüidade em que se contextualizam tais partes: no sofrimento do trabalho, nas cicatrizes dos castigos aplicados, nos vestígios da corrosão do tempo; enfim, no drama particularizado, que resulta da articulação de um conteúdo totalizado na representação simbólica de um ferimento sangrando do fragmento de uma parte. Por isso, no realismo artístico mais elaborado do *modo irônico e satírico*, mais simbólico do que descritivo, como se verá na paisagem de signos de *Vidas Secas*, todo um universo conteudístico consegue ser compensado pelo movimento que opõe uma verticalidade desejada a uma horizontalidade indesejada, mas sempre concretizada, em que a gestualidade e a força dos fragmentos, sem a articulação da fala, conseguem fazer da metonímia dos pés dos figurantes, no quadro metafórico do livro, um dos seus mais fortes personagens. Entre uma semiótica da mente doentia ou atormentada, e a exterioridade de um corpo viril, mas bestializado, da velhice precoce e dos membros castigados pelo sofrimento do trabalho ao traumatismo dos choques impostos pelas relações de poderes da sociedade, ainda intensificados pela intervenção dos fados demoníacos, o resultado do painel realista, metonímico e fantástico, é um todo metafórico, ou alegórico, maior do que a soma de suas partes.

Traçado o arco da metade do retrato, a representação realista, essencialmente parodística, completa o círculo da arte narrativa, com a outra metade do círculo idealista. Na dialética do desejado e do indesejado, da busca e da perdição, o homem transveste-se em personagem para retratar, na tragédia de sua existência, a pintura da morte como salvação de sua vida, ou da escritura da derrota para a vitória de si mesmo, levando como saldo de suas negativas o nascimento de uma obra narrativa, como quis o Brás Cubas, de Machado, ou o "prêmio de uma canção", como diz Drummond, no seu poema "O Arco":

QUE quer o anjo? chamá-la.
Que quer a alma? perder-se.
Perder-se em rudes guianas
para jamais encontrar-se.

Que quer a voz? encantá-lo.
Que quer o ouvido? embeber-se
de gritos blasfematórios
até quedar aturdido.

Que quer a nuvem? raptá-lo.
Que quer o corpo? solver-se,
delir memória de vida
e quanto seja memória.

Que quer a paixão? detê-lo.
Que quer o peito? fechar-se
contra os poderes do mundo
para a treva fundir-se.

Que quer a canção? erguer-se
em arco sobre os abismos.
Que quer o homem? salvar-se,
ao prêmio de uma canção. (1967, p. 230-231)

3.4. Temporalidade

(...) "uma ampulheta toda cheia de endiabrado Tempo genial" (*Doutor Fausto,* Thomas Mann)

Reduzindo o conto estudado "A caçada", de Lygia Fagundes Telles, a uma passagem que ilustra os seus movimentos principais, podemos sintetizar o desenho desses movimentos na seguinte expressão: "E se fosse dormir? Mas sabia que não poderia dormir, desde já sentia a insônia a segui-lo na mesma

marcação da sua sombra" (p. 53). Na abertura da focalização onisciente da frase que entra no pensamento do personagem expressando, na dúvida, a procura de uma saída no seu desespero, emoldura-se o conflito da "caça" querendo romper o cerco da "caçada": "E se fosse dormir?". Depois da moldura, a continuidade do sintagma dramatiza o quadro em que se esboça os principais movimentos da rede realista aprisionando a sua vítima. Nesse esqueleto projeta-se a espinha dorsal do conto, que revela uma espécie de costela originária, a partir da qual a narrativa realista gerou outros corpos, com outras carnes, pondo-os em circulação com o sopro da criação.

Em torno das duas palavras centrais do último sintagma ("insônia" e "sombra"), o trabalho da enunciação movimenta a estrutura de um enredo de pesadelo, envolvendo o personagem numa situação indesejável ("insônia"), cujo desdobramento prevê o seu enredamento num véu de tragicidade ("sombra"). Reduzindo mais ainda os sentidos que podem ser canalizados na palavra "insônia", notamos a convergência de alguns aspectos implicados num enredo, que ganha o seu sentido imagístico na palavra "sombra". Com um pouco mais de despojamento, enxergamos na palavra "insônia" a redução última de uma célula embrionária, ou a concentração arquetípica do *mythos*, no sentido que Frye dá a esse termo: o poder de arregimentação dos movimentos de construção da trama. Da mesma forma, encontramos no termo "sombra" a reunião dos traços de sentidos dos movimentos do *mythos*, soldados numa imagem arquetípica: *diánoia*. Os dois termos, *mythos* e *diánoia*, constituem a redução fundamental da narrativa, ao incorporarem, respectivamente, uma idéia concentrada de movimento e de imagem, ou seja, de temporalidade e de espacialidade. É nesta redução última que queremos abstrair, para poder solidificar, uma noção mais profunda de tempo e de espaço na narrativa: o movimento de uma sintaxe (*mythos*: "insônia") ganhando sentido no corpo de uma imagem (*diánoia*: "sombra").

Ancestralmente, a idéia de uma temporalidade, movimentando uma estrutura de "insônia", concentra-se no ciclo funesto do padrão sazonal: o outono e o inverno. Mesmo perdendo, cada vez mais, a raiz do tempo estabelecida pela natureza — o núcleo inspirador das representações ritualísticas do homem —, a narrativa realista guarda a noção da direção

perdida de um tempo arquetípico de adversidades. É com base nessa memória, às vezes mitigada, que a representação realista rememora um sentido de temporalidade comandando um rito de "insônia", prefigurado no escuro da noite ancestral. Essa "noite" ancestral é carreada para a narrativa como uma "noite" temporal que, no contraste com as luzes do "dia", gera a fantástica ilusão de uma vida representada como se fosse uma "vida real".

Em Apuleio, embora o intenso movimento dos personagens girando na labiríntica roda da fortuna e a própria estrutura episódica do livro propiciam um distanciamento e um certo "esquecimento" do padrão do ciclo sazonal, podemos ver, em certas passagens, a sua volta como marcação temporal e enquanto indicativo de seus sentidos primitivos. Se a estrutura fragmentária da narrativa realista contribui para a diluição das marcas do padrão sazonal, sua evolução vai imprimir as marcas dispersivas sobre uma memória que não quer e não se deixa apagar. O livro de Apuleio indica a corrosão que a evolução natural da narrativa vai intensificar ou estilizar, mas ainda preserva — e essa é a razão do modelo: a dupla função de fixar e de indicar — os vestígios dos sentidos ancestrais. Com a função de fixar, quando menos se espera, desponta no livro um marco temporal referendando o sentido ritualístico ("Mas os astros cumpriam a ordem imutável de suas revoluções."), ou a presença total do giro do padrão marcando, em cada uma de suas partes, a referência típica de uma simbolização temporal: "O ano percorreu o ciclo de seus dias e de seus meses, deixando para trás os doces prazeres das vindimas de outono e se inclinou para o Capricórnio. Veio o inverno com suas nevadas, suas chuvas contínuas" (p. 178).

Da mesma forma que "o ano percorre o ciclo de seus dias e de seus meses", a narrativa realista segue os ciclos de uma vida atormentada, girando no ritmo estonteante de seus labirintos e na órbita imposta pela sua constelação episódica, quase perdendo, como seu personagem, a dimensão de uma temporalidade, que passa a ser vagamente lembrada, na sua segunda função de indicar um caminho natural da diluição da antiga referência temporal. Mas, a referência instável e errante na sua volubilidade só é permitida porque, paradoxalmente, ela se encontra vagando na mente do personagem e do narrador, como uma presença já solidificada na estrutura do

gênero narrativo, dentro da memória de seu arquétipo temporal. Por isso, se por um longo trecho do enredo, o personagem e o narrador, envolvidos pelo desencadeamento fabular, não se referem de forma explícita ao ciclo de esterilidade da parte fria e sombria do ciclo sazonal, é porque, nos motivos de afastamento, queda, ou morte simbólica, e na vertigem de suas mentes, pulsa, arquetipicamente, o ritmo funesto dessa temporalidade. Tanto é assim que ela passa a ser lembrada, dialeticamente, pelo desejo de inversão ou de movimentação do giro para a outra face do disco.

Como uma ausência presentificada pelo seu oposto, a negatividade temporal é lembrada pela positividade da primavera, pontilhando algumas tintas de esperança no quadro de uma paisagem entristecida, que castiga o corpo e dissolve a alma: "acabava de surgir a primavera; pintalgava tudo já o tenro botão das flores e tudo se revestia do brilho da púrpura; e eis que, rompendo o manto de espinhos, exalando o embalsamado perfume, desabrochavam rosas que me devolveriam ao Lúcio que eu era" (p. 204). Devolvendo ao personagem o seu objeto de desejo, num contexto demoníaco, a primavera anuncia sempre a presença de seu "outro" lado dialético que, afinal, prevalece, mesmo que revestido pela máscara da ironia. Portanto, no contexto demoníaco do realismo, mais do que um objeto de desejo negado pelo desvio paródico da ironia, paira o ensombramento do pesadelo, mostrando as garras do indesejável. No livro de Apuleio, recobrindo o pequeno canteiro de um sonho apocalíptico e sua estrutura verbal no condicional, prevalece a imensidão de um terreno discursivo desolado pela temporalidade mais concreta do presente ou do pretérito, dando continuidade à "insônia" seguindo o personagem "na mesma marcação da sua sombra": "Com que alegria trotava eu diante dele, sem carregamentos nem fardos, devolvido à liberdade, no começo da primavera, certo de que encontraria algumas rosas nos prados cobertos de plantas" (p. 131).

Dentro da moldura circular maior, formada pelo padrão do ciclo sazonal, recortada no arco funesto do *outono* e *inverno*, surge a moldura menor — redução última e síntese do tempo da natureza — comandando o ciclo demoníaco da *noite* e o renascimento apocalíptico do *dia*. A representação realista, emoldurada no giro perfeito dessa estrutura temporal,

concentra na parte prototípica da *noite* a idéia arquetípica da "insônia", levando e desdobrando, depois, o pesadelo, para ser revivido com a intensidade das luzes do dia. O pesadelo noturno desencadeia a estrutura ritualística do sonho, duplicado pela dialética do indesejável, para o personagem revivê-lo como um rito de expiação na temporalidade do dia, arrastando, como uma serpente, a sentença de sua tortura. Esse quadro de luz e sombra nasce com o caráter duplo de ser representado, pois é apresentado noturnamente e duplicado dioturnamente, tendo como desafio instaurar a ilusão do real. Assim, ficção e realidade, num jogo preto e branco de luz e sombra, formam o par com que a temporalidade coloca no palco da representação a metamorfose do mimético em simbólico, fazendo reverberar no ritmo do simbólico o eco do mimético.

O recorte temporal da noite e do dia foi favorecido pelo desenvolvimento da estrutura episódica da narrativa, que fez desse enquadramento uma moldura perfeita para encaixar estórias curtas. Num contexto realista, a referência noturna associa-se ao terror do pesadelo, desencadeando o surgimento dos mistérios: "Assim , deixado sozinho com o morto, eu esfregado os olhos, fortificando-os para a vigília. E então, veio o crepúsculo, depois a noite, depois as trevas fechadas, depois as horas em que tudo dorme, e aquela, enfim, em que toda a vida se cala" (p. 46). Contrapondo-se ao pesadelo da noite, o dia surge como a temporalidade do desejo, mas, na estrutura irônica do realismo, qualquer precaução ou fuga noturna apenas adia a consumação do drama que ganha intensidade com as luzes diurnas. Um outro exemplo, também da narrativa de Apuleio, mostra essa dialética do sonho e do pesadelo:

> Nós também devíamos, pois, tomar grandes precauções, e, sobretudo, esperar que fosse dia pleno, com o Sol em todo o seu esplendor, para nos pormos a caminho. Devíamos evitar as emboscadas, escolhendo, para andar, as horas em que a própria luz amortecia o impetuoso impulso das feras terríveis, e, para franquear enfim os passos difíceis, não andarmos dispersos, em debandada, mas agrupados em fileiras cerradas (p. 148-149).

unesp

Mas, quis a ironia do destino fazer o homem, com a sua pretensão, sobrepor o seu relógio temporal ao relógio da natureza. Assim, de dominador, passa a ser o escravo da máquina infernal. Agora, estamos no centro da temporalidade demoníaca, comandada pelo homem, ligada aos números e às frações dos inúmeros retalhos da vida cotidiana, que é espetada pelos ponteiros marcando as sofridas horas do trabalho e indicando as pequenas tragédias que fazem a grandeza da vida privada. A necessidade de narrar os estilhaços do sofrimento faz da nova coordenada temporal o meio mais eficaz de intensificar a dor da tragédia, que a representação realista quer nos mostrar como reflexo da vida real. Essa necessidade de narrar, à medida que entra nas particularidades dos fragmentos da vida do personagem, amplia a possibilidade do narrador de inventar situações dentro do mágico caleidoscópio do cotidiano. Por isso, no lugar de entrarmos nos detalhes infinitos de exemplos salpicados pela refração e fragmentação desse tempo, é preferível mostrar o recorte temporal impulsionando a nova maneira de narrar:

> Parece-me indicado expor aqui como eram, hora por hora, os deveres do meu novo serviço. Pela manhã, depois de ter posto sobre mim a pesada carga de legumes, meu dono me conduzia, de costume, à cidade vizinha. Entregava sua mercadoria aos revendedores; depois, montado no meu lombo, voltava para sua horta. Então, enquanto ele capinava e regava, e, curvado para a terra, desincumbia-se dos seus outros trabalhos, eu, durante todo o tempo, não tendo mais nada que fazer, desfrutava de um sereno repouso (p. 178).

Dentro do maquinismo do novo relógio deparamo-nos com uma outra duplicidade imposta pela máquina infernal: a expressão da indiferença de seu movimento contínuo contrastando com uma temporalidade interior, subjetiva, marcada pela duração da dor da emoção. Nesse descompasso, instalou-se a ironia do invento sobre o inventor: criada para marcar a pretensão humana de domínio e controle sobre a natureza, a máquina reverteu-se num instrumento de castigo, submetendo o homem à tirania de seu controle. A nova tensão dá-se entre o fora e o dentro, o "eu" e o "outro", formados pela oposição entre o relógio-máquina e o relógio interior. Nesse tempo psicológico, os segundos

pulsam com a duração dos minutos, os minutos duram infindáveis horas, as horas arrastam-se pelos corredores da memória, avivam as emoções e incandescem as brasas da fornalha em que se queima uma consciência atormentada. Do contraste entre um ritmo mecânico e um ritmo emocional dá para se imaginar a teia de soluções infindáveis com que o homem enlaçou os seus personagens no rendado do tecido narrativo, que a agulha da representação realista não cansa de perfurar. Para ficarmos no tear de um artista que não conseguiu desvencilhar-se da aridez da paisagem e da alma humana, atraído pela arte do realismo, podemos lembrar o título sugestivo de um conto de Graciliano Ramos: "O Relógio do Hospital".

Bakhtin, no estudo citado, "Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance" (1988), analisando a obra de Apuleio para acompanhar os traços do "romance de aventuras e de costumes", fornece um quadro geral sobre a temporalidade desse "segundo tipo de romance antigo", que tomaremos como base para completar as nossas reflexões. Em relação à estrutura temporal da narrativa grega, o "tempo de aventuras" e o "tempo de costumes" transformam-se, de um processo de fusão, em uma associação, caracterizando um "cronotopo completamente novo" (p. 234). Contrapondo-se ao enredo grego, caracterizado por "um hiato extratemporal entre dois momentos de uma série da vida real", a narrativa de Apuleio, regida pelos desdobramentos das transformações, representa "a carreira do herói" determinada por duas particularidades temporais: no "invólucro de uma metamorfose" e ligada ao "caminho real das peregrinações e da vida errante de Lúcio sob a forma de um asno" (p. 235). Na primeira determinação, o crítico diz que a carreira de Lúcio no invólucro da metamorfose é apresentada no enredo principal e na sua variante semântica, a novela intercalada sobre "Amor e Psiquê". No estudo do enredo, analisamos esse paralelismo como um jogo de tensão entre as duas formas de representação, em que a dessacralização realista da figura dividida de Lúcio-asno parodia a unidade divina de Júpiter. Mas, é na segunda determinação, definindo o processo de metamorfose ao longo de sua manifestação temporal, que encontramos uma correspondência à nossa afirmação fundamental: na representação idealista grega, o personagem busca, no espelho da identidade, a formação de uma unidade entre o mítico e o

ficcional, enquanto na vertente realista, a duplicidade comanda uma transformação da identidade.

Para Bakhtin, a metamorfose, com as suas características da "transformação" e de "identidade", está ligada à "imagem folclórica do homem", que subsiste de modo bastante nítido no *conto popular:* "a metamorfose (transformação) — basicamente transformação humana — junto com a identidade (basicamente, também, identidade do homem) pertence ao acervo do folclore mundial pré-clássico" (p. 235). Desse acervo, até chegar à "imagem do homem no conto" e na variedade do folclore novelístico da literatura, a metamorfose descreve um percurso bastante complexo, ramificado na filosofia, na mitologia, na religião e no folclore popular. O seu sentido específico de uma "transformação maravilhosa (quase mágica) de um fenômeno em outro" foi incorporado no período romano-helenístico, constituindo-se, com Ovídio, "na metamorfose particular de fenômenos singulares e isolados, adquirindo também caráter de transformação exterior maravilhosa" (p. 237). Depois, a idéia da "representação" da metamorfose depura-se, por meio de uma seleção, em toda a herança mitológica e literária de casos isolados, em que "cada metamorfose se auto-satisfaz e representa um todo poético fechado", decompondo o tempo "em segmentos temporais e independentes que se ordenam mecanicamente, numa série" (p. 237). É dentro desse quadro que Apuleio reencontrou a metamorfose, transformando-a na extensão temporal de uma carreira errante, para fixá-la como forma de representação literária:

> Em Apuleio, a metamorfose adquire aspecto ainda mais privado, isolado e já francamente mágico. Quase nada restou da sua amplitude e da sua força passadas. A metamorfose tornou-se um modo de interpretação e de representação do *destino particular do homem*, separado do conjunto cósmico e histórico. Entretanto, graças sobretudo à influência da tradição folclórica direta, a idéia de metamorfose mantém ainda energia suficiente para envolver *todo o destino da vida do homem* em seus momentos essenciais de *crise*. Daí seu significado para o gênero do romance (p. 237).

unesp

Mobilizando os princípios complementares de "transformação" e de "identidade", a metamorfose mostra "como um homem se transforma em outro", em um tipo de enredo que faz da relação dos fragmentos um todo: "um ou dois movimentos de crise" decidem "o destino da vida humana", determinando o caráter do herói" (p. 238). Por isso, a narrativa de Apuleio fornece três imagens diferentes do mesmo homem ("Lúcio antes da transformação em asno, Lúcio-asno, Lúcio purificado e regenerado pelos mistérios"), unidas e desunidas por suas crises, enquanto são dadas duas imagens de Psiquê ("antes e depois da purificação dos sacrifícios expiatórios"), pois, no seu percurso de identidade idealista, o "renascimento" da heroína é dado como uma via lógica, não configurando uma imagem diferente. Assim, a representação realista, não desenvolve, a rigor, "um tempo biográfico", mas "momentos excepcionais da vida humana, completamente fora do comum, bastante efêmeros em comparação com o todo da existência", apesar de serem "esses momentos que determinam tanto a imagem definitiva do próprio homem, como o caráter de toda a sua vida subseqüente" (p. 238).

Opondo-se ao "tempo biográfico" e "sem vestígios da narrativa grega, o "tempo de aventuras" latino "deixa uma marca profunda e indelével no próprio homem e em toda a sua vida", como em Lúcio que, "após haver passado por três iniciações, começa a carreira biográfica de sua vida de retórico e de sacerdote" (p. 238). Esse "tempo de aventuras" é regido por acontecimentos excepcionais e fora do comum", determinados pelo "acaso" e caracterizados pela "concomitância fortuita e pela não concomitância fortuita" de uma lógica superior que os engloba. Sobrepondo-se ao poder do "acaso", aparece o sentido da "culpa" do personagem, como se deu na primeira transformação de Lúcio, em que "a volúpia, a leviandade juvenil e a descabida curiosidade impeliram-no a uma aventura perigosa com a feitiçaria" (p. 239). Não sendo obra do "acaso", mas de "culpa" de Lúcio, "a iniciativa dos fatos pertence ao herói e ao seu caráter", como "uma iniciativa de falta, do erro, do engano, variante hagiográfica cristã do pecado" (p. 239). Caracterizado pelo "acaso", mas desencadeado pelo sentido de "culpa" ou "pecado" do personagem, o "tempo de aventuras" da narrativa latina entra na representação realista, no nosso ponto de vista, pelo conduto do fio mítico, como obra de

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

manipulação do "fado". Assim, completando o quadro, diríamos que sobre o rito de expiação da "culpa" paira uma força superior, mágica ou fantástica, da feitiçaria ou da mitologia, determinando a "causalidade" irônica do "acaso".

Analisado desse ponto de vista, o "primeiro nó da série de aventuras", configurando, na "iniciativa negativa", uma "imagem do herói" (jovem, leviano, desenfreado, lascivo, curioso), apesar de atrair o "poder do acaso", é fruto da ação do herói e de seu caráter, mas predestinado pela intervenção do fado. Já o último nó — a conclusão de toda a série de aventuras — está mais longe das leis do acaso e bem mais perto das mãos do demônio ou da manipulação do fado. Sob o comando do fio mitológico, o "tempo de aventuras" continua desempenhando a sua função de "construção de uma nova imagem (identidade) do herói purificado e regenerado", propiciando o envolvimento do núcleo de uma série de aventuras (um "castigo" e uma "redenção") e do suporte que lhe confere o sentido maior de "culpa-castigo-redenção-beatitude", na caracterização de Bakhtin, a uma moldura mitológica ou religiosa.

Indicando a presença do fio mítico no "tempo de aventuras", a nossa preocupação é assinalar a sua permanência na caminhada que a narrativa realista empreenderá em direção à representação humana. Por isso, esse tempo deixa de ser comandado pela "lógica das aventuras" para seguir, na troca das imagens do herói, o percurso da "metamorfose": "Lúcio leviano e festivamente curioso — Lúcio-asno, que passa por sofrimentos — Lúcio purificado e iluminado" (p. 240). Seguindo a lei da metamorfose, a seqüência-síntese estruturada por Bakhtin incorpora uma forma determinada e um grau de necessidade que não existiam na série grega de aventuras: "o castigo segue necessariamente a culpa, e a purificação e a beatitude seguem necessariamente o castigo sofrido" (p. 241). Daí a narrativa seguir, cada vez mais, o caráter humano: "a culpa é determinada pelo caráter do próprio indivíduo, o castigo também é indispensável como força purificadora e aperfeiçoadora do homem" (p. 241). Nesse percurso, "a responsabilidade do homem" passa a ser a base de toda a série de aventuras, e "a própria substituição de imagens de um mesmo homem torna a série essencialmente humana" (p. 241).

unesp

Com a série de aventuras enquadrando, cada vez mais, o comportamento humano, a representação realista, a partir do mecanismo da metamorfose, assimila um aspecto temporal "mais efetivo e real", fazendo da série "um todo essencial e irreversível" (p. 241). Nesse processo, segundo Bakhtin, por exigir "concretude na exposição", a nova série temporal afasta-se do "caráter abstrato inerente ao tempo de aventuras grego", mas, limitando-se "à imagem do homem e do seu destino", permanece, como a anterior, "fechada e não localizada no tempo histórico" (p. 241). O afastamento da série temporal histórica é compensado por uma aproximação com o "tempo da vida cotidiana", que entra na narrativa pela porta do *folclore,* fundindo, pela via da metáfora do "caminho da vida", o "curso da vida do homem (em seus principais momentos de crise) com seu caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações" (p. 242). A realização da metáfora do caminho da vida, com suas diversas variantes, cria o "cronotopo romanesco original que exerceu papel enorme na história desse gênero", em que o caminho, como na sua base folclórica, nunca é uma simples estrada, mas sempre o todo ou uma parte do caminho da vida: "o cruzamento é sempre o ponto que decide a vida do homem folclórico; a saída da casa paterna para a estrada e o retorno à pátria são freqüentemente as etapas etárias da vida (parte moço, volta homem); os signos da estrada são os signos do destino" (p. 242). Por ser "concreto e circunscrito", o cronotopo romanesco da estrada perde aquele caráter técnico-abstrato das combinações espaciais e temporais da narrativa grega, preenchendo o espaço pelo sentido real da vida e entrando numa relação essencial com o herói e o seu destino: "o espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial" (p. 242).

A concretude do cronotopo da estrada permite o desenvolvimento amplo da "vida corrente", que se desenvolve à parte da estrada, nos seus caminhos laterais, pois o personagem principal e os acontecimentos que decidem a sua vida estão fora da vida cotidiana: "ele apenas a observa, às vezes imiscui-se como uma força heterogênea, outras, ele mesmo veste a máscara da vida cotidiana, mas não participa verdadeiramente da vida diária e nem é determinado por ela" (p. 242). É o que acontece com Lúcio, na seqüência do "castigo-redenção", no lugar em que se concentra a

metamorfose: rebaixado a uma vida diária inferior para exercer o papel de escravo, o personagem atravessa toda essa parte da narrativa "protegido" com uma máscara de asno. Mas, é nesse corte que se exercita o cruzamento dos "caminhos que se bifurcam" na representação realista, abrindo-se as portas para os compartimentos do cotidiano. Analisando essa passagem, Bakhtin afirma que "a permanência de Lúcio na vida cotidiana significa a morte fictícia (os parentes julgam-no morto), e a saída da vida cotidiana representa sua ressurreição" (p. 243). O que nos interessa explorar é essa morte simbólica da permanência no cotidiano, em que se representa, nesse mergulho trágico, uma descida ao inferno: "a vida cotidiana corresponde aqui ao inferno, ao túmulo" (p. 243). Se "o mais antigo núcleo folclórico da metamorfose de Lúcio é a morte, a descida ao inferno", antes da "ressurreição", com o avanço da forma, e a transformação do vínculo folclórico em convenção literária, a simbolização da vida diária num "inferno" dará consistência e universalidade às pequenas tragédias pessoais, com que a arte realista projeta os grandes dramas da existência. Para mostrarmos um exemplo de realismo com que a crítica marcou um processo de travessia pelos meandros da vida cotidiana, podemos lembrar o caso de Clarice Lispector colocando as suas personagens, normalmente femininas, numa descida ao "inferno" de suas vidas, para encontrar, no "outro", o espelho delas mesmas. No encontro desse jogo de máscaras, a vida cotidiana ganha o estatuto de um momento excepcional, rememorando a antiga função da "metamorfose". Mas, no caso de Clarice, trata-se de uma metamorfose transfigurada miticamente numa representação e num processo escritural epifânicos.

Para Bakhtin, "o cotidiano é a mais baixa esfera da existência, da qual o herói anseia se libertar e com a qual ele nunca se une intimamente" (p. 243). Concordando com o crítico, o nosso propósito é enredar o herói nessa teia, não o deixando escapar. Quando o autor diz que "o personagem principal nunca toma parte efetiva na vida cotidiana", pois atravessa a esfera dessa rotina como um "indivíduo do outro mundo", vestindo "diferentes máscaras", disfarçado ou "escondendo a sua origem social", é porque, movimentando a representação do inferno cotidiano, estão os procedimentos da metamorfose e da duplicidade. Se o personagem não reconhece essa vida é porque não

reconhece a si próprio, pois está envolvido na projeção do "eu" e do "outro", que faz dele um "duplo": a fresta por meio da qual entra o mecanismo do fantástico, fazendo da imagem do seu mundo cotidiano a sombra de um outro mundo.

Analisando, ainda, o livro de Apuleio, Bakhtin afirma que "exercendo no nível baixo da existência o mais aviltante papel, Lúcio não participa interiormente dessa vida, e pode com isso observá-la e estudá-la em todos os seus segredos" (p. 243). Sintetizando o enredo do livro à função de "uma experiência que visa estudar e conhecer as pessoas", o crítico toca no cerne do motivo que a representação realista propagou com o ponto de partida do afastamento do personagem principal, desenvolvendo, depois, com a duplicidade propiciada pelo sincretismo do personagem-narrador, o distanciamento do narrador, chegando à variante da focalização em terceira pessoa. Nesse processo evolutivo, o núcleo da questão continua sendo o princípio da duplicidade, em que o personagem não afastado, mas aproximado ou capturado pelas armadilhas do cotidiano, vivencia, no espelho do "eu" e do "outro", um jogo de luz incidindo sobre o círculo da rotina para se projetar a sombra da vida e da tragédia das pessoas. No conhecimento do "outro" o personagem passa a conhecer a si próprio, mesmo que o "outro" esteja alojado dentro dele, pois o trabalho da metamorfose na representação realista é fazer emergir, fantasticamente, dessa sombra, a verdadeira face. No desenvolvimento do "tempo de aventuras", a tendência da fragmentação fez do núcleo espacial e temporal da vida cotidiana um recorte mágico, que os efeitos do fantástico e da metamorfose ampliam para a dimensão de uma existência.

A vida cotidiana, observada e estudada, no corte da reinvenção pode ser representada como uma vida vivida pelo personagem principal. Na sua origem, trata-se de "uma vida excepcionalmente particular e privada", pois, na sua essência, "não há nada de público" e "todos os acontecimentos são assuntos particulares de pessoas isoladas" (p. 244). A "vida privada", de segredos de alcova, de lucro, de pequenos embustes do dia-a-dia, para Bakhtin, "não dá lugar ao observador, ao terceiro, que estaria no direito de continuamente observá-la, julgá-la, avaliá-la" (p. 244). Como narrá-la, então?

unesp

O problema da contradição entre o aspecto público da própria forma literária e aspecto privado do seu conteúdo, para Bakhtin, iniciou-se no "processo de elaboração de gêneros privados", na Antigüidade, mas ficou inconcluso, sendo retomado "a propósito das grandes formas épicas (grandes epos)", para depois influenciar o nascimento do "romance antigo" (p. 244). Na obra de Apuleio, a resolução, como vimos, deu-se com "o estado de asno" da personagem e o uso das "suas orelhas".

Antes da resolução fantástica de Apuleio, no centro da literatura da vida privada, que tem por função "ver e ouvir furtivamente como vivem os outros" para efetuar uma revelação pública, atuaram os "processos criminais", introduzindo diretamente "as ações criminosas e, indiretamente, os "depoimentos de testemunhas, confissões de réus, documentos, provas" (p. 245). Aos processos criminais ligaram-se "as formas de comunicação particular e confissão que se manifestam na vida mais privada e nos usos e costumes: carta pessoal, diário íntimo, confissão" (p. 245). Depois, em contraposição às formas público-retóricas aplicadas pela narrativa grega e às condições de "extrema abstração" da representação de seu "tempo de aventuras", a concretude da narrativa realista passa a exigir a "utilização de categorias jurídico-criminais" para a revelação da vida privada, como mostram vários episódios intercalados no *Asno de Ouro*. No entanto, para Apuleio, "o principal não é o material criminológico, mas os segredos da vida privada, que revelam a natureza do homem, ou seja, tudo o que se pode apenas espiar e auscultar" (p. 245). Na observação de Bakhtin percebe-se uma movimentação do "tempo de aventuras", antes e depois do modelo de Apuleio. Nesse movimento, insere-se, também, o motivo do retrato duplicado de Lúcio: "a posição de Lúcio-asno foi reforçada pela tradição e se apresenta com múltiplas variantes na história subseqüente do romance", porque, "da metamorfose em asno mantém-se justamente a posição específica do herói como um 'terceiro' em relação à vida cotidiana privada, o que lhe permite olhar e escutar às ocultas" (p. 245).

A partir da metamorfose de Lúcio, Bakhtin inventaria as principais variantes desse jogo de máscaras. O par formado pelo "trapaceiro" e o "aventureiro", com a função de estudar a mecânica da vida privada, é seguido

pela figura do "servidor", o eterno terceiro na vida particular dos asnos e a testemunha que substitui o "asno no romance picaresco" (p. 246). Com funções análogas ao do "criado", o triângulo feminino constituído pela "prostituta", pela "cortesã" e pela "alcoviteira" tem função importante na estrutura episódica, em que a última, habitualmente, participa como narradora, como se dá em Apuleio. Completam o quadro o "aventureiro" e o *parvenu*, que procuram ter sucesso na vida privada, construindo uma carreira, obtendo riqueza e conquistando uma glorificação, como figuras mais ligadas à estrutura de aventuras e de costumes do romance posterior. Como reflexos da metamorfose de Lúcio, essas figuras desdobram-se em recriações, ao longo da linha do romance realista, funcionando sempre como uma espécie de "terceiro na vida privada", enquanto personagens que exercem os mais variados papéis nessa vida para dissecá-la. Mantendo a presença arquetípica da "metamorfose", a figura desse terceiro, que passa pela vida privada para conhecer a vida "como ela é", não só usa do mecanismo da duplicidade em benefício próprio, mas para ver na sombra dos acontecimentos e dos personagens ali enredados a imagem do comportamento humano, em que se veste, pela alegoria do duplo, o seu próprio corpo. Por meio desse processo, o "terceiro", o sujeito aparentemente distanciado da vida privada, na verdade dela se aproxima como um segundo, um espelho, em que o "duplo" ou a imagem do "outro" é, em última instância, um paralelo dele mesmo.

As imagens derivadas da posição do observador Lúcio-asno, estrategicamente trabalhadas para ouvir e espiar furtivamente a vida privada, mantendo o princípio da metamorfose , quando superam o problema específico do "como narrar", tornam-se dramaticamente mais intensas, com o corte de uma recriação realista sacrificando o seu personagem nas paredes sombrias de um inferno cotidiano, que representa o "outro", ou o "duplo", de sua vida existencial. Nessa descida ao inferno da vida privada, em que "a vida cotidiana se dá como reverso da vida verdadeira", o tempo, para Bakhtin, desprende-se da seqüência principal — "culpa-castigo-redenção-beatitude" — para estabelecer, na decomposição de seus fragmentos, uma relação perpendicular, "cruzando com ela em ângulo reto" (p. 248). Ressaltando a ruptura entre a série principal, que está associada ao tempo da natureza, e o

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

plano fragmentário dos usos e costumes, o autor caracteriza a temporalidade desse plano da seguinte maneira:

> Durante o rodamoinho dos costumes da vida privada, o tempo é isento de unidade e integridade. Ele está fragmentado em pedaços independentes que envolvem os episódios isolados da vida cotidiana. Cada episódio (em particular, nas novelas de costumes intercaladas) está polido e acabado, mas eles são isolados e satisfazem a si mesmos. O mundo do cotidiano está disperso, fragmentado e privado de laços substanciais. Ele não está impregnado por uma série temporal com a sua conformidade e necessidade específica. Por isso, os fragmentos temporais dos episódios da vida cotidiana estão dispostos como que perpendicularmente à série principal que sustenta o romance: culpa-castigo-redenção-purificação-beatitude (precisamente, no momento do castigo e da redenção)" (p. 248).

Como vemos a fragmentação episódica sob o olhar moderno que a representação realista encontrou em suas recriações, inclusive para reestruturar, nesse recorte, a composição de um conto, queremos manter o paralelismo do fragmento do inferno cotidiano à série principal com que Bakhtin liga o "tempo de aventuras, que por sua vez mantém o vínculo ancestral com a temporalidade cíclica da natureza, tanto na esfera dos usos e costumes agrícolas como na mitologia. Nesse movimento geral, há um fio mitológico comandando a parte funesta do ciclo sazonal, cujos efeitos de tragicidade repercutem no tempo simbólico da cena cotidiana. Não podemos esquecer de que a posição de Bakhtin está vinculada ao seu propósito de caracterizar um momento da representação literária — "o romance antigo de aventuras e de costumes" —, quando o tempo apresenta-se fragmentado num processo de naturalismo, em que "o próprio mundo do cotidiano é, em si, estático", apesar de nele revelar-se uma "multiformidade social" (p. 249). Nessa multiformidade, parece lastimar o crítico, "ainda não surgiram contradições sociais, mas ela está prenhe delas", pois, "se tais contradições se revelassem, o mundo estaria em movimento, receberia um impulso para o futuro, o tempo receberia plenitude e historicidade", para concluir: "porém, na

Antigüidade, particularmente em Apuleio, esse processo não se concluiu" (p. 249).

Bakhtin busca o rumo da historicidade, mas direcionando as suas reflexões para uma trilha de semioticidade, elas fornecem um enquadramento da temporalidade, enquanto matéria e forma representativa no bojo da arte. Quando o crítico observa que, "apesar de todo o fracionamento e naturalismo", o tempo da vida cotidiana "não é absolutamente amorfo", pois "no seu todo ele é percebido como o castigo que purifica Lúcio" e "em cada momento-episódio ele serve a Lúcio como a experiência que lhe revela a natureza humana", esse tempo está ligado, sim, à série principal do enredo, que por sua vez rememora o giro cíclico do padrão sazonal, dentro da moldura de um domínio mitológico. Embora fragmentado, o tempo da vida cotidiana, dependendo da parte da série em que está inserido e representado, adquire, numa dimensão fracionária, a corporalidade formal e um sentido da dimensão temporal maior, mais antiga e já cristalizada, arquetipicamente, enquanto forma e conteúdo no sistema semiótico da representação narrativa. Por baixo da aparência de desintegração e da falta de unidade desse tempo, permanece um sentido de "culpa" ou de "castigo", de "redenção" ou de "purificação", e os raios de cada uma dessas partes estão ligados, ancestralmente, à roda dos ciclos do padrão sazonal: "mortificação-purificação-avigoramento e júbilo".

Uma outra maneira de se ver como o tempo fragmentado da vida cotidiana está preso, ainda, ao sentido primitivo do tempo da natureza, é a maneira como dispõe e organiza uma parte de seu conteúdo na forma cíclica da "noite" e do "dia". No caminho da "perdição", guiado pelo peso da "culpa" e do "castigo", a noite representa o pesadelo da personagem, que é desdobrado no percurso do dia para se conhecer, sob suas luzes, o "inferno que a vida é". Nessa particularização, a noite é o tempo do pesadelo, o sonho indesejável que é duplicado durante o dia. O dia, por sua vez, desempenha o papel do "duplo", ou do "outro", ou o papel paradoxal e fantástico da própria "sombra" da noite. Portanto, a temporalidade da vida cotidiana configura-se como o tempo de um inferno menor, que cria a ilusão de um tempo "real", regendo uma representação demoníaca da existência. Tirando-se as pontas da "redenção" e da "ressurreição" apocalípticas, o tempo demoníaco da representação realista,

como os demais componentes da narrativa, é movido pelo mecanismo da metamorfose, ou pelo fenômeno da duplicação. Nesse sentido, a temporalidade fragmentada do cotidiano, formalizada em unidades, funciona como o duplo de uma unidade maior, a do "tempo de aventuras", que, por sua vez, duplica a moldura com que a natureza enquadrou um sentido arquetípico de tempo.

É esta duplicidade com função alegórica, extraída do embrião da sátira latina, que queremos ressaltar como o fator de mobilização da representação realista na arte narrativa. Aplicado nas outras partes, o mecanismo passa a funcionar, também, como um princípio de estruturação da temporalidade realista. A idéia central da metamorfose ou da duplicidade comandando uma noção temporal maior — a dos ciclos do padrão sazonal —, reduplicada na sua síntese menor — o giro formal da noite e do dia —, canaliza a movimentação de um tempo para a estrutura de um pesadelo, que é revivido com a intensidade da luminosidade do dia. Entre o pesadelo sonhado e o seu sofrimento representado interpõe-se a fragmentação de um horário, com a imposição da máquina de um relógio demoníaco contrastando com a duração de um tempo subjetivo. A temporalidade interior traz a representação do drama para a mente e a consciência da personagem, fazendo desse espaço abstrato o palco de atuação das coordenadas de um tempo de sofrimento. Assim, o drama interior passa a ser o reflexo do drama comandado pelo tempo exterior. Nesse jogo especular, o tempo exterior gira os ponteiros rotineiros da vida cotidiana, cujos fragmentos compõem o desenho noturno de um pesadelo. A estrutura onírica liga-se ao espectro do padrão sazonal, com a adversidade de sua parte funesta rememorando o tempo primitivo da natureza, cuja imagem fantasmagórica e ancestral alojou-se na memória do sistema semiótico da arte narrativa.

Homenageando o crítico russo, que nos forneceu, com seu estudo sobre o "tempo de aventuras", uma base para a construção do quadro da temporalidade realista sob a regência da duplicidade, exemplificaremos, num texto de Dostoiévski, os caminhos de uma temporalidade materializando os circuitos do desenho traçado. A novela "O duplo" (1963) perfaz um caminho criativo tão sugestivo pelos meandros dos elementos estruturais da narrativa

que nas sombras de suas linhas podem ser vistas as luzes de uma poética do realismo artístico. Da mesma forma, conduzidos por esse ângulo da duplicidade, podemos dizer, juntamente com a autora da nota introdutória da texto, Natália Nunes, que a obra do início da carreira do escritor contém "no espírito obsessionado do senhor Goliádkin e, ao mesmo tempo, na alma caricatural e perversa do terrível duplo que o persegue", o germe de muitos "dos espíritos e almas que mais tarde hão de surgir e viver as sua obsessões, as suas manias, e sua loucura, numa palavra, em um ponto muito maior" do que esse personagem. Superando a circunstancialidade das conquistas psicanalíticas, o fenômeno do desdobramento da personalidade, apresentado por meio do duelo fantástico do protagonista com o seu "duplo", indica o caminho da dualidade e da multiplicidade fundamental da alma humana que a maturidade do artista levaria às últimas conseqüências, ao mesmo tempo que essa maturidade enredaria o problema do complexo anímico numa dimensão de elaboração artística, que vale por uma poética do realismo.

Dividida em treze capítulos, a novela, seguindo os passos da primeira obra do autor, *Pobre Gente,* coloca em cena um modesto empregado de repartição pública, com os suportes estruturais da narrativa, ligados pela força motriz da duplicidade, direcionando o drama da personagem: "Todos os elementos se unem contra o senhor Goliádkin como se estivessem de acordo com os seus inimigos, a fim de que tivesse um dia e uma noite de amargura" (p. 313). Esse narrador irônico conduz, em terceira pessoa, a armadilha em que o enredo será tramado, sabendo que o seu poder resulta da fragilidade do personagem ("Parecia obra de feitiçaria!"), pois, diante do absolutismo mítico, confessa, em primeira pessoa, o relativismo de suas limitações: "Como poderia eu, aliás modesto narrador de aventuras do senhor Goliádkin" (p. 306). Composto pelo duplo retrato de uma entidade demoníaca, que lhe dá a função mágica, e uma feição humana, na sua parte limitada, o narrador realista, na fresta da ambigüidade entre a "imaginação" e a "realidade" criada por sua ficção, desenha o pesadelo da personagem do seu ponto de vista irônico, para não dizer sádico: "Todos os seus pressentimentos se tornavam realidade; os seus pressentimentos e ... os seus receios" (p. 317).

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

O enredo tem a estrutura de uma "caçada" ("Mas aqui quem é o pássaro e quem é o caçador?"), dando à personagem a ilusão de ser um "caçador", para ver a ironia do destino ("Se o destino é cego, ninguém tem culpa.") transformar o seu sonho no pesadelo de uma "caça": "não sabe bem se ainda dorme ou se já está acordado, se já está rodeado do mundo real ou se continua a sonhar" (p. 287). É esse jogo entre a "ficção" e a "realidade" da personagem que o enredo realista trabalha, tendo por suporte o amarril da temporalidade configurando, no dia, a "realidade" do pesadelo prenunciado na insônia da noite: "uma luz cinzenta de outono, triste e sombria, entrou no quarto pela janela embaciada, tão insidiosamente e com um ar tão soturno que Goliádkin deixou de ter dúvidas: não estava efetivamente em nenhum reino fantástico, mas em São Petersburgo" (p. 287). Com a personagem caindo na cena da "realidade", desencadeia-se o circuito da espacialidade, que faz das voltas, entradas e saídas da cidade, a estrada labiríntica em que se mira o próprio enredo ("Tropeça, parece-lhe que cai num abismo"), para espelhar, nesse espaço externo de perdição, o reflexo interno de uma mente conturbada: "Os pensamentos atravessavam o cérebro do senhor Goliádkin como relâmpagos. Parecia que estavam a assá-lo a fogo lento" (p. 320)

Com a amarração dos planos estruturais da narrativa, o personagem, vítima dessa articulação, é enclausurado no centro do palco, enredado por um destino trágico: "Tinha sem dúvida apanhado o fio que ligava os sonhos incoerentes que sonhara" (p. 287). Da mesma forma que descobre, no círculo de seu convívio, em cada amigo um inimigo, na engrenagem da narrativa, com a enunciação desencadeando o movimento da ironia, o personagem percebe, na "traição" das peças de sua "família" literária, que é o alvo da máquina de pesadelos: o enredo, o tempo e o espaço completam o instrumento de tortura. Escalado para viver o sacrifício, o rito de expiação intensifica-se com o mecanismo da duplicidade instalando-se no seu próprio corpo, revelando que o maior inimigo está dentro dele mesmo: "queria fugir de si próprio, e até, se possível, desaparecer completamente, não viver mais, reduzir-se a pó" (p. 313). Mas, a perversidade maior do realismo é prolongar o martírio, negando a morte concreta para explorar o ritual de sofrimento de uma morte simbólica. Nesse retardamento, o personagem deve sentir o peso da culpa, mesmo sendo

inocente; prostrar-se aos pés de uma força maior, mítica ou demoníaca, que conduz o seu destino; cair no jogo insidioso do fantástico, que cava um abismo na "realidade" de seu caminho; ver no "outro" o espelho dele mesmo, para a humanidade descobrir, nesse processo alegórico, o inferno da condição humana.

A função da temporalidade é conduzir a preparação da armadilha exterior para instalar uma crise de identidade ou de consciência. O movimento do externo para o interno, que se processa no personagem, tem o anteparo da coordenada temporal deslocando-se do geral (o ciclo funesto do tempo sazonal) para o particular: "noite medonha, uma noite de novembro úmida e brumosa, toda de chuva e de neve" (p. 313). A moldura menor da noite e do dia sintetiza o mecanismo fundamental da temporalidade realista, que é transformar o sonho em pesadelo. Mas, nesse jogo de espelho, como vimos, a noite desencadeia os "sonhos incoerentes", que ganharão sentido no pesadelo vivido na "realidade" do dia: "o homem que estava sentado na sua frente era o seu terror, a sua vergonha, o pesadelo da véspera, era o senhor Goliádkin" (p. 320). Para por frente à frente o homem e a sua sombra, ou o homem e "a silhueta negra dum homem", o tempo tem que fazer o pesadelo avançar ("Tinha-o visto há tempos e ainda muito recentemente. Onde? Ontem, talvez?") de acordo com o fio mágico do enredo ("Talvez este transeunte seja um enviado do Destino. Talvez não seja por acaso que passa por aqui, mas com qualquer finalidade."), até o encontro fatal: "O senhor Goliádkin acabava de reconhecer o seu amigo noturno. Este não era outro senão ele próprio, senhor Goliádkin, um outro senhor Goliádkin, absolutamente igual a ele em tudo seu sósia ..." (p. 317)

O encontro do "eu " e do "outro", regido pela temporalidade, traz, no mascaramento do desdobramento da personalidade, o recurso de comando da representação realista: a duplicidade. No texto de Dostoiévski, o desdobramento inusitado em duas imagens semelhantes, faz do procedimento da duplicidade uma singularidade poética que, depois, é explorada, artisticamente, na tensão dos comportamentos opostos, em que o avesso do "outro" anula o direito ou a face social do "eu". Nesse processo de anulação, com um efeito de regressão, o "eu" descobre no carrasco do "outro eu" a parte

reprimida, que o condicionamento social fez adormecer, para acordá-la no meio de um drama de identidade. Na fissura aberta por essa crise instala-se o motivo fundamental da narrativa realista, que é a mola do comportamento para o conhecimento da alma humana. Na busca dessa trajetória, o todo do percurso perfaz o processo de uma doença sem cura: a alma cindida reconhece no passado a causa maligna, mas, apesar da identificação, como o corpo doente, essa alma permanecerá partida. Por isso, resolvido o enigma, a novela termina com o personagem ouvindo a sua condenação ("Tal foi, severa como uma sentença a resposta de Krestian Ivânovitch."), que já estava indiciada na cena da conversa inicial com o médico, dando ao enredo o fechamento de uma circularidade que só a magia da temporalidade propicia: "Ai dele! Já há de muito pressentia que, mais tarde ou mais cedo, isto havia de acontecer..." (p. 388).

Esse tempo psicológico, que dirige todos os fatos e faz tudo convergir para um túnel dramático, vivido no interior da mente do personagem, é o tempo dolorido, arrastado e sofrido, que se eterniza na representação realista, fazendo da duração interior o relógio da medida do sofrimento humano. Para ilustrarmos, no fecho desta parte; o efeito do tempo psicológico martelando o sofrimento de um processo de conscientização, utilizaremos a última estrofe do poema "A Espantada Estória" (1985, p. 92), de Guimarães Rosa. De volta à nossa literatura, homenageamos, agora, um escritor que optou, na sua obra maior, pela prosa; duplicou-se nas máscaras dos anagramas e valeu-se da tensão da prosa e da poesia para elaborar a sua escritura ímpar em prosa-poética:

> ... nele
> eternizo
> agonizo
> metalicamente
> maquinalmente
> sobressaltada
> mente
> ciente. (1985, p. 92).

3.5. Espacialidade

> "*A vida diária é um inferno, um túmulo, onde o Sol não brilha e o céu de estrelas não existe*" (M. Bakhtin)

Em oposição ao "céu" apocalíptico e ao movimento narrativo que tende para o alto, com uma focalização externa do mundo e do personagem, a representação realista alegoriza a vida num "inferno" demoníaco, com um movimento para baixo infiltrando-se no interior do personagem e de um mundo privado. Dando concretude ao tempo que move a vida cotidiana, a espacialidade realista fixa o sentido desse tempo em imagens simbólicas da vida privada. Percorrendo os labirintos da vida diária, a espacialidade devassa a intimidade do homem para vasculhar as suas emoções escondidas e ouvir o pulsar do sofrimento de uma alma torturada.

No estudo anterior, trazendo a temporalidade para o cenário cotidiano, localizamos o processo de inversão que a semiótica da representação narrativa instaura em relação à referência ao mundo real: "a vida cotidiana se dá como o reverso da vida verdadeira" (Bakhtin, 1988, p. 248). Esse mecanismo de inversão, no sistema artístico da ficção, associa-se aos processos formais que movimentam a representação realista, tanto do ponto de vista da elaboração estilística, quanto na estruturação das instâncias do corpo narrativo, pois as peças dessa máquina de inscrição kafkiana mobilizam uma engrenagem de tortura humana. Assim, a ironia, apresentada na superfície do discurso, carreia o seu mecanismo de inversão para as estruturas profundas do texto que, movimentadas pelo procedimento da duplicidade, criam sempre um quadro paródico e alegórico da vida real. Por isso, a visão realista, que nasceu como contraponto paródico do idealismo, caracteriza-se como um processo contínuo de carnavalização.

Extraída do contexto da frase utilizada em epígrafe, a expressão de Bakhtin funciona como um ponto de partida para o crítico situar, no seu jogo de inversão, a origem de alguns núcleos temáticos direcionadores da queda demoníaca percorrida pela representação realista. Para o autor, no centro da vida privada "está a licenciosidade, isto é, o inverso da vida sexual que

rompeu com a procriação, a sucessão de gerações, a construção da família e da raça" (p. 248). Regida pela licenciosidade, "a vida do cotidiano é fálica, sua lógica é a lógica da obscenidade", mas, ao redor desse "núcleo sexual" (infidelidade, crime passional) "situam-se "outros momentos da vida corrente: violências, furtos, embustes de todo tipo, espancamento" (p. 248). Direcionado pelo mecanismo de inversão, esse "redemoinho dos costumes da vida privada canaliza os sentidos e a direção da espacialidade para o corpo do personagem: centraliza-se na sexualidade, espalha-se rumo às extremidades dos membros, conforme atuam os comandos do trabalho e dos castigos. Depois, como conseqüência dos crimes passionais e das contingências das demais relações humanas, acaba envolvendo o corpo da personagem nas paredes tumulares de um "inferno", que é a esfera simbólica da "vida como ela é". Movida pelo impulso da inversão, da paródia e da carnavalização, a espacialidade realista tem como principal diretriz montar no sistema da arte narrativa um painel formado pelos fragmentos de imagens de um inferno existencial, funcionando como contraponto da espacialidade positiva e desejável da esfera semiótica da representação apocalíptica.

Contra o "céu" idealista erige-se, agora, uma "Igreja do Diabo", em que a imagem metafórica de um "inferno" mítico é deslocada para os fragmentos e retalhos que compõem o mundo representado da vida privada. Conta um velho manuscrito beneditino, diz o texto de Machado, que o Diabo, em certo dia, teve a idéia de fundar uma igreja. "Embora os seus lucros fossem contínuos e grandes, sentia-se humilhado com o papel avulso que exercia desde séculos, sem organização, sem regras, sem cânones, sem ritual, sem nada" (1986, p. 369). Colocando no centro dessa "igreja" o homem, e movimentando, na mola do comportamento humano, as suas contradições, o realismo associa as relações de espacialidade às demais engrenagens da estrutura narrativa, para "organizar", demarcar as "regras", os "cânones" e os "rituais" do sistema de representação dessa arte. O pacto, agora, não é com Deus, mas com o Diabo. Não é do herói, mas do seu reverso, o anti-herói, como ficou demarcado na epígrafe de Machado, na abertura do capítulo: "— Não venho pelo vosso Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos" (p. 1986, p. 370).

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

No núcleo da sexualidade e da licenciosidade, a espacialidade realista, como paródia das imagens idealistas, divide o mundo do "alto" e do "baixo", carnavaliza a corporalidade do personagem da linha da cintura para baixo, retratando, nos fragmentos dos membros inferiores, a multiplicidade dos temas da vida privada, em oposição à unidade e à superioridade dos temas públicos das imagens da representação idealista. Se a pena realista é conduzida por um tom paródico, a sua escrita paralela já nasce com a emoção e o tremor da duplicidade. Invadindo o domínio privado da sexualidade, resvalando pelas linhas vizinhas da licenciosidade, infidelidade, crimes passionais e embustes derivados do núcleo do adultério, o desenho de tais linhas acaba fabricando interessantes imagens de duplicidade. Como o motivo central do adultério, as ramificações temáticas periféricas são estruturadas a partir da oposição básica entre o "escondido" e o "revelado", ganhando uma forma de expressão na espacialidade que concretiza tais sentidos em imagens formalizadoras de uma jogo entre o "dentro" e o "fora". Sob as regras desse jogo, os núcleos temáticos adquirem expressão nas formas das imagens espaciais moldadas pela materialidade mineral, vegetal e animal.

Para ficarmos com alguns exemplos de adultério nos episódios intercalados do livro IX, no *Asno de Ouro*, quando, estruturalmente, o tipo de comportamento humano está sendo veiculado para o seu movimento de descida impulsionar a subida da animalidade do "asno", no processo de retorno de Lúcio à forma humana, destacaremos um primeiro módulo espacial dentro do reino da mineralidade. Na abertura do capítulo, "carregado de ornamentos sagrados", Lúcio conta que saiu para "mendigar pelas encruzilhadas" até alojar-se na primeira hospedaria, com os falsos sacerdotes, quando "ouviram contar a divertida historieta de um Pobre que se tornou Corno". Trata-se da conhecida anedota da mulher "que dava muito que falar por sua excessiva lascívia" e, flagrada pelo marido, "ladina e astuciosa nesse gênero de proezas, libertando o homem dos seus apertadíssimos amplexos, escondeu-o no interior de uma jarra enfiada num canto e que se encontrava vazia" (p. 162). O esposo, dispensado do trabalho, chega anunciando que havia vendido a jarra. A mulher reverte a situação, dizendo que a vendera por um valor maior ao homem que, nesse momento, estava no seu interior,

examinando-a. O inocente marido passa a fazer o serviço de limpeza, auxiliado, do lado de fora, pela mulher que "se inclinava para a frente sobre a jarra", enquanto o "adúltero brincava, apertava-a de perto e trabalhava à vontade". A cena termina no momento em que, "acabada a dupla necessidade da cortesã, e pagos os sete denários, o calamitoso obreiro foi obrigado a carregar a jarra nas costas até o domicílio do adúltero" (p. 163). Sendo a anedota a base do conto popular e como este representou uma forte raiz na formalização do conto literário, o mesmo episódio pode ser lido, com o mecanismo de inversão movimentando a duplicidade do dentro e do fora, numa recriação em forma de conto, com as tintas irônicas de Boccaccio, nas jornadas marcadas pelas divertidas estórias do *Decamerão*.

Na continuidade da narrativa, o asno é comprado por um moleiro, cuja mulher, "sob a aparência de observâncias vãs, enganava a toda a gente, principalmente ao mísero marido" (p. 167). Lúcio ouve a alcoviteira de sua nova patroa propor-lhe um amante mais corajoso, convencendo-a, por meio da narração de uma estória mostrando a astúcia do rapaz. Aceita a proposta, a adúltera prepara uma ceia para receber o amante na mesma noite, aproveitando-se da ausência do marido. A volta não prevista do moleiro é contornada, no momento, escondendo-se o rapaz num espaço que se serve do apoio da matéria vegetal, marcando, em relação à estória anterior da jarra, uma projeção semântica da espacialidade reforçando o movimento do enredo: "Quanto ao amado, lívido de medo e tremendo, ela o escondeu numa caixa de madeira que servia para guardar o trigo moído que lá se achava por acaso" (p. 172). Da mesma forma que o comportamento amedrontado do rapaz cria um paralelo irônico com o desempenho destemido apresentando na narração da alcoviteira, a estória do momento é interrompida, instaurando um outro paralelismo: a volta inesperada do moleiro foi motivada, também, por um caso de adultério presenciado na visita que fazia à casa do amigo. Excitada pelas palavras do marido, fingindo segurança, "a audaciosa se acendia no desejo de conhecer a aventura, e não sossegou enquanto o marido, cedendo à sua vontade, não lhe narrou o infortúnio da casa do outro, inconsciente do que se passava na sua" (p. 173). O flagrante na casa do amigo do moleiro deu-se em outro espaço fabricado com o uso da matéria vegetal: "Perturbada de súbito

pela nossa presença, e apanhada desprevenida, ela o escondeu sob a gaiola de caniço, feita de varinhas flexíveis, dispostas em círculo e ajuntando-se no alto, sobre a qual se estendiam as peças de fazenda para clareá-las na fumaça do enxofre" (p. 173). Sufocado pelo odor do esconderijo, o moço denuncia-se e o amigo do moleiro, "empurrando bruscamente a mesa, descobriu a gaiola e dela tirou um homem cuja precipitada respiração se processava com esforço" (p. 173). Pelo acaso do odor da roupa que estava sendo tingida, o moço propicia o flagrante do adultério, enquanto Lúcio, de observador, entra na estória da mulher do moleiro, denunciando o adultério: "eu me perguntava ansiosamente se poderia, de algum modo, descobrindo e revelando a fraude, auxiliar o meu dono e fazer aparecer a todos os olhos, revelando-lhe o abrigo, aquele que, como uma tartaruga, se mantinha agachado na caixa" (p. 174). O paralelismo das estórias, auxiliado pelo espaço, traz o plano episódico de volta à linha da estória principal da narrativa: "ao passar ao lado do nosso adúltero, vi a ponta de seus dedos, que ultrapassavam as bordas da caixa estreita demais: com um golpe de casco, dado de lado, eu os comprimi sem dó e os esmaguei até reduzi-los a pasta" (p. 175). Com o fecho da vingança de Lúcio completa-se um circuito narrativo episódico, que reproduz uma parte do movimento geral do enredo. Nesses fragmentos, movida pelas relações de duplicidade entre o "escondido" e o "revelado", a espacialidade, além de valer-se da matéria dos reinos mineral, vegetal e animal na composição de suas imagens, demonstra a sua atuação enquanto reforço semântico na escalada dos degraus do enredo.

Estando ligadas ao núcleo da sexualidade, as imagens espaciais auxiliam o movimento semântico do texto porque, no contexto maior da narrativa, a função principal da espacialidade é solidificar a construção dos patamares da circularidade — desde a esfera mítica, gerada pela intervenção da magia, do mistério ou do fantástico, concentrando-se no plano humano, e denunciando a decadência desse plano para os ínferos da animalidade, vegetalidade e mineralidade —, por meio dos quais o enredo desenha a sua estrutura labiríntica. Assim, o espaço tem a função primeira de gerar a imagística do enredo, depois, de apoiar e complementar os sentidos dessa imagística na representação particular dos personagens, metamorfoseando-os em imagens de duplicidade. Na sua atuação última, reveste os movimentos da

temporalidade, com os sentidos específicos de suas imagens. Portanto, da enunciação, propondo-se a construir uma estória de um pesadelo, à estrutura da trama, que vai enredar o seu personagem na rede de uma "caçada", a espacialidade dá a sustentação figurativa a todo o circuito da estruturação narrativa, amarrando os sentidos entremeados nesses níveis direcionados pelos movimentos da temporalidade na imagem representativa de um "inferno" geral, que funciona como reflexo dos fragmentos de um inferno existencial. No final do processo, apesar das articulações sintáticas e semânticas instauradas, internamente, em cada um dos níveis da estrutura narrativa, a espacialidade fecha os sentidos já enfeixados pela sintaxe da temporalidade na significação de um sistema imagístico demoníaco. Essa imagem geral, em oposição à metáfora de um céu apocalíptico, concretiza o desenho de um inferno. Dialeticamente, em correspondência a um mundo de luminosidade, a espacialidade realista gera uma imagem sombria: as luzes apagam-se, o ar passa a rarear, a água a turvar-se, e a terra a abrir-se para abrigar o personagem num mundo subterrâneo. No abismo desse palco, o drama do dia-a-dia transforma o carrascal da existência numa "vida subterrânea", conforme a metáfora de Graciliano Ramos.

Para representar "a vida como ela é", o grande desafio da espacialidade realista é transformar o mimético em simbólico, fazendo do ordinário o extraordinário, do familiar o excepcional, para flagrar na rotina da vida cotidiana o mecanismo de um mistério. No desdobramento da "realidade" em ficção, o privado torna-se público, o interior, exteriorizado, e a rotina passa a ser ritualizada na "consagração de um instante" ou de uma revelação epifânica, como em Clarice Lispector. Com a intervenção do fantástico, o espaço mecânico passa a ser mágico e o espaço profano ganha uma dimensão mítica ou sagrada, à medida que o drama da experiência e da busca do conhecimento do homem arma-se em torno de uma espacialidade simbólica, cujo mergulho no inferno da criação descreve a trajetória metafórica do inferno da existência. Assim, o espaço faz-se signo, e nessa projeção semiótica, contrapondo-se ao percurso idealista de mostrar o giro do plano mítico para o ficcional com o retorno ritualístico do ficcional para o mítico, a espacialidade tem como tarefa reverter a referência mimética numa

representação mágica, para a construção ficcional recuperar uma aura mítica ou de mistério, e revelar, no seu ritual de expiação, a mecânica perversa de um mundo mimético. Por isso, no livro de Apuleio, a região da Tessália, ao mesmo tempo que emoldura uma espacialidade dupla, mimética e fantástica, prefigura a convenção de um espaço mágico: "encontrei-me no coração da Tessália, num país que o mundo inteiro concorda em celebrar como o berço das artes mágicas" (p. 32). Estabelecidas as diretrizes que conduzem as convenções do espaço, e depois de traçado, no estudo anterior, um quadro de imagens preferenciais do realismo, determinadas pelo circuito narrativo mítico, humano, animal, vegetal e mineral, torna-se desnecessário continuar indicando as ramificações dessa direção labiríntica, pois, dentro desse movimento geral, a moldura de qualquer narrativa realista encarrega-se de contornar e recortar o espaço mágico da representação de seu quadro.

Na narrativa idealista — como o momento romântico explorou e aprofundou no tópico da natureza funcionando como o estado anímico da personagem, que Shakespeare sistematizou como "a solene simpatia da natureza", tendo o termo "solene", nesse contexto, "ligações com o ritual", segundo Frye — a natureza, a paisagem e, de um modo geral, a espacialidade formam com o personagem a imagem de um "outro", que o complementa e em quem ele se reconhece, constituindo uma "unidade". Na representação realista, ao contrário, o espaço tem a seguinte função: é o "outro" em que o "eu" vê a sua sombra trágica. Assim, o seu cenário, percorrendo os caminhos do labirinto formado pela magia da intervenção mítica, pelo plano dos conflitos das relações humanas, e degradando o homem no espelho trágico do submundo animal, vegetal e mineral, funciona sempre como um espaço de tensão, de intensificação do conflito, quando não se posta, ironicamente, como o guardião da morte de uma vida que se debate, luta, mas que para ele é atraído e, fatalmente, conduzido. É nessa configuração do espaço que queremos nos deter: o lugar semiótico das relações de intensificação dos conflitos do personagem, seja de fora para dentro, seja de dentro para fora, seja do "eu" com o "mundo", seja do "eu" com o "outro", seja do "eu" com ele mesmo. Porque, na representação realista, o personagem está sempre dividido, o "outro" forma o seu avesso dialético, e o espaço tem a função, não

unesp

só de intensificar esse conflito, mas de apoiar imagisticamente a tensão dessas relações. A narrativa realista seleciona o cenário propício para enquadrar o duelo do personagem com o seu mundo, extraindo dos fragmentos desse mundo as mais expressivas resoluções de tensão e de opressão formalizadas pela configuração de uma paisagem demoníaca imposta pela adversidade da natureza, ou pelos caminhos de perdição construídos pela intervenção do trabalho humano no mundo.

No cenário natural ou cultural, o escritor realista sabe buscar, na experiência do conhecimento, os traços sombrios de uma espacialidade que ensina para o homem a condição trágica da sua existência, aprisionando-o nas paredes de um desenho infernal. Ensinando que o avanço do conhecimento da vida dá-se com a aproximação ao porto da morte, mais do que a peregrinação por um mundo que já é quase um cemitério e por um espaço que é a sombra de seu túmulo, a intensificação da espacialidade realista culmina na focalização do próprio homem. Esse homem dividido entre o fora e o dentro, numa luta de vida e de morte, atinge o seu ponto mais alto de tragicidade vivendo toda a tensão do conflito no espaço de seu próprio corpo. A fragilidade de um corpo revoltado, mas derrotado pela força da pressão externa, é interiorizada como um conflito de "consciência do real", em que o sentimento de impotência, em relação às pressões de fora, reverte-se num sentimento de revolta do "eu" com ele mesmo. O peso desse sentimento dá-se com o desequilíbrio de um corpo que se sente morto contra uma consciência viva, queimando na brasa contínua de seu tormento.

O homem dividido forma o espaço semiótico em que a relação do "corpo" e da "mente" faz dele um túmulo de si mesmo. Um túmulo perfeito para abrigar a sua condição final e mais expressiva de um "morto-vivo". Se os conflitos convergem para o personagem, que é o alvo da narrativa, o personagem também é o espaço desses conflitos. Mais do que o mundo que o rodeia agregando seus problemas, pode-se ver no personagem o palco mais dramático da representação realista: ele está vivo, mas se sente quase um morto; o seu corpo quase morto caminha para a morte com uma consciência viva. Corpo e mente: eis o espaço em que o mundo exterior concentra as suas forças contra a impotência de um corpo que, atingido mortalmente, filtra a

intensidade dessa dor no drama interno da consciência. Se o corpo forma o espaço exterior do drama do sacrifício humano, o ponto mais intenso da ritualização da dor dá-se no universo interior, porque, nesse palco-cadafalso representa-se o sofrimento de uma "mente ciente" amordaçada por um sentimento de impotência. Este é o seu "sentimento do mundo", como diria Drummond.

Gaston Bachelard, no seu livro *A Poética do Espaço*, no ensaio com o título sugestivo: "A imensidão Íntima", fornece um embasamento teórico para a caracterização do espaço interior. Partindo do conceito de "imensidão" como uma categoria filosófica do devaneio, o autor aproxima-se, por meio do "caminho do devaneio da imensidão", do nosso interesse pelo pesadelo realista, quando diz: "se estamos conscientes do nosso ser fraco — pela própria ação de uma dialética brutal — tomamos consciência da grandeza. Somos entregues então a uma atividade natural de nosso ser imensificante" (s.d., p. 139). Estabelecida a consciência da "grandeza", regida pela dialética entre o externo e o interno, ou do "eu e do não-eu", vemos o estado em que se configura um personagem realista, sentindo-se com um pensamento arrebatado ("a imensidão está presa a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que volta de novo na solidão") e um corpo paralisado: "Quando estamos imóveis, estamos além; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel" (p. 139). Preso a um "espetáculo exterior" para ajudar a revelar uma "grandeza íntima", o personagem realista precisa vivenciar uma "intensidade do ser" para revelar o "engrandecimento do espaço íntimo", conforme indicam os belos versos de Rilke:

> O espaço, fora de nós, ganha e traduz as coisas:
> Se quiseres conseguir a existência de uma árvore,
> Reveste-a de espaço interno, esse espaço
> Que tem seu ser em ti. Cerca-a com violência
> Ela não tem limite, e não se torna realmente uma árvore
> Senão quando se ordena no seio de tua renúncia (p. 149).

Trabalhando os conceitos de "imensidão" e de "intensidade", Bachelard aproxima as suas lentes do espaço interior: "Poder-se-ia dizer que os dois espaços, o íntimo e o exterior, acabam por se estimular incessantemente em seu crescimento" (p. 150). Correlacionados os espaços externo e interno, o autor, mobilizando uma idéia de "expansão" ("Dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou, melhor, é seguir a expansão do seu espaço íntimo."), formaliza o conceito de "espaço-substância", uma espécie de "espaço subjetivo", essencial, com que cada objeto conquista o seu espaço poético pelo poder da expansão, transcendendo as superfícies objetivas de uma definição geométrica. Por meio dessa transcendência, os dois espaços aproximam-se ("Parece então que é por sua imensidão que os dois espaços: os espaço da intimidade e o espaço do mundo se tornam consoantes."), movidos pelo princípio comum da solidão : "Quando se aprofunda a grande solidão do homem, as duas imensidões se tocam, se confundem" (p. 151). O encontro dessas duas imensidões, num personagem realista, é conflitante, pois o peso da pressão externa amplia a carga de sofrimento interna, e a intensidade da dor é dada por um sentimento de contradição: de revolta e de submissão. Essa "solidão ilimitada", que invade uma alma lírica (o suporte da teoria do autor) com um prolongamento temporal, fazendo de "cada dia uma vida", e com uma comunhão espacial, porque a alma lírica pode "habitar o espaço invisível que o cerca de inúmeras presenças", num personagem realista desdobra-se no conflito entre o externo e o interno: a consciência do externo no espaço interno não é mais de comunhão, mas de ruptura, intensidade, agressão e opressão. O elemento que desdobra a relação num conflito, portanto, é a consciência da duplicação. Aqui aportamos na essência da espacialidade interna do personagem realista: "Como é concreta essa coexistência das coisas num espaço que duplicamos com a consciência de nossa existência" (p. 151).

O conflito do externo e do interno deslocado para o drama interior do personagem realista encontra um complemento teórico, no livro do mesmo autor, no estudo intitulado "A Dialética do Exterior e do Interior". Para Bachelard, o "exterior e o interior formam uma dialética da dissecação", constituindo "uma base para as imagens que comandam todos os pensamentos

do positivo e do negativo" (p. 157). Da mesma forma que o autor justifica seu método fenomenológico com exemplos concretos de poesia, encontramos no título sugestivo do poema de Henri Michaux, "O Espaço de Sombras", e em suas partes, uma caracterização do espaço interior: "O espaço, mas você não o pode conceber, este horrível exterior-interior que é o verdadeiro espaço" (p. 160). O poema trata "de uma alma que vai até o decair do ser de sua sombra", ou seja, a trajetória normalmente empreendida pelo percurso narrativo de um personagem realista. Como no poema, esse personagem "é um ser culpado, culpado de ser"; por isso, "nós estamos no inferno, e uma parte de nós está sempre no inferno, cercados que estamos no mundo das intenções más" (p. 161). Deslocando esse ser para o contexto imaginativo do realismo, vamo-nos deparar com uma alma atormentada ("essa alma, essa sombra, esse ruído de sombra que quer sua unidade, ouvimo-la do interior sem poder estar seguros de que ela está no interior"), conforme descreve Bachelard: "nesse horrível interior-exterior as palavras não formuladas, as intenções do ser inacabadas, o ser, no interior de si, digere lentamente seu nada" (p. 161). Na trajetória do nada, que é o percurso das pressões exteriores canalizando as suas forças para a durações do tempo interior dramatizar a sua dor no espaço interno, "o rumor do ser dos ditos se prolonga no espaço e no tempo", mas, em vão, pois "a alma estrebucha suas últimas forças, tornando-se redemoinho do ser que se extingue" (p. 161). Dentro desse processo paradoxal de prolongamento e de extinção, o ser se define: "O ser é, alternativamente, condensação que se dispersa explodindo e dispersão que retorna até o centro" (p. 161). No cruzamento desse jogo de inversões, entre o externo e o interno não há unidade, mas hostilidade: "O [ser] no exterior e o [ser] no interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar suas hostilidades. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados" (p. 161).

Parece que chegamos, aqui, a um ponto que embasa a nossa caracterização do espaço realista: há uma relação íntima entre o externo e o interno, mas tal relação converte-se na tensão de uma reciprocidade de hostilidades. Na nossa proposta de definição para um espaço materializado pela relação conflituosa do mundo interior do personagem com o espaço

externo — o espaço realista é o "outro" em que o "eu" vê a sua "sombra" trágica —, o "eu" e o "outro" aproximam-se numa relação de "intimidade" e, por isso mesmo, repelem-se, num contexto de conflitos e de hostilidades, como na metáfora em que a "sombra" é a extensão da intimidade do corpo, mas essa "sombra" metamorfoseia-se numa traição trágica. Nesse contexto de relações entre o "eu" e o "outro", ou entre o "mundo interior" e o "mundo exterior", o "outro" pode ser a "sombra" do mundo exterior, ou o próprio corpo do personagem funcionando como o duplo de seu mundo interior. Tanto na relação do interno e do externo, como no conflito entre o "dentro" e o "fora" do corpo do personagem, o espaço realista, como diz Bachelard, "é apenas um 'horrível no exterior-no interior" (p. 161). É o espaço do pesadelo, porque o "pesadelo é feito de uma dúvida súbita sobre a certeza do [ser] no interior e sobre a evidência do [ser] no exterior" (p. 161). Justamente o que vimos no drama do personagem Goliádkin, de Dostoiévski: guiado pela dúvida súbita sobre a certeza do pesadelo no seu interior, e sobre as evidências do pesadelo no exterior, inclusive por já ter vivido em "sonho" o "pesadelo", o personagem caminha na direção certa da armadilha da tragédia, pois o pesadelo é "todo o espaço-tempo do ser equívoco", em que "o espírito perdeu sua pátria geométrica e a [sua] alma flutua" (p. 161). Por meio do exemplo de Michaux, que "exasperou a fronteira do interno e do externo", levando-nos a "uma fobia do espaço interior, como se as distâncias hostis estivessem já oprimidas na tão pequena célula que é um espaço íntimo", Bachelard chega aos "dramas íntimos da poesia" ("À força de ser o eco de dramas íntimos, a poesia não terá recebido a tonalidade pura do dramático?") e, pelos caminhos da poesia aproximamo-nos do drama íntimo processado no espaço interno do personagem realista.

Mas, a dialética do externo e do interno, ou do dentro e do fora do personagem, como nós a desejamos contemplar, começa como uma atividade de linguagem: "Pela linguagem poética, ondas de novidade correm na superfície do ser. E a linguagem traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha, pela expressão poética, ela se abre" (p. 164). Conduzindo essa dialética da espacialidade, por meio da descrição de Maurice Blanchot, a um processo de soldagem entre a imagem exterior e o espaço

interior, Bachelard parece descrever a mesma relação de "intimidade" entre o "eu" e o "outro" instaurada pela representação realista, antes de sua progressão privilegiar a instalação do conflito: "desse quarto, mergulhado na noite imensa, eu conhecia tudo, eu já havia penetrado nele e trazendo-o em mim, eu o fazia viver uma vida que não era vida, mas que era mais forte que ela e que nenhuma força do mundo poderia vencer" (p. 168). A demarcação do processo dialético propriamente dito, da maneira como o queremos transportar para o drama íntimo, no espaço interno do personagem realista, porém, dá-se na seguinte definição: "Freqüentemente, é pela concentração no espaço íntimo mais reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força" (p. 168).

Analisando os seguintes versos de Rilke — "E não há quase espaço aqui; e tu te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande pudesse ser efetuada nessa estreiteza." —, Bachelard afirma que o poeta "realiza intimamente — no espaço do interior — essa estreiteza, onde tudo está na medida do ser íntimo", para mostrar como, só "numa frase mais adiante, o texto vive a dialética: Mas no exterior, no exterior, tudo é desmesurado" (p. 168). Nesse ponto parece que aportamos no centro da questão para uma definição do espaço realista: "no espaço do interior", nas palavras de Bachelard, "realiza-se intimamente essa estreiteza onde tudo está na medida do ser íntimo", com o peso do contraste "desmesurado" das forças confluentes do espaço exterior. É nessa dialética do "estreito" e do "desmesurado" que se concentram a dor e o sofrimento do personagem realista. "A medida do seu ser íntimo", que é sua consciência, canaliza todo o peso do seu sofrimento no contraste violento de sua fragilidade interna contra as forças desmesuradas pela junção das adversidades externas. Impossibilitado de reagir, o seu sentimento de impotência dramatiza a dialética do interno e do externo na espacialidade de seu próprio corpo. Agora, invertidamente, a explosão de uma revolta fica ecoando nas paredes internas da consciência de um corpo que se sente inerte, impossibilitado de expressar ou de exteriorizar o seu desejo de revolta. Assim, o drama íntimo do personagem realista encontra o seu melhor palco no seu próprio espaço íntimo.

Definido o espaço interior do personagem realista, investigaremos, na origem das imagens tumulares, o princípio da duplicidade que faz a "vida" da consciência do personagem pulsar, arquetipicamente, num corpo dado como morto, formando o túmulo ambulante de uma consciência conturbada. No contraste desse interior, colocado como vivo, com o corpo exterior, que se comporta como morto, forma-se o "espaço-substância" de Bachelard. Nesse espaço transita o mais profundo sentimento de um personagem realista, que é sentir-se como um "enterrado vivo" na espacialidade dialética de seu próprio corpo. Na imagem de um homem vivo aprisionado num túmulo pulsa, pelo jogo da contradição entre a vida e a morte, a metáfora do "morto-vivo", que se desdobra na imagem do "homem-túmulo", formada pela oposição entre o "corpo" e a "mente": um corpo impotente como invólucro de uma consciência ardente; um corpo morto envolvendo uma mente viva; um grito de consciência ecoando pelas câmeras de um corpo petrificado; enfim, a luz de uma vida aprisionada pela própria sombra. A "dialética do interior e do exterior", concentrada no corpo do personagem, faz do "espaço-interior" o núcleo da espacialidade realista, porque nele se concentram e se traduzem todas as pressões do mundo exterior. Fazer do espaço interior o filtro dos problemas exteriores, revertendo a carga de uma consciência revoltada na carcaça de um corpo imobilizado por estas mesmas pressões ainda não é o drama maior desse personagem realista. O conflito íntimo é ver o seu sentimento de revolta barrar-se na impossibilidade da comunicação. Como o seu corpo é a forma de expressão de sua derrota, o mundo interior é o lugar privilegiado da espacialidade realista, para o artista narrativo perpetuar a vitória de sua arte no drama da derrota humana. Por isso, essa arte, no seu ponto de resolução estética mais contundente, é expressionista. No palco principal de seu drama atua um personagem "morto-vivo" sentindo-se, dentro da espacialidade de seu corpo, um "enterrado vivo".

A imagem insólita e perturbadora de um homem morto emparedado, por sugerir um enclausuramento imprevisível, desperta, na convenção realista, o germe de um mistério conduzindo um crime que deve ser revelado, como no famoso conto "O Gato Preto" de Edgar Allan Poe. Mas, a imagem de um personagem enterrado vivo gera um incômodo maior. Formalizando uma

solução espacial realista, tal imagem funciona como uma dualidade mais desenvolvida da equação essencial do "morto-vivo", realizando a metáfora de um "espaço-substância", em que se concentra a força dramática de uma narrativa. O primeiro tipo de imagem foi visto em Apuleio, dentro de um episódio intercalado, no desdobramento trágico de uma relação adúltera. O segundo, coroando as desgraças da estória de Caridade, aparece no rito de expiação de Trasilo, como uma espécie de pena a ser paga. Depois de fazer dos dois amantes, as suas vítimas, o personagem torna-se uma "vítima voluntária", condenando-se "por sua própria sentença", fechando "as portas tumulares atrás de si" (p. 148).

Passeando pelos parques textuais da antigüidade para reencontrar, na origem das imagens tumulares, as recriações da atualidade, exemplificaremos com um episódio do livro de Petrônio, *Satyricon*, uma irônica e trágica estória de amor, cujo "diálogo dos mortos" pode ser visto na variação do motivo revivido num conto de Lygia Fagundes Telles. Mais do que constatar a recorrência do motivo e de fixar a sua imagem principal, queremos demonstrar, na duplicidade do jogo de vida e morte que rege tal imagem, o desenvolvimento metafórico de uma síntese que pode ser concentrada na contradição encarnada pelo próprio personagem realista, na dialética do exterior e do interior.

Com uma estrutura episódica semelhante à narrativa de Apuleio, o livro de Petrônio apresenta uma série de estórias encaixadas como peças que se juntam para a construção de um painel irônico e satírico de um retrato carnavalizado da sociedade. O episódio selecionado, "Matrona de Éfeso", nos capítulos CX e CXII, apresenta, como regra geral, um mecanismo de inversão fazendo da ironia o elemento estruturador e de produção de um desfecho e efeito cômicos. Dentro desse jogo de contrários, além da convenção realista de se fazer do cemitério e do túmulo os espaços para o desenvolvimento de uma estória de amor ou de adultério, a escolha do episódio deve-se à sua marcante caracterização cômica para se contrapor à face mais trágica da solução encontrada na narrativa de Lygia. Na estória de Petrônio é notável a reviravolta do projeto de morte da protagonista, apresentada como prova de

fidelidade ao marido, conduzindo, depois, a peripécia de um desfecho cômico de infidelidade e de vida, como resultado contrário ao esperado.

Com o prejuízo do teor literário, um breve resumo da estória realiza o seguinte quadro. Na cidade de Éfeso corria a fama de uma dama tão honesta, "que vinha gente de longe para ver de perto tamanha honestidade" (1985, p. 138). O marido morreu, mas, contrariando os costumes habituais, "ela quis fazer como os gregos, acompanhar o defunto até o mausoléu, e ficar lá com ele, chorando dia e noite", sem que ninguém conseguisse "dissuadi-la da intenção de se deixar morrer de fome ao lado do cadáver do seu ente querido" (p. 139). Na cidade, "não se falava de outra coisa, a não ser daquela esposa mais fiel que todas, espelho e exemplo de castidade e amor conjugal" (p. 139). Passaram-se cinco dias, ela e a "fidelíssima serva que realimentava a lâmpada do mausoléu" estavam quase desfalecidas, quando "o governador da província mandou crucificar alguns bandidos bem perto do lugar onde a viúva chorava o seu defunto e esperava a morte" (p. 139). O soldado encarregado de vigiar os crucificados, para que ninguém viesse tirá-los e sepultá-los, movido pela curiosidade, desceu até a cripta do mausoléu e, "dando de cara com aquela mulher lindíssima, pensou tratar-se de uma visão vinda do reino dos mortos" (p. 139). Compreendendo, depois, que estava diante de uma viúva que pranteava seu falecido, passou a trazer ao mausoléu sua ração de soldado, tentando consolar a viúva e demovê-la da sua penitência. Mas, foi a serva, atraída pelo cheiro do vinho, a primeira a recuperar a razão, passando a ajudar o soldado no seu processo de convencimento: "— Volte à vida. Isso é bobagem de mulher. Vamos gozar da luz, enquanto ainda há luz" (p. 140). Extenuada pelo longo jejum, a viúva deixou-se convencer, devorando com toda a avidez a comida que a escrava já havia provado. Como "um desejo leva a outro desejo", o "soldado começou a usar contra a castidade da nossa viúva os mesmos argumentos que tinha empregado para fazê-la provar da sua comida" (p. 140). Novamente ajudado pela escrava ("Para que jogar fora os bons momentos da vida, se a vida nunca retorna?"), o soldado, "vencedor do estômago da dama, não teve dificuldades para vencer outras fomes que atormentavam a pobre viúva": "Dormiram juntos uma noite inteira, duas noites, três, tomando o cuidado de fechar a entrada do mausoléu para que

todos pensassem que a virtuosa viúva tinha morrido de fome diante do seu adorado defunto" (p. 141). Nisso, os parentes de um dos crucificados, aproveitando a ausência do soldado, tiram-no da cruz para enterrá-lo num lugar decente. De manhã, ao ver a cruz sem cadáver, o soldado desespera-se diante da iminência do castigo severo, desejando enterrar-se no mausoléu, mas é salvo pela solução encontrada pela esperta viúva: "— De jeito nenhum! Não vou perder dois homens queridos, ao mesmo tempo. Melhor pendurar o morto, e conservar o vivo" (p. 141). O desfecho irônico — o soldado prega o corpo do morto na cruz vazia — tem a moldura do cômico: "No dia seguinte, o povo gritava 'milagre!', ao ver que um morto tinha ido sozinho se pregar numa cruz" (p. 141).

O conto de Lygia Fagundes Telles, "Venha Ver o Pôr-do-sol" (1970), retrata, com pinceladas irônicas, o quadro de uma imagem crepuscular ensombrando-se com a trajetória de um aprisionamento num espaço tumular. Enquanto o título reflete um convite romântico coroado pelo ocaso solar, o conto reverte a expectativa idealista de um renascimento amoroso em um pesadelo planejado para ser vivido na moldura de um enclausuramento trágico. Nesse pequeno recorte do arco temporal, o texto desenha, sobre a imagem da natureza, um quadro fúnebre que retrata, na insensatez da perversão humana, uma direção da espacialidade realista.

A transformação que se realiza no enredo ocorre no duplo sentido do título. No trajeto temporal, em que se molda o movimento do *mythos*, da mesma forma que o dia se apaga para dar nascimento à noite, o título transmuta a sua sugestão inicial, literalmente previsível, para ser revivido, singularmente, na ironia de sua significação literal, recuperando, por essa via de inversão, o sentido metafórico das luzes da vida metamorfoseando-se na sombra da morte. Assim, o movimento idealista do crepúsculo solar é revertido, ironicamente, e revestido, imagisticamente, no arco descendente da tragédia, com o apagamento da luz instaurando o pesadelo da sombra. A sugestão contemplativa, prevendo um instante de comunhão humana e de celebração à natureza, transforma-se, no giro da narrativa, na participação de um ritual fúnebre.

A construção desse rito de expiação, conduzido pela imagem profanada de um cemitério abandonado para levar a vítima ao sofrimento da dor da traição e do desespero de quem se vê condenado a morrer aprisionado num túmulo, é meticulosa e ilustrada com detalhes estilísticos, fazendo de certos fragmentos o espelhamento do mecanismo artístico dos enredos realistas. Assim, logo no início, quando a narrativa prepara a tessitura de um triângulo amoroso para desencadear o motivo do adultério, a sutileza do detalhe ("Entre os braços da cruz, uma aranha tecera dois triângulos de teias rompidas, pendendo como farrapos de um manto que alguém colocara sobre os ombros de Cristo.") antecipa a armadilha que a trama concretizará para colocar a sua vítima diante do destino trágico de ser enterrada viva.

O processo de reversão aludido no título é preparado de acordo com o andamento do enredo, que se situa na "ambigüidade" do "meio-tom" de luzes e sombras ("a beleza não está nem na luz da manhã nem na sombra da noite, está no crepúsculo, nesse meio-tom, nessa ambigüidade."), até desencadear o desfecho do pesadelo. Nesse espaço e tempo de ambigüidades, o conto arma a tensão do seu conteúdo no mecanismo formal da ironia, cuja tarefa é aprisionar o efêmero numa eternidade macabra. Seguindo-se a trilha dos detalhes, percebe-se o movimento insidioso do jogo formado pela ingenuidade da moça e a esperteza do moço preparando, numa dimensão microscópica, o enredamento macroscópico da trama. Nas franjas dessa renda, os detalhes metonímicos antecipam as ramificações básicas da teia demoníaca em que se apóia a narrativa: "E aos poucos, inúmeras ruguinhas foram se formando em redor dos seus olhos ligeiramente apertados. Os leques de rugas se aprofundaram numa expressão astuta" (p. 113). É nesse jogo de astúcia e ingenuidade, entre o cômico e o trágico ("Mas logo sorriu e a rede de rugas desapareceu sem deixar vestígios."), que a narrativa trama, na aparência de um encontro amoroso romântico, o enredamento de uma estória trágica, com os requintes da violência realista. Deixando as pistas dos detalhes, passaremos à imagem final para abordarmos, no declínio do tempo, a construção da espacialidade tumular.

Atraída para a morte, Raquel é conduzida por Ricardo ao Mausoléu da sua família, que abriga, no triângulo formado pelos cadáveres do pai, da mãe e

de uma prima, a imagem de seu duplo: "Não era propriamente bonita, mas tinha uns olhos... Eram assim verdes como os seus, parecidos com os seus. Extraordinário, Raquel, extraordinário como vocês duas..." (p. 117). Com uma declaração de amor ("Eu gostei de você, Ricardo. Eu te amei. E te amo ainda.") contrastando com o indício de tragicidade ("Um pássaro rompeu o cipreste e soltou um grito."), a narrativa aporta na "capela", dando início à espacialidade da descida: "Na parede lateral, à direita da porta, um portinhola de ferro dando acesso para uma escada de pedra, descendo em caracol para a catacumba" (p. 118). Dentro do mausoléu ("As pontes com o outro mundo foram cortadas e aqui a morte se instalou total."), os amantes descem até as gavetas, quando Raquel, incitada a ver o retrato da prima, descobre que a imagem desbotada da "outra" revela a verdade de uma morte acontecida há mais de cem anos: "Um baque metálico decepou-lhe a palavra pelo meio. A peça estava deserta. Voltou a olhar para a escada. No topo, Ricardo a observava por detrás da portinhola fechada" (p. 120). Descoberta a mentira e a gravidade da armadilha, o processo de consciência da personagem reflete, no grau de seu desespero e no sentimento de impotência que paralisa o seu corpo, a metáfora da mesma contrariedade com que a narrativa termina emoldurada com a imagem de uma vida aprisionada:

> — Boa noite, meu anjo.
>
> Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola. Os olhos rodavam pesadamente numa expressão embrutecida.
>
> — Não...
>
> Guardando a chave no bolso, ele retomou o caminho percorrido. No breve silêncio, o som dos pedregulhos se entrechocando úmidos sob seus sapatos. E, de repente, o grito medonho, inumano:
>
> — NÃO!
>
> Durante algum tempo ele ainda ouviu os gritos que se multiplicaram, semelhantes aos de um animal sendo estraçalhado. Depois, os uivos foram ficando mais remotos, abafados como se viessem das profundezas da terra. Assim que atingiu o portão do cemitério, ele lançou ao poente um olhar mortiço. Ficou atento. Nenhum ouvido humano escutaria agora qualquer chamado. Acendeu um cigarro e foi descendo a ladeira. Crianças ao longe brincavam de roda (p. 121).

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

Na imagem do fechamento de seu corpo ("Os lábios dela se pregavam um ao outro, como se entre eles houvesse cola.") e no eco dos "gritos abafados", cada vez mais calados pela indiferença do outro, retrata-se o ponto mais alto da espacialidade realista, quando o encontro dialético do "eu" e do "outro" dá-se no próprio espaço do personagem, com o "túmulo" do corpo fechando os últimos vagidos de um desespero humano. Nesse espaço semiótico de concentração de forças e tensões das relações do externo e do interno, ao mesmo tempo que a narrativa desenha um porto simbólico, ou a última morada da morte, a escritura realista vivifica o processo dialético da duplicidade. Do eco das cavernas desse "eu" torturado, formando a síntese e o núcleo dramático de um quadro realista, partem os raios das relações estruturais que desenham o arco prototípico de um enredo demoníaco. Atingir esse miolo como o ponto mais dramático da tragicidade é o alvo da escritura realista, como afirma o "escritor", narrador e protagonista do conto "Verde Lagarto Amarelo", da mesma autora: "Assim queria escrever, indo ao âmago até atingir a semente resguardada lá no fundo como um feto" (1985, p. 193). Assim parece comportar-se a autora, em vários testemunhos colhidos por Vera Maria Tietzmann Silva, no livro *A Metamorfose nos Contos de Lygia Fagundes Telles*, do qual extraímos a citação acima e o trecho seguinte, para mostrar, no processo de criação da autora, o mesmo movimento dialético que rege a escritura e a estruturação do universo da narrativa realista:

> Quando escrevo, gosto de abrir as portas do imaginário não dentro de um processo exorcizante, alienário, mas como forma libertadora de chegar ao irreal através do real. Chegar à loucura pelo caminho da razão, mas repelindo sempre a visão maniqueísta; não o Bem e o Mal separados, cada qual de um lado, como evidentemente não existe o racional e o irracional demarcados numa divisão de águas bem-comportadas. A ruptura é inevitável não só no processo da arte como da vida — uma coisa só. Essa ruptura é, em última análise, a esperança, porque é ela que não permite a instalação do estabelecido, com o universo organizado, hierárquico. Satisfeito. Nessa ruptura ficam livres os demônios, libertá-los porque nessa libertação é que se dá a revolução. O novo que surge do

> desequilíbrio da regra. Do convencionado. É na explosão da estrela que a luz fica mais nítida, mais ardente (p. 51).

Como um ritual de representação da vida humana, a arte narrativa celebra a vida na sua perspectiva idealista, ou empreende um rito simbólico de morte, como celebração trágica da condição humana. Para instaurar a formalidade de um ritual, a sua poética, mágica e mítica, reduplica, na sua linguagem, a estrutura de um sonho. Como o "Sonho de um Sonho", conforme expressa o título de um poema de Drummond, a representação da arte narrativa afasta-se do real para configurar-se, enquanto linguagem e com as personagens-signos de suas palavras, na estrutura de um sistema de representação: o "sonho". Esta representação reflete ou devolve, por meio da dialética do desejável e do indesejável, um quadro ou uma imagem da realidade (o "sonho") na forma "de um sonho": o "sonho" (representação) "de um sonho" (um desejo idealizado ou um pesadelo indesejável). Assim, o "sonho", ao mesmo tempo que instaura o simbólico e o ficcional, retorna, por meio de sua transmutação em linguagem literária, à realidade, como o "sonho de um sonho", ou como um espelho que materializa as suas imagens sonhadas: "Sonhei que estava sonhando / e que no meu sonho havia / um outro sonho esculpido" (1967, p. 241). Os versos de Drummond espelham um trajeto da representação da narrativa: a formalização de uma estória numa dimensão simbólica e ritualística ("sonhei"); a estrutura do sonho concretizando a estória ("que estava sonhando"); a expressão da estória como alegorização da vida ("e que no meu sonho"); a transformação da vida na sua retratação simbólica e artística ("havia um outro sonho esculpido"). Nesse "sonho esculpido" mora o mistério da arte narrativa: o sonho-arte, ou a arte materializando, por vias simbólicas, os sonhos da vida.

Enquanto arte, a ficção é completa, basta-se, mas, se se quiser, ela é, ainda, no retrato de si mesma, uma projeção distorcida da vida: o seu "outro". Nesse sentido, os versos seguintes do poema de Drummond complementam o papel do revestimento simbólico da vida, ou da expectativa do homem, que a narrativa, com a estrutura de um sonho, representa ou dramatiza: "Os três sonhos superpostos / dir-se-iam apenas elos / de uma infindável cadeia / de

mitos organizados / em derredor de um pobre eu" (p. 241). Os "mitos organizados" em torno do "eu" podem refletir uma estrutura simbólica e idealista da vida: "Sonhei que o sonho existia / não dentro, fora de nós / e era tocá-lo e colhê-lo, / e sem demora sorvê-lo, / gastá-lo sem vão receio / de que um dia se gastara" (p. 242). É a estrutura do sonho posta a serviço da celebração apocalíptica da vida: "Sonhei certo espelho límpido / com a propriedade mágica / de refletir o melhor / sem azedume ou frieza / por tudo que fosse obscuro, / mas antes o iluminando, mansamente o convertendo / em fontes mesma de luz" (p. 242). Mas, no sonho de dentro, no reverso da sombra desse espelho de luz, dá-se o sonho indesejável, o pesadelo, que, pela via do falso ou da representação ficcional, reflete o drama real da existência:

> Sonhava, ai de mim, sonhando
> que não sonhara... Mas via
> na treva em frente a meu sonho,
> nas paredes degradadas,
> na fumaça, na impostura,
> no riso mau, na inclemência,
> na fúria contra os tranqüilos,
> na estreita clausura física,
> no desamor à verdade,
> na ausência de todo amor,
> eu via, ai de mim, sentia
> que o sonho era sonho, e falso (p. 242).

Para terminar o enfoque realista da representação narrativa, queremos fazer do "sonho de dentro", ou do pesadelo do personagem, o ponto de irradiação das sombras das pequenas tragédias, que compõem a grandeza do realismo artístico. Mais do que o personagem, o centro desse drama é o palco-cadafalso do seu espaço-interior, tramado pelas armadilhas externas para nele representar a intensidade dramática de um rito de sofrimento. Como síntese de todos os conflitos, o corpo do personagem, essa "estreita clausura física", representa, numa dimensão menor, o espaço maior do drama de um "morto-vivo" sentindo-se um "enterrado vivo". O personagem da narrativa realista é

um signo problemático, pois a sua forma é a expressão do estado depressivo interior. Como um depósito ambulante de problemas, a carcaça humana abriga uma dupla condição dentro da perspectiva trágica da existência: a condição de morto e de vivo. Mas, a vida que explode em revolta, dentro, não exterioriza a carga de seu sofrimento. Impossibilitado de explodir, o personagem implode, esgotando o seu último suspiro de liberdade e de vida no espaço que é a sombra de sua própria ruína. É nesse espaço de ruína, para o qual convergem os ritos demoníacos, que caminha o drama realista.

Ao contrário da narrativa idealista, que empreendeu um percurso do mítico ao ficcional, para o ficcional representar e celebrar o seu retorno ao mítico, o drama realista realiza um percurso do mimético ao simbólico, para representar, ou consagrar, no simbólico, a mecânica do mimético. Para isto, a narrativa realista faz do cotidiano uma elegia do demoníaco, ritualizando a rotina no artefato da arte. Ao ritualizar a rotina, o espaço devassado e profanado do corpo do personagem passa a ser o palco mágico que canaliza as referências do sofrimento humano para a dimensão simbólica da arte. Esta arte, tramada na ambigüidade de um jogo de luz e sombra, recorta a moldura do seu quadro mais dramático no espaço semiótico formalizador da relação em que o "eu" vê no "outro" a projeção de sua sombra trágica. Quando a metamorfose do "outro" invade a intimidade do "eu", projetando na sombra de seu corpo o próprio pesadelo, a arte narrativa demarca no espaço da corporalidade do personagem o espaço sagrado do ritual maior da representação da condição humana. Por isso, esse espaço sintetiza o ponto de convergência dos aspectos teóricos levantados sobre a narrativa realista, pois a imagem, mais forte do que qualquer projeção teórica, já está incorporada na prática literária, como se pode ver na definição de Clarice Lispector, dentro da simplicidade de uma frase tecida com a profundidade de sua poética: "O corpo é a sombra da alma".

Uma imagem mais completa desse "corpo", que "é a sombra da alma", foi fixada por Carlos Drummond de Andrade, no poema "O Enterrado Vivo". Na sua estrutura lírica, o poema dá voz ao "eu", formando no drama do eu-lírico o sentimento desesperado da dor profunda de uma "alma", cujo corpo, mais do que a sua "sombra", é o túmulo em que o "eu" se sente "enterrado

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

vivo". O eu-lírico do poema, ainda tem voz e, portanto, expressa o seu desespero, mas uma narrativa de representação realista pode intensificar tal drama, enterrando a consciência do personagem junto com o seu corpo sem voz e sem discurso, com a incapacidade de expressão intensificando o seu sofrimento. Para se pintar um quadro dramático da condição trágica da existência, mais do que uma ilusão do real, a pintura deve criar, na tessitura de suas relações simbólicas, a verossimilhança e o convencimento de um efeito do real. Por isso, o artista narrativo realista, para satisfazer as exigências da competência mimética, precisa fazer corresponder a construção de uma estrutura artística à mecânica de uma complexa referência mimética, amarrando a tessitura das relações simbólicas da obra à urdidura de um processo escritural. O seu quadro narrativo, de tons sombrios e cores dramáticas, ao expor o desespero do conteúdo de uma alma, requer as pinceladas do estilo que formalizam no corpo da escritura a sombra dessa alma. Assim, a frase de Clarice reflete, também, o processo de representação do realismo artístico: a retórica e a estilística de um processo escritural desenham o corpo, que é a forma da sombra de uma alma, o seu conteúdo. Enquanto o poema de Drummond retrata, na imagem do "enterrado vivo", a expressão metafórica do corpo trágico do homem:

É SEMPRE no passado aquele orgasmo,
é sempre no presente aquele duplo,
é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquele aceno.
É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquele trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
Sempre no meu sempre a mesma ausência (1967, 281).

PARTE DOIS

RITO DE PASSAGEM:
DA TRADIÇÃO ÉPICA À INVENÇÃO ROMANESCA

(*A Árvore da Narrativa no "Jardim das Delícias"*)

"Tomou pois o Senhor Deus ao homem, e pô-lo no paraíso das delícias, para ele o hortar e guardar. E deu-lhe esta ordem, e lhe disse: Come de todos os frutos das árvores do paraíso. Mas não comas do fruto da árvore da ciência do bem, e do mal". (Gênesis, 2, 15)

unesp

CAPÍTULO V:

A ÁRVORE DO BEM E DO MAL

1. Travessia

Depois de demarcado, no tronco da árvore da narrativa, a localização da síntese épica, e focalizado, no seu processo de desagregação, a bifurcação dos ramos "empírico" e "ficcional", para percorrermos, nas ramificações do segundo galho, as formalizações dos paradigmas do ideal e do real, a meta que se propõe, agora, num salto por um longo período da história da narrativa, é assinalar o nascimento da forma do romance, no ponto estratégico do início da copa da árvore, com o reencontro dos ramos iniciais da "história" e da "ficção". Nessa travessia da História Antiga para a história Moderna da narrativa, destacaremos a transformação operada entre o ponto de partida do "amálgama épico" — uma forma modelada pela tradição, vinculada à oralidade, representativa do politeísmo místico-religioso da cosmologia grega e da expressão heróica dos anseios da aristocracia — e a sua reencarnação, no período pós-renascentista, na forma emergente do romance.

Atendendo às mudanças do novo tempo, o romance torna-se o veículo de expressão da burguesia, reincorporando, à maneira do antigo parente, as formas narrativas precedentes, amalgamando-as aos traços dos ramos empírico e ficcional, por meio das conquistas ficcionais sistematizadas nos paradigmas do ideal e do real pela prosa greco-latina e seus derivados formais. Renovando as possibilidades de representação da narrativa escrita, o romance reinventa o legado formal da tradição, mobilizando o mecanismo de afirmação e traição, por meio do qual a literatura tornou-se um dos sistemas artísticos fundamentais da modernidade. Nesse sentido, como a marca mais profunda de traição, no processo de transição, o romance desviou o centro da referência mitológica clássica para espelhar-se no aparato mítico do código religioso cristão.



Para percorrermos, a passos largos, o espaço compreendido entre o período da síntese épica e o da formação do romance, depois das paradas nos padrões da "biografia-busca" e da "autobiografia-viagem", com as formalizações dos paradigmas do ideal e do real, um caminho possível é tentar estabelecer uma ponte unindo as duas pontas do abismo. A ponte será arquitetada pelo suporte técnico de três componentes estruturais da narrativa — "o enredo", "o personagem", e "o ponto de vista" —, aqui utilizados, estrategicamente, como um aparato estético, a partir da sugestão de três capítulos da obra de Scholes e Kellogg e das formulações neles contidas.

No estudo intitulado "O Enredo na Narrativa", os autores afirmam que, "no mundo antigo, a constante tendência da literatura narrativa à fragmentação é vivamente ilustrada pela maneira de as narrativas empíricas se concentrarem na caracterização e as ficcionais se concentrarem em aventuras" (1977, p. 149). Ou seja, enquanto que no ramo empírico a ênfase recaía na caracterização do personagem, as narrativas de ficção concentravam o seu maior interesse na aventura, fazendo do enredo um componente nuclear. Partindo do enredo linear da síntese épica, a narrativa, ao pender para o ramo ficcional, consolida na produção grega o tipo de enredo "romântico", em que a sua tensão ("desejo") resolve-se com o equilíbrio final da "consumação do desejo" (p. 148). Depois, o enredo torna-se claramente episódico, erigido sobre um "plano de viagem", como mostramos na sátira latina, formando "a narrativa de estrada ou de jornada" (p. 160). Com Santo Agostinho, que "apresenta a história de sua própria vida na forma de grande arquétipo cristão", a narrativa alegoriza-se a partir de componentes bíblicos, instaurando, dentro do molde didático, as fórmulas das narrativas "utópicas", situadas, segundo os autores, "entre uma espécie de nascimento (*Gênesis*) e a morte que constitui um renascer (*Apocalipse*)", (p. 160). Enquanto a ficção grega inclina-se, por meio do tipo de enredo "romântico", para a forma básica da *biografia*, cujo padrão do "nascimento à morte" é extraído do molde da "vida de um indivíduo real", a prosa romana, na sua configuração geral, pende para a *autobiografia*, um formato em que a morte do protagonista, segundo os críticos, quando representada, passa a depender de uma solução estética criativa.

Após o período clássico, o enredo prolifera-se em façanhas heróicas, nas sagas e gestas dos "ciclos arturianos e carolíngios" (p. 146). Mais para o final da Idade Média, "o ideal cavalheiresco" de busca e "o ideal do amor palaciano" ofereciam as condições propícias para a combinação de materiais heróicos e eróticos, que as "narrativas românticas" da Renascença uniram num equilíbrio mais perfeito do que a ficção grega, que realçava o erótico, ou a epopéia literária antiga, que realçava o heróico. O levantamento desses caminhos genéricos do enredo sugerem apenas algumas direções do caudaloso rio da narrativa ganhando terreno num tempo pós-clássico. A intenção é passar ao largo desse período, aproveitando somente o traçado efetuado pelos críticos ligando a epopéia ao romance. Assim, num traçado direto, apesar de feito pela via tortuosa do enredo episódico, os autores ligam a epopéia ao início do romance: "A simplicidade linear da epopéia primitiva — a crônica das façanhas do herói — proporciona o plano básico para a narrativa picaresca anti-heróica" (p. 146). Estabelecido esse plano, fica mais curto o salto para o princípio do enredo no romance: "O enredo episódico picaresco é a forma mais primitiva de enredo empregada no romance, mas que conservou sua vitalidade, florescendo até os dias de hoje" (p. 146).

Um outro capítulo do livro, intitulado "O Personagem da Narrativa", permite traçar, pelo ângulo do personagem, uma ligação também rápida entre a primitiva narrativa heróica e o outro lado do rio, quando os impulsos empíricos e ficcionais amalgamam-se na forma emergente do romance. De uma ponta a outra da ponte, caminha-se de uma narrativa com ênfase no "feito heróico", na "reputação póstuma" e "pública" do personagem, para um enquadramento "privado", em que aquela "inescrutabilidade", enquanto fórmula narrativa, dá lugar à sondagem e à perscrutação do mundo interior. Ao reconhecerem essas diferenças, Scholes e Kellogg rotulam os personagens heróicos da epopéia como "planos", "estáticos", "opacos" e, valendo-se de outra expressão de E. M. Forster, contrastam a valorização dos atributos externos como "a vida dos valores", em oposição à "vida no tempo", que "o elemento cristão e os experimentos ligados à tragédia e à retórica" introduziram na literatura narrativa, proporcionando o desenvolvimento interior do personagem. O salto de um pólo ao outro, de uma caracterização

"suavizada" e "estática" a uma representação "dinâmica" e "interna", é impulsionado por dois autores latinos: "O caminho cristão passa por Sto. Agostinho na direção da representação alegórica e autobiográfica da vida interior no desenvolver personagens"; já o caminho "dramático e retórico passa por Ovídio e dirige-se à dramatização onisciente dos momentos cruciais nas vidas interiores de personagens em situações difíceis" (p. 116). Nesse mergulho pela interioridade, os autores avançam, atingindo os rumos da narrativa mais recente: "A narrativa psicológica moderna pode, geralmente, ser relacionada com as tradições tanto ovidiana quanto agostiniana" (p. 116)

A travessia da arte narrativa, de uma caracterização externa do personagem para a invasão e o esquadrinhamento de sua vida interior, não implica juízo valorativo: são técnicas associadas ao modo de ser de certas formas narrativas. Assim, a epopéia, a ficção grega e também as sagas medievais compensavam o seu modo de caracterização econômico do personagem com a valorização de outros elementos narrativos, principalmente o enredo: "Os 'romances' gregos compensavam com enredos complicados, vívidas descrições e retórica ornada, o mesmo fazendo seus imitadores ingleses e franceses dos séculos XVI e XVII" (p. 119). Depois da narrativa grega, também à semelhança da epopéia, "o personagem na saga é concebido em termos de enredo", porque, "neste mundo da narrativa, perfeitamente independente de coisas externas, os personagens não são dotados de quaisquer atributos alheios à ação que está sendo apresentada" (p. 120). Essa "economia de apresentação, em que todo aspecto do personagem recebe expressão em termos de ação", concluem os críticos, "é um dos principais fatores do poder das grandes caracterizações da epopéia e da saga" (p. 121).

Somente quando a cultura ocidental desenvolve uma "consciência-de-tempo" como uma caracterização "cronológica" ("em que os traços pessoais do personagem são ramificados de modo a tornar mais significativas as modificações gradativas que se operam no personagem durante um enredo que tem uma base temporal") e uma representação mimética requerem, o romance surge como a forma literária propensa a abrigar tais manifestações. Saindo um pouco da trajetória dos críticos para entrarmos na fonte por eles utilizada, pode-se dizer que o romance, com suas leis próprias, permitirá uma abertura

narrativa para a escavação do mundo interior, assim como essa investigação interna, no dizer de E. M. Forster, dota o romance de uma particularidade estética, "no sentido de que um romance é uma obra de arte, com suas próprias leis, que não são as da vida diária, e que uma personagem dum romance é real quando vive de acordo com tais leis" (1969, p. 48). Para Forster, o segredo da natureza e construção do personagem romanesco é revelado pela chave que desvela a sua interioridade: "eles são pessoas cujas vidas secretas são ou poderiam ser visíveis: nós somos pessoas cujas vidas secretas são invisíveis" (p. 49).

Para Scholes e Kellogg, o problema da representação da vida interior nas formas narrativas mais primitivas resolvia-se por meio de três mecanismos básicos. No mais simples, o "da afirmação narrativa direta", o personagem era "apresentado formalmente com uma ou duas sentenças de atributos", o que determinava todas as suas ações subseqüentes. Um outro recurso era o da abertura "mítica" ou da "maquinaria sobrenatural" do *deus ex machina*: em lugar de narrar o conflito interior do personagem, o artista narrativo dramatiza-o e o soluciona através da "intervenção divina", dos "processos externos do destino", e da "vontade dos deuses" (p. 122). Uma terceira técnica antiga de revelar os pensamentos interiores era o uso parcimonioso e estratégico do "monólogo interior", como "sinônimo de solilóquio não pronunciado", mas isto era feito segundo os ditames de uma concepção em que o pensamento era "uma espécie de diálogo interno", visto como uma "fala não pronunciada" (p. 126). Dentro da focalização interna do personagem, a questão do pensamento é abreviada da seguinte maneira: "A teoria de que o pensamento pode não ser simplesmente fala não-pronunciada, mas outra ordem completamente diferente de verbalização, só começaria a desenvolver-se no século XVII na Europa, não começando a afetar a literatura narrativa antes do século XVIII" (p. 126). Quando isto acontece, concluem os críticos, a questão "ajuda a encetar uma revolução na caracterização narrativa, preparando o caminho para o fluxo da consciência" (p. 126). Neste método de narração, ao contrário do mundo antigo que não separava pensamento e retórica, "a ação é reduzida à impressão e pensamento, e a linguagem do pensamento é organizada à base de princípios antes psicológicos do que retóricos" (p. 126).



Tendo como apoio o estudo "O Ponto de Vista na Narrativa", de Scholes e Kellogg, podemos refazer as linhas gerais do traçado entre a narrativa épica e o romance, verificando algumas técnicas enunciativas, que representaram conquistas estéticas durante a evolução das formas narrativas, até a eclosão do romance — a forma que se notabilizou, entre outros fatores, por abrigar e deflagrar as maiores experiências com as técnicas de focalização. Os autores começam por situar o *ponto de vista* e a *ironia* dele decorrente como problemas específicos da arte narrativa: "Por definição, a arte narrativa requer uma estória e um contador-de-estórias. A essência da arte narrativa reside no relacionamento entre o contador e o público. Desta forma, a situação narrativa é, inelutavelmente, irônica" (p. 169). Definindo a ironia como "o resultado de uma disparidade de compreensão", pois, "em qualquer situação em que uma pessoa sabe ou percebe mais — ou menos — que uma outra, a ironia deve estar real ou potencialmente presente", os autores afirmam que "em qualquer exemplo de arte narrativa existem, em sentido lato, três pontos de vista: dos personagens, do narrador e da platéia" (p. 169). A esses três pontos de vista, como sabemos, a evolução da narrativa oral para a escrita acrescentou um outro: "À medida que a narrativa vai-se tornando mais sofisticada, será acrescentado um quarto ponto de vista pela criação de uma nítida distinção entre o narrador e o autor" (p. 169). A narrativa, movimentando o cenário do conhecimento ficcional, vai trabalhar todo um jogo de informações graduadas, escondidas ou reveladas, fazendo correr as suas câmeras por diversos trilhos, para mobilizar os cortes dos ângulos de visão gerados a partir de pontos estratégicos, que distribuem a incidência das luzes na permutabilidade extremamente variada permitida por esses quatro pontos de focalizações: os personagens, o público ou leitor, e pelo desdobramento marcando a distinção entre o autor e o narrador. Por isso, os críticos afirmam: "A ironia narrativa é uma função de disparidade entre estas três ou quatro perspectivas. E os artistas narrativos sempre estiveram aptos a aproveitar essa disparidade para causar efeitos de várias espécies" (p. 169). Infiltrando-se por este ângulo da ironia, os críticos arriscam a hipótese "de que as estórias agradam principalmente por oferecerem um simulacro da vida que permite à platéia participar dos acontecimentos sem se deixar envolver pelas

conseqüências que os fatos do mundo real inevitavelmente trazem consigo", e chegam à irrefutável conclusão: "o nosso prazer na literatura narrativa propriamente dita pode ser considerado como uma função de disparidade de ponto de vista ou ironia" (p. 169).

Scholes e Kellogg consideram que, "no progresso do conhecimento e da exploração das possibilidades irônicas inerentes no manejo do ponto de vista pelos artistas narrativos, temos um dos legítimos processos de desenvolvimento da história literária" (p. 170). A mola propulsora desse conhecimento é formada por uma articulação e uma combinação eficientes "de técnicas de narração empíricas e ficcionais" (p. 170). Embora reducionista, como toda tentativa de sistematização de um assunto vasto e complexo, o método utilizado pelos autores sustenta a sua coerência ao moldar-se à espinha dorsal do desenvolvimento das formas narrativas, no esqueleto evolutivo do gênero por eles mesmos montado: a síntese épica e a sua bifurcação empírica e ficcional. Correspondendo a cada uma das partes do processo, focalizam-se, primeiro, as questões da "autoridade tradicional" do narrador na narrativa épica; depois a sua substituição pela autoridade do "historiador", no desenvolvimento do ramo empírico; por fim, o surgimento do papel do narrador "testemunha ocular" requerido pela evolução ficcional. Na junção das vertentes "empírica" e "ficcional", como base de formalização do romance, reencontram-se as duas últimas técnicas, cuja síntese caracterizará uma espécie de narrador "criador" ("os artistas narrativos começaram, ao final da Idade Média, a substituir a autoridade da narrativa tradicional pela autoridade da testemunha ocular, do *histor*, ou criador"), que recebeu, da pena de Cervantes à boca de Dom Quixote, a denominação de "sábio feiticeiro": "Posso lhe garantir, Sancho... que o autor de nossa estória deve ser algum sábio feiticeiro; pois nada do que eles resolvem escrever fica oculto àqueles que praticam essa arte" (p. 179). Este "sábio feiticeiro", trabalhando os poderes da onisciência que o romance vai explorar, passa a gerar as soluções imaginativas mais criativas para combater as restrições empíricas das duas técnicas anteriores.

Para os autores, a narrativa *mítica* ou *tradicional* consolidou o ponto de vista com base na "autoridade do narrador", em coerência com a forma

narrativa que faz os acontecimentos narrados ficarem sempre bem atrás, no passado, com a própria tradição trazendo consigo uma certa autoridade: "O poeta épico é um repositório da tradição, preenchendo simultaneamente as funções de 'animador' e historiador. A tradição lhe outorga a sua autoridade. Limita também a sua flexibilidade" (p. 170). No estreito caminho deixado pela autoridade da tradição para a inspiração, embora não sendo uma característica indispensável da poesia épica, a distância percorrida entre as narrativas mais primitivas e as mais evoluídas demarcou o recurso da invocação à musa "como uma característica sofisticada criada ao final da epopéia oral grega como manifestação do impulso criativo para um gênero de narrativa mais ficcional" (p. 170). Assim, a invocação à musa, na epopéia homérica, corresponde à tentativa mais expressiva de mudança da autoridade da tradição pela liberdade criativa do poeta, revertendo parte do jogo enunciativo para a inspiração. A construção artística da narrativa homérica em relação às características da epopéia heróica primitiva é testemunha desse processo, cujo princípio de reversão vai ter, depois, como conseqüência, a abertura para a fixação da onisciência.

Seguindo as trilhas dos autores, vamos assistir, em seguida, aos historiadores gregos, com suas narrativas empíricas, substituírem a autoridade da tradição por uma nova espécie de autoridade, o *histor*, empenhado na "busca da verdade do fato" e em separar, do amálgama épico, "a realidade do mito" (p. 171). Para Scholes e Kellogg, "o *histor* é o narrador como inquiridor, construindo uma narrativa à base das provas que conseguiu acumular. O *histor* não é um personagem da narrativa, mas também não é propriamente o autor. É uma persona, uma projeção das virtudes empíricas do autor" (p. 187). Na sua origem, "desde Heródoto e Tucídides, o *histor* vem se preocupando em firmar-se junto ao leitor como um repositório do fato, um incansável investigador e separador, um juiz sóbrio e imparcial", construindo uma figura de autoridade "com direito de não só apresentar os fatos da maneira como ele os estabeleceu", mas, também, com o direito de "tecer comentários em torno deles, traçar paralelos, moralizar, generalizar, dizer ao leitor o que deve pensar e até mesmo sugerir o que ele deve fazer" (p. 187). Se, desde os seus primórdios, "a história esteve intimamente ligada à retórica, e o *histor* antigo

sabia que um dos primeiros deveres de um orador consistia em convencer a platéia sobre sua autoridade e competência em lidar com o assunto em questão", para os críticos, fazendo a ponte da história para a ficção, "o narrador, no papel de *histor*", tornar-se "um ingrediente narrativo primário de romances tais como *Tom Jones*, *O Vermelho e o Negro*, *Feira de Vaidades*, *Guerra e Paz* e *Nostromo*" (p. 187).

Na ponte do empírico para o ficcional, o narrador histórico (*histor)*, mesmo tendo "uma antiga e natural afinidade com seu antecessor narrativo, o bardo inspirado da epopéia homérica", à medida que a história foi ficando mais sujeita ao rigor empírico, abriu mão "do privilégio bárdico da onisciência" e "os romancistas não perderam tempo em ocupar o território narrativo vago" (p 187). Abrindo mão da onisciência, os historiadores, empenhados que estavam na luta pela ênfase empírica, também deixaram raríssimas marcas, nas narrativas pré-romanas, do apoio da "testemunha ocular", a outra principal fonte da "autoridade" narrativa. Por isso, os críticos situam, no período, duas grandes modalidades da narrativa em primeira pessoa — a *Apologia*, e a focalização do "confessor autobiográfico" —, não como representações factuais ou miméticas, mas como modalidades usadas como embriões no gênero mais antigo da autobiografia ficcional. Assim, a narração em terceira pessoa do historiador, mais próxima do fato histórico, buscando um efeito de verdade, deixou a pessoalidade daquelas duas outras formas de focalização em primeira pessoa. Com o apoio técnico da "testemunha ocular", a narrativa passou a explorar, na sua vertente ficcional, a arte dos efeitos miméticos, enquanto a narrativa empírica deixava-se dominar, antes, "pela história que pela mimese" (p. 171).

No ramo da ficção, em oposição à narrativa tradicional ou mítica, que consolidou a função da "autoridade do narrador", e em contraposição à narrativa empírica, que adotou a figura do *histor*, os autores, desprezando outros aspectos do ponto de vista, e preocupados com o problema específico da autoridade do narrador, percorrem o percurso ficcional da narrativa greco-romana em prosa, acompanhando o papel do "testemunha ocular". Por isso, buscam, na narrativa grega, que padronizou a focalização artística em terceira pessoa, os exemplos de manifestação em primeira pessoa: "Podemos encontrar

uma boa porção de narração em primeira pessoa no 'romance' grego. *A Etiópia* de Heliodoro, por exemplo, está repleta dela, dividida entre um grande grupo de narradores" (p. 172). Nesse caso, trata-se de relatos de pequenos quadros dentro da estrutura maior comandada por um narrador de terceira pessoa. Mas, o livro *Leucipo e Cleitofonte*, de Aquiles de Tácio, "é quase que inteiramente moldado em forma de relato na primeira pessoa, feito por Cleitofonte ao narrador propriamente dito, que desaparece depois das primeiras páginas" (p. 172). Apesar disso, advertem os críticos, "não encontramos, no 'romance' grego, aquele autor-narrador que alega que testemunhou ou participou dos acontecimentos que está narrando e que baseia sua autoridade em seu próprio testemunho" (p. 172). O testemunho, em primeira pessoa, é dado por personagens ao narrador, que permanece distanciado dos fatos, na moldura geral do quadro, dentro de um padrão de "ficções que se contentam em ser ficcionais, sem se empenharem em verossimilhança ou autenticidade" (p. 172). Por isso, Longo, na narrativa que analisamos, ao usar o recurso da pintura de um quadro de amor representado em alguma realidade do passado, rivalizando a retórica do seu estilo com a técnica pictórica, resolve o problema da autoridade do narrador, buscando a solução pertinente da autoridade na arte: "Baseando a justificativa da estória diretamente no apelo estético ao público, Longo mostrou compreender perfeitamente a sua forma; e isso poderá ajudar a responder por seu notável sucesso dentro dela" (p. 172). Esse tipo de ficção utiliza como moldura, a "estrutura maior da própria apresentação do autor-narrador", baseando a "sua autoridade na arte", ou na "técnica padrão do romance de empregar narrativas em primeira pessoa dentro da estrutura maior", com os personagens testemunhando pelo narrador, sem formalizar, ainda, "a técnica da narrativa pela verdadeira testemunha ocular, conforme adotada por Apuleio e Petrônio" (p. 172).

Depois de apresentarem, na narrativa empírica, as formas possíveis de "um locutor em primeira pessoa", e os tipos de locutores em primeira pessoa da narrativa ficcional grega ("os personagens que contam suas estórias aos autores-narradores primários, levando muitas vezes a estórias dentro de estórias e narradores dentro de narrações; e os auto-apologistas, que idealizam

suas próprias vidas com finalidades estéticas ou morais"), Scholes e Kellogg chegam à narrativa da sátira latina, quando os escritores "procuram acomodações entre um sistema aparentemente empírico e outro obviamente ficcional ou tradicional"(p. 173). Para os críticos, Apuleio e Petrônio incluem em seus livros "não só o sentido do depoimento da testemunha ocular de seus narradores protagonistas; permitem aos seus narradores relatar estórias de interesse que ouviram ou entreouviram" (p. 173). Como vimos no *Asno de Ouro*, "Apuleio conhecia bem a diferença entre um conto como 'Cupido e Psique', que deriva sua autoridade de suas próprias virtudes estéticas e uma narrativa como sua estória primária de Lúcio, que alega ser o depoimento de uma testemunha ocular" (p. 173). Na ocasião, ressaltamos a estratégia da metamorfose, com uma consciência humana escondida na pele de um burro, criando a "autoridade" do narrador para dar sustentação ao fato narrado. Agora, retomando o Livro X, quando Lúcio estava preso no estábulo e só poderia relatar as informações do julgamento que lhe chegavam à mão (ou cascos), os críticos concluem: "Está muito claro que Lúcio funciona como uma espécie de *histor* nesta situação e os acontecimentos que relata como *histor* ou como testemunha ocular pretendem ser de um gênero diferente do de uma estória como 'Cupido e Psique" (p. 173). A propósito da inclusão do gênero desse "bonito romance de 'Cupido e Psique" na narrativa de Apuleio, os críticos observam que desde esse tempo "tivemos interlúdios românticos em narrativas que, caso contrário, seriam de outra ordem — mais notavelmente em Cervantes e seus seguidores" (p. 173). Analisada a questão do "ponto de vista", a partir da instalação da "autoridade" imposta pela tradição épica, passando pela credibilidade conquistada pelo *histor* na narrativa empírica, e acompanhando a evolução da "testemunha ocular" no ramo ficcional, desde o depoimento do personagem ao narrador, na narrativa grega, até a metamorfose do personagem testemunhar para dar credibilidade ao narrador, com a afirmação da figura da testemunha ocular na ficção latina, os autores completam o percurso das conquistas da autoridade de uma narrativa, fazendo um retrospecto das possibilidades combinatórias dessas conquistas:

unesp

> Ao final dos tempos romanos, virtualmente todas as possibilidades para estabelecer a autoridade de uma narrativa haviam sido aproveitadas de uma maneira ou de outra. O escritor que lidasse com o passado podia adotar qualquer de uma série de posições: podia ser um historiador (Tácito), bardo inspirado (Virgílio, Ovídio) ou algo entre os dois (Lucano). O escritor que lidasse com tempos mais recentes poderia apresentar um relato de testemunha ocular em seu próprio nome (Agostinho), um relato ficcional em nome de um personagem (Petrônio) ou algo entre os dois (Apuleio). O escritor mais preocupado com uma representação antes ficcional do que tradicional, histórica ou mimética, podia oferecer uma estória sem justificação (*O Conto Efesiano*, de Xenofonte de Éfeso), uma que trouxesse consigo sua própria justificação estética e didática (*Dáfnis e Cloé*, de Longo) ou uma que se inclinasse ao depoimento da testemunha ocular (*Leucipo e Cleitofonte*, de Aquiles Tácio). E um satirista como Luciano podia virar a maioria dos tipos de autoridade convencionais pelo avesso escrevendo uma *Estória Verdadeira* em forma de uma narração por testemunha ocular que é um emaranhado do incrível e do absurdo (p. 173-174).

Com os autores e obras acima relacionados, e estabelecidas as principais focalizações, com as intermediações das possibilidades combinatórias entre o "bardo inspirado", o "historiador" (*histor*), e "a testemunha ocular", em representações que privilegiam o aspecto "tradicional", o "histórico", o "ficcional" e o "mimético", os críticos reconstroem um quadro geral da narrativa nas línguas clássicas. Desse ponto para o salto das línguas vernáculas da Europa "desenvolveu-se uma literatura oral nas formas do costume, gradativamente tomando conhecimento da literatura clássica escrita e gradativamente transformando-se, ela própria, numa literatura escrita" (p. 174). Durante o processo, "a existência de uma variedade de vernáculos orais, na presença do ubíquo latim, criou condições para o desenvolvimento literário na Europa ocidental diferentes das que prevaleceram na Grécia e em Roma" (p. 174). As duas principais diferenças são resultantes da incorporação da escrita: "a consciência da existência da escrita como meio para transmitir a narrativa teve como resultado quase certo a redução da epopéia da Europa ocidental à escrita antes de alcançar um

estágio de desenvolvimento comparável à epopéia grega" (p. 174). Como conseqüência da escrita, uma outra diferença deu-se com a prática da tradução: "a existência de uma multiplicidade de línguas, dentro da unidade descosturada proporcionada pela difusão do cristianismo e a sua língua latina, fez da tradução de uma língua para outra uma das principais atividades na escrita narrativa" (p. 174). Neste salto do clássico para o vernáculo, com a forte intermediação da escrita, "em termos da questão da autoridade para obras narrativas, a situação medieval resultou num grande prolongamento e diversificação da autoridade da tradição" (p. 174). No prolongamento, "a narrativa na tradição oral foi justificada naturalmente em termos da tradição", mas na escrita, a própria tradição passou a ser a fonte da justificação da autoridade: "à medida que a narrativa oral deu lugar à escrita mais para o fim da Idade Média, a tradição continuou sendo citada pela maioria dos escritores narrativos como sendo a autoridade de suas narrações" (p. 174).

Tratando o problema da "autoridade" como uma questão de "ponto de vista", Scholes e Kellogg acabam ligando o estudo da focalização com o desenvolvimento das formas narrativas. Assim, justificam o uso do termo "romance" para as narrativas em prosa greco-latinas, como uma forma de "ficção composta por um autor individual com finalidades estéticas, ao contrário da narrativa tradicional ou histórica" (p. 175). Na oposição formulada entre a individualidade autoral e o "adaptador" da tradição, "o 'romance' grego é 'romance' neste sentido", pois "um dos sentidos originais da palavra romance é o de 'uma coisa nova" (p. 175). Assim, "uma estória tradicional não é 'uma coisa nova'. Uma ficção criada, como *Dáfnis e Cloé*, é nova" (p. 175). Para os críticos, "quanto mais livre o escritor for com suas origens, mais estará se afastando da narrativa tradicional ou mítica e mais estará se aproximando da narrativa criativa ou romântica", o que os leva a concluir: "Os 'romances' gregos não são a última palavra em independência ficcional do mito, evidentemente, mas têm a liberdade de nomear seus personagens, localizar sua estória no tempo e espaço, variar e diversificar os acontecimentos em seu padrão de amor, separação, aventura e reunião" (p. 175). Embora preferimos nomear a prosa ficcional grega de *estória romanesca* e a latina de *confissão* e *anatomia*, adotando a denominação das formas da

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

teoria de Frye, no lugar de "romance", a nomenclatura usada por Scholes e Kellogg, movimentando a oposição entre a individualidade autoral da ficção e o apagamento dessa marca na narrativa tradicional e histórica, torna-se útil para diferenciar a narrativa clássica da medieval: "em nossos termos, os assim chamados 'romances' medievais não são 'romances', mas elaboradas narrativas míticas (em contraste com os 'romances' franceses ficcionais do século XVII) e, como tais, derivam sua autoridade — geralmente muito abertamente — da tradição" (p. 175). Assim, o apoio da distinção entre narrativas com formas de "autoridade" diferentes permite-nos saltar da Idade Média ("Procura-se com pouco êxito na narrativa medieval, o *histor*, a testemunha ocular bem como o autor que acha sua estória não precisar justificação.") para a Renascença: "Um dos aspectos mais surpreendentes das novas narrativas que surgiram na literatura vernácula com a Renascença é o aparecimento do narrador testemunha ocular em contextos tão diversos quanto a *Commedia* de Dante, a *Autobiografia* de Cellini e a picaresca de *Lazarillo de Tormes*" (p. 176). Dessa forma, ligando a ponte da narrativa clássica à vernácula, podemos, pelo caminho da "autoridade" instalada pela "testemunha ocular", apenas despontada na narrativa grega, mas consolidada na sátira latina, encontrar o reflorescimento da árvore da narrativa com o nascimento da forma do romance.

Seguindo o caminho da "autoridade" do ponto de vista desencadeado pela técnica da "testemunha ocular", Scholes e Kellogg confirmam a vinculação que efetuamos da primeira pessoa à narrativa realista: "Novas estórias, estórias pessoais, estórias com pretensões incomuns à realidade tendem, tanto no mundo antigo como no moderno, a tomar a forma da narrativa testemunha ocular" (p. 176). Depois, apesar da cautela, generalizam: "Podemos quase chegar a ponto de dizer que a forma natural da narrativa mimética é testemunha ocular e na primeira pessoa" (p. 176). Foi o que dissemos na construção do paradigma do real, chamando a atenção para as variações dali resultantes, inclusive na focalização da terceira pessoa, com a análise do texto de Lygia Fagundes Telles: "A Caçada". Do ponto em que deixamos, na sátira latina, a construção do paradigma do real, agora, pela via da focalização da testemunha ocular ("Circunstancialmente, a verossimilhança

e muitas outras qualidades que reconhecemos como características identificadas do realismo na narrativa são todas funções naturais do ponto de vista da testemunha ocular."), podemos saltar para dentro do quadro narrativo da Renascença e reencontrar a árvore da narrativa preparando o nascimento do romance: "A forma picaresca de narrativa, que desempenhou um papel vital no desenvolvimento do romance, tende a depender da autoridade do narrador vagabundo que está recontando suas próprias experiências" (p. 176).

Para Scholes e Kellogg, "a forma de *Lazarillo de Tormes* é muito semelhante à forma do *Satiricon* (o que restou dele) e do *Burro de Ouro*, embora um tanto purgada do elemento fantástico que persiste em ambos", porque "o picaresco tem fortes afinidades com a forma de narrativa testemunha ocular, autobiográfica, desde os seus primórdios" (p. 177). Já dentro do quadro da Renascença, o picaresco, em si, não é mais do que uma das manifestações da rápida evolução que sofreram as formas narrativas a partir do final da Idade Média. O que comanda a nova moldura do quadro, seguindo a linha dos críticos, é a relação entre o "empírico" e o "ficcional": "Após séculos de uma arte narrativa centralizada na tradição, os espíritos empíricos e ficcionais estavam, finalmente, ganhando força na Europa Ocidental" (p. 177). Depois de um rápido retrospecto ("aquilo que durante séculos passara por narrativa empírica eram a Vida de Santo e a Crônica, ambos em geral perfeitamente inocentes da atitude histórica que encontramos em Heródoto e Tucídides") os críticos concluem: "aquilo que passara por ficção haviam sido principalmente ciclos narrativos de cavalheirismo orientados tradicionalmente" (p. 177). Entre as duas grandes vertentes empírica e ficcional, os autores situam as "trovas curtas, muitas vezes igualmente tradicionais: os descendentes do conto milesiano assim como os ciclos cavalheirescos eram descendentes da lenda oral, da epopéia heróica e das canções de gesta" (p. 177).

Na visão dos autores referidos, "assim como acontecera no mundo antigo, os artistas narrativos começaram, ao final da Idade Média, a substituir a autoridade da narrativa tradicional pela autoridade da testemunha ocular, do *histor*", gerando a síntese do novo narrador "criador". Nesse momento, "o ressurgimento do interesse pela literatura clássica tornou prontamente

disponíveis outra vez fórmulas como a invocação à musa para fugir à tradição", mas, "o escritor que estivesse experimentado formas de ficção em prosa na Renascença dificilmente podia valer-se das fórmulas épicas", porque "estava muito mais disposto a fundamentar sua autoridade em recursos imitativos dos escritores estabelecidos de narrativa empírica em prosa — os historiadores" (p. 177). Com o desenvolvimento do pensamento empírico volta a velha oposição entre "poetas mentirosos e historiadores em prosa verídicos", e "a autoridade para qualquer narrativa já não podia ser tranqüilamente atribuída à tradição", surgindo, assim, "uma tendência para abandonar qualquer pretensão de verossimilhança e historicidade e escrever em versos; ou para insistir nessas qualidades e escrever em prosa" (p. 177).

A oposição deflagrada entre o "empírico" e o "ficcional" provoca uma primeira diferenciação de ênfase literária: "O 'romance' tornou-se mais ficcional e mais obviamente fictício. As trovas e novelas tornaram-se mais miméticas e menos obviamente fictícias" (p. 117). Uma segunda conseqüência, decorrendo da anterior, coloca duas obras narrativas, uma em verso e outra em prosa, na situação antitética da dialética entre o ficcional e o mimético, no amplo terreno da narrativa: "Duas das narrativas produzidas no sul da Europa na primeira metade do século XVI podem representar o típico desta nova dissociação das cepas da narrativa: *Orlando Furioso* na Itália e *Lazarillo de Tormes* na Espanha" (p. 177). Mas, dentro do campo da narrativa em prosa, que nos interessa, a tensão do processo manifestado nas duas obras é canalizada para o circuito interno de uma narrativa ficcional prenunciando o surgimento do romance: "A tensão entre os impulsos que representam é responsável pela produção de um mediador tão grande como *Dom Quixote*" (p. 177).

Cervantes, como um dos progenitores da nova forma literária, não deixou de tratar teoricamente o problema dentro da invenção de sua obra. Scholes e Kellogg analisam a incursão metalingüística do autor de *Dom Quixote*, cujo ponto principal, o embate entre o "historiador" e o "poeta", correspondendo a uma representação mais mimética ou ficcional, será recuperado para se preparar, na árvore da narrativa, o nó do reencontro dos

ramos da história e da ficção. Nesse nó nasce o romance: o fruto da semente que gerou a síntese da dialética entre o "empírico" e o "ficcional".

Primeiramente, os críticos recorrem aos capítulos iniciais da Parte II da obra de Cervantes, quando a questão da "autoridade" é tratada num debate entre Dom Quixote, Sancho e o celibatário Sansão, com o último distinguindo a maneira de se escrever como poeta ou historiador: "o poeta pode contar ou cantar coisas não como foram mas como deveriam ter sido, enquanto o historiador deve relatá-las não como deveriam ter sido mas como foram, sem acrescentar ou subtrair da verdade o que quer que seja" (p. 178). Vital na composição do *Dom Quixote,* a oposição entre o "poeta" e o "historiador" reflete a oscilação que a obra desenvolve "entre uma visão realista e uma visão idealista da vida", de acordo com a dança entre os domínios "empírico" e "ficcional", reafirmando a trajetória da narrativa, norteada pelos paradigmas do ideal e do real. No quadro artístico da representação narrativa, o narrador sofre uma espécie de metamorfose entre as duas configurações, tornando-se um "criador" de efeitos miméticos ou imaginativos, de acordo com o rumo que a sua ficção quer explorar no amplo território entre as margens do ideal e do real. Cervantes, querendo buscar um efeito de "fortes harmonias realistas" rechaça, às vezes, "o excessivo idealismo dos romancistas", mas não se "compromete inteiramente com o empírico", firmando uma postura que representa "uma visão estética padrão da Renascença" (p. 179). Na visão de Cervantes, exposta no capítulo 47 da Parte I de sua obra, espelha-se a difícil tarefa do narrador da arte ficcional, no desafio que lhe vem à frente durante o processo de criação de uma representação simbólica, quer busque um efeito do real, ou o seu parâmetro esteja voltado para uma alegorização do ideal:

> É necessário casar a fábula enganosa à compreensão do leitor, escrevendo de modo a tornar aceitável o impossível, encobrindo monstruosidades, mantendo a atenção em suspenso e em estado de expectativa, satisfeita e divertida ao mesmo tempo, a fim de que admiração e entretenimento sigam juntos lado a lado; e todas estas coisas, ninguém as poderá realizar se evitar a verossimilhança e a representação da natureza (*de la verisimilitud y de la imitación*), na qual consiste a perfeição de coisas escritas. (p. 179).

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

Num retrospecto rápido, para incluirmos, também, o tempo e o espaço da síntese épica ao início da forma do romance, o translado da narrativa ficcional marcou, por meio da ponte do enredo, uma travessia da linearidade para a aventura episódica e multifolheada. O personagem passou de uma caracterização externa, pública, suavizada e estática, para uma retratação interna, privada, forte e dinâmica. Já o ponto de vista, ancorado nas autoridades do narrador épico e do historiador empírico, mescla-se com a visão do narrador testemunha ocular para o romance formalizar soluções cada vez mais criativas, fazendo da enunciação um campo aberto de possibilidades de exploração. Nesse vôo rápido pela linha mimética em direção ao nascimento do romance, pode-se acoplar o movimento de uma temporalidade cíclica perdendo-se na linearidade cronológica que sai, depois, "em busca de um tempo perdido", ou de um relógio interior, priorizando não mais a evolução dos fatos, mas a sua duração e, com ela, um desvio da memória voluntária para prevalecer a memória involuntária. Da mesma forma, cumprindo um itinerário similar, a espacialidade, depois da exploração dos lugares amplos e externos, passa a conhecer as possibilidades trágicas dos espaços fechados e internos, fazendo da consciência o palco da espacialidade interior. Quando o romance consolida-se como a forma narrativa ficcional mais importante, fica evidente a impossibilidade de um recenseamento, mesmo genérico como este, das infinitas mudanças e soluções operacionalizadas nas entranhas dos elementos estruturais da narrativa. Cada romance gera o seu corpo a partir de articulações e combinações específicas que, se por um lado, determinam as linhas que o aprisionam às teias de certos paradigmas do sistema narrativo, por outro, essas mesmas articulações fazem com que cada obra produza alterações no padrão do desenho de tais teias, adquirindo, assim, o sopro da originalidade, que lhe aviva a alma e lhe dá a identidade da personalidade.

2. O nó do reencontro: história e ficção

Na outra margem do rio, depois da ponte construída, reencontramos a árvore da narrativa com a confluência dos seus dois ramos básicos originando a forma do romance. Na travessia, o "enredo linear da epopéia" acaba suplantado pelo "enredo multifolheado do romance" (p. 146). Aproveitando a sugestão do adjetivo utilizado por Scholes e Kellogg, podemos concluir o esboço da árvore da narrativa, que adquiriu, com a junção dos antigos galhos, o formato de sua estrutura geral, completando, com as novas ramificações dos "enredos multifolheados", o desenho da copa em que floresceu e frutificou a enorme produção de sua história moderna.

Localizado, no percurso genealógico das formas narrativas, precisamente no nó do reentroncamento dos ramos "histórico" e "ficcional", o romance, herdeiro do antigo prestígio da epopéia, passa a ocupar o centro da história moderna do gênero, definindo-se como uma "abordagem ficcional da história", nas palavras de Frye que, antes de Scholes e Kellogg, também demarcou os seus limites, considerando-o "não como se fosse a ficção, mas uma forma de ficção" (p. 208). Ocupando o centro desse território, o romance, como uma forma nova, tem o seu próprio perfil, mas traz, em sua essência, alguns traços da narrativa épica, o seu parente ancestral: a permanência dos fios mítico, histórico e ficcional. Essa herança genética pode ser constatada na seguinte projeção efetuada por Scholes e Kellogg: a epopéia, considerada como um forma "dominada por uma herança mítica e tradicional", caracterizou-se por incluir "materiais ficcionais, históricos e miméticos em seu vigoroso amálgama", enquanto o romance, "dominado por sua crescente concepção realista do indivíduo numa sociedade verídica, valeu-se de padrões míticos, históricos e românticos para a sua articulação narrativa" (p. 163).

Trazendo essa projeção para o esboço da árvore, podemos contemplá-la na totalidade da figura, seguindo-se as linhas de suas vertentes principais. Das três raízes primitivas surgem os fios "mítico", "histórico" e "ficcional", que se reúnem no tronco da síntese épica. Da epopéia, a primeira grande forma narrativa, para a sua adaptação na forma moderna do romance, assiste-se a um percurso que vai do "mítico" ao "ficcional", passando pelo "histórico" e pelo

"mimético", até o reencontro desses fios solidificarem a estrutura do romance. Num trajeto de retorno, seguindo um forte impulso "mimético", o romance rememora os "padrões míticos, históricos e românticos" da tessitura ancestral. Esse movimento cíclico empreendido pelo desenvolvimento das formas narrativas, iniciado nas raízes, sistematizado no tronco, e revitalizado na copa da árvore, assinala um percurso fundamental na história do gênero, movimentando um eixo sustentado por duas bases: a epopéia e o romance. Por isso, Scholes e Kellogg afirmam: "As narrativas que os homens mais admiram são aquelas que combinam de maneira mais poderosa e copiosa os diversos fios da trama narrativa: e epopéia e o romance" (p. 163).

Entre as duas bases do eixo, a vertente ficcional e artística da narrativa escrita modelou, no traçado da prosa grego-latina, os paradigmas do ideal e do real. Na copa da árvore, representando o ciclo moderno do gênero, permanece a tríade dos fios principais que deram continuidade à composição do tecido ficcional: o "mítico, o "mimético" (como reminiscência do fio "histórico" que se consolidou no paradigma do real) e o "romântico", o conduto que no paradigma do ideal impulsou a narrativa para a sua aventura ficcional. No tear da narrativa, tais fios conduzem as intrigas do romance e das demais formas ficcionais solicitadas a estruturar os contextos mais diversos que o homem queira dar expressão artística valendo-se da linguagem da narrativa. Nesse reaproveitamento moderno das formas, o artista narrativo continua confeccionando, no tecido artístico e simbólico de uma trama ficcional, um trabalho imaginativo resultante da tessitura do "mítico", do "romântico" e do "mimético", com uma solução programada para fazer prevalecer, na costura da tríade, o acabamento de uma alegorização do ideal ou do real.

A narrativa, como uma representação simbólica e artística da vida, fabrica no seu tear imaginativo o tecido e o bordado de um quadro utópico ou romântico da "comédia" da vida; ou o seu inverso, a pintura trágica de uma alegoria da anti-utopia da "realidade". Entre os dois pólos, a arte ficcional exercita-se, evitando uma radicalização unilateral e uma solução maniqueísta. Por isso, na pertinente observação de Scholes e Kellogg, "todas as formas narrativas, quando levadas às últimas conseqüências e purgadas de 'impurezas', desaparecem nas orlas externas do mundo da arte ou do mundo

do real" (p. 162). Nesse radicalismo, "a narrativa mimética torna-se sociológica ou psicológica, transformando-se num relatório médico", enquanto "a narrativa didática torna-se exortativa ou metafísica" (p. 162). Enquanto a primeira atitude desvia o texto ficcional para um território fora da arte, o caso de "uma estória pura, sem idéias ou imitação de realidade para ligá-la a interesses e experiências humanos seria, caso fosse realizável essa possibilidade, completamente desinteressante a um leitor adulto" (p. 163). Assim, o romance, que foi tramado como uma forma catalizadora dos impulsos "empírico" e "ficcional", resultando o seu tecido narrativo da tessitura simbólica dos fios "mítico", "romântico" ou "mimético", é uma forma narrativa "inelutavelmente artística", na concepção dos críticos, "uma vez que é produto do impulso contador-de-estórias na sua forma mais simples", e "diminui de interesse à medida que sua perfeição o leva longe demais do mundo de idéias ou do mundo real" (p. 162).

Depois de mostrarem que o romance, à semelhança do seu antecedente mais importante, "sempre tomou os materiais de seus enredos emprestados a outras formas", Scholes e Kellogg traçam um rápido percurso evolutivo do mesmo, desde os seus primórdios, no século XVII, até uma época mais recente, do qual nos interessa a localização de dois livros da literatura hispânica contribuindo para a definição da forma: *Dom Quixote* e *Lazarillo de Tormes*. Para os críticos, *Dom Quixote*, "o maior progenitor da forma é, em seu enredo, um ajuste entre o padrão romântico da busca e o padrão vida-à-morte da biografia histórica", enquanto *Lazarillo de Tormes*, "progenitor menos importante, mais antigo mas nem por isso menos influente do romance, exibe em sua forma picaresca os elementos da simples narrativa de estrada ou viagem e o padrão cronológico da autobiografia histórica" (p. 164). Essas duas combinações — "biografia-busca" e "autobiografia-viagem" — dominam o avanço do romance, segundo os críticos: "*Gil Blas* e seus imitadores representam o padrão autobiografia-viagem; *Tom Jones* e seus sucessores, o padrão biografia-busca" (p. 164).

Se aceitarmos os textos de *Lazarillo de Tormes* e *Dom Quixote* como emblemáticos da síntese entre as vertentes empírica e ficcional, que se dissociaram do amálgama épico e se reencontram no princípio da forma do

romance, estamos admitindo que, nesses textos, os dois ramos marcam uma nova fase de interação. De fato, de um ponto ao outro, do tronco do amálgama ao nó do reencontro, os ramos empírico e ficcional, à medida que deixam para o passado um estado harmônico e de consonância no amálgama épico, amparados pelo ponto de vista da autoridade da tradição, andam por caminhos próprios, primeiro, para depois provocarem, nos textos de reencontro, uma flama de tensão motivada pelo jogo de duas perspectivas narrativas: a autoridade do historiador e a do narrador testemunha ocular. Na obra *Lazarillo de Tormes*, o narrador, movimentando a sua escritura sobre a tipologia de uma "carta", por meio das formas da *confissão* e da *anatomia*, vale-se de uma espécie de autoridade de historiador no seu papel de testemunha ocular, para conseguir um forte efeito de realidade na resolução do seu tramado ficcional. Enquanto em *Dom Quixote*, como observaram Scholes e Kellogg, coincidem uma articulação dialética de um conteúdo que problematiza uma "visão realista" e uma "visão idealista da vida" e um processo de narração dividido entre as focalizações de um "historiador" e as de um "poeta", um representante da técnica empírica e o outro da ficcional, cuja síntese resulta num êmbolo de propulsão da nova forma narrativa em plasmação: o romance. Pois, como os críticos muito bem sintetizam, o projeto de Cervantes é "abranger um território da narrativa tão vasto quanto possa", conservando "os pólos mutuamente repelentes da ficção e do empirismo em nervosa e vibrante união — são essas suas finalidades, que são também as finalidades de muitos de seus seguidores" (p. 180).

Se a combinação empírica e ficcional foi definitiva para a forma do romance, os seus dois pontos de vista mais representativos, o do narrador "historiador" e o da "testemunha ocular", acabam por conduzirem a narrativa de ficção a um problema restritivo, justamente por essas técnicas significarem pontos de vista de orientação ou posicionamento empíricos. O contorno do problema, ao que parece, na hipótese de Scholes e Kellogg, passou por uma solução imaginativa "mesclando um gênero ficcional e um gênero empírico de narração" (p. 187). Na hipótese dos autores, uma espécie de narrador "criador", fruto da reapropriação do "privilégio bárdico da onisciência" vai empreender uma luta para pulverizar as restrições empíricas, transformando-as

unesp

em "transcendências mais elaboradas do ponto de vista testemunha ocular" (p. 183). Para os autores, "a resolução do narrador em contar com os benefícios da narração testemunha ocular sem aceitar suas limitações tem sido infatigável", como veremos em *Lazarillo de Tormes*, cujo território ficcional foi palco dessa luta, que "ilustra melhor do que outra coisa qualquer a natureza do compromisso entre empirismo e ficção sobre o qual foi construído o incômodo edifício do romance" (p. 182). Depois do *Lazarillo,* o embate continua, seguindo as seguintes direções:

> Assim como o artifício narrativo do narrador testemunha ocular é característico do picaresco e suas formas subordinadas a simples realismo, o artifício do narrador onisciente — bardo, criador, mas principalmente *histor* — é característica do realismo complexo. Estas duas linhagens novelísticas se entrosam em seu desenvolvimento histórico, mas a testemunha ocular simples, digna de confiança, domina o realismo desde *Lazarillo* até o século XVIII, e o *histor* complexo, onisciente, prenunciado por Cervantes e Fielding, pertence à idade de Hegel e Spengler — o século XIX. A tendência dos romancistas modernos de recuar ante a total onisciência num sentido ou no outro não é mais uma questão estética do que esses outros desenvolvimentos históricos na tradição da narrativa. Acha-se ligada a certas mudanças em todo o clima cultural que tornaram algumas facetas deste recurso do século XIX insustentáveis no século XX (p. 193).

Assinalando, na árvore, o fim de um ciclo e a abertura da copa que abriga os frutos dos tempos modernos, o romance, "embora possa ser a maior das formas narrativas até hoje desenvolvidas", na concepção de Scholes e Kellogg, "ainda é apenas uma entre muitas, antigas e modernas, que merecem nossa atenção e nossa simpática compreensão, tanto pelo que são quanto pelo que nos podem revelar sobre a natureza do próprio romance" (p. 150). Concordando com os autores sobre a importância do romance e partilhando a idéia de que outras formas narrativas também podem moldar verdadeiras obras-primas, observamos que o processo de conhecimento de uma forma dá-se com as iluminações das diferenças entre os membros da família,

acrescentando que cada porta dessa casa-narrativa abre-se para os infindáveis compartimentos das obras específicas. Por isso, tomando o Lazarillo de Tormes como uma obra progenitora da forma do romance, representaremos, por meio de sua abordagem, a parte complementar da árvore da narrativa, que a partir desse momento faz do conhecimento de seus frutos um tesouro particular de investigação. Da mesma forma que as páginas de uma obra funcionam como um arquivo de um inventário crítico, o novo artista narrativo passa a desempenhar, nessas páginas, também o papel de um crítico. No enredamento moderno do gênero, cada obra, no seu processo de reinvenção, incorpora ou descarta pontos cruciais do longo processo de invenção das formas narrativas. O reconhecimento das marcas das inovações passa pelo mergulho paródico da reinvenção da tradição.

3. A construção da alegoria no rito de passagem da fidalguia para a burguesia

"O pão é o que faz o cada dia." (Guimarães Rosa)

A obra *Lazarillo de Tormes*, anônima, foi publicada em 1554 e censurada, cinco anos depois, pela Inquisição. O caráter inovador, do ponto de vista da forma e do conteúdo, fez do livro espanhol um ponto de referência obrigatória na História da Literatura Ocidental. Primeiro, pela contundência e singularidade de uma crítica mordaz à estrutura social da época, mostrando como as aparências das pilastras de maior sustentação dessa sociedade, tendo como um dos alvos principais a Igreja, estavam, na verdade, ruindo, carcomidas por focos de corrupção internos. Nesse jogo entre o externo e o interno, a obra capta uma estrutura social, tecendo o contraste entre a aparência e a essência no mecanismo semântico do ser e do parecer, que a figura da ironia apreende e mobiliza, com um sutil, mas cortante fio satírico, num vigoroso efeito de realidade. No plano formal, o procedimento da ironia converte-se num engenhoso trabalho estilístico, que atinge a estrutura profunda do texto, solidificando o jogo irônico da inversão na costura interna

de cada um dos patamares de estruturação da narrativa. O resultado dessa elaboração formal na veiculação do conteúdo, além de possibilitar à obra a sua justificação estética, que já lhe daria um lugar merecido no repertório das grandes narrativas, por conseguir captar e refletir, no quadro da arte ficcional, o retrato de uma estrutura social real, deu, ainda, ao livro, uma projeção maior. Sustentado por seus próprios méritos, quis o destino, também, agraciar a obra com dois grandes significados formais: ao dar continuidade ao padrão da autobiografia-viagem, iniciou a vertente da narrativa picaresca espanhola, formalizando uma influente linhagem, que gerou uma das descendências na grande família do romance; ao reelaborar as formas da confissão e da sátira menipéia ou anatomia, o livro consagrou-se como um progenitor da forma do romance, tornando-se um dos fundadores da nova forma e um dos fundamentos da modernidade literária.

No estudo introdutório ao livro, que será tomado como referência, o crítico Mario M. Gonzáles fundamenta os percursos que delinearam as duas últimas projeções formais. Como fundador de uma linhagem, o livro passou a ser o receptor do deslocamento da palavra "pícaro", designativo, na sua época, de "rapazes que ajudavam nas cozinhas", para o sentido mais geral de "todo o tipo de desocupado sobrevivendo pela astúcia", associando-se ao protagonista da narrativa de Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, que foi imediatamente identificado com "os pícaros da vida real" (1992, p. 17). Os leitores, percebendo as analogias entre os dois personagens, passaram a falar em "romances picarescos" para designar, juntamente com *El Buscón*, de Francisco de Quevedo, o núcleo de um grupo clássico de textos e uma série de narrativas publicadas na Espanha durante a primeira metade do século XVII. O conjunto das narrativas picarescas formalizou um modelo literário, cuja projeção influenciou uma parte do romance alemão, inglês e francês, principalmente nos séculos XVII e XVIII. Nas linhas gerais desse esboço, o crítico formula, também, uma definição de romance picaresco: "a pseudo-autobiografia de um anti-herói, definido como um marginal à sociedade, o qual narra suas aventuras, que são a síntese crítica de um processo de ascensão social pela trapaça e representam uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro, seu protagonista" (p. 18).

unesp

Ao lado dos fatores que configuram o *Lazarillo de Tormes* como o fundador de uma linhagem, Gonzáles levanta alguns aspectos formais, que ajudam a situar a obra em relação à tradição e ao seu tempo, cuja inovação determinou o caráter de progenitor da forma do romance. Como inovação, em termos de modalidade narrativa, abrindo um caminho para o romance, o autor, embasado em sólida bibliografia, destaca "os elementos formais próprios daquilo que seria uma 'epístola confessional", conforme indica o seu "Prólogo" ("Já que Vossa Mercê escreve solicitando que se lhe escreva para relatar o caso detalhadamente, julguei melhor não começar pelo meio, mas pelo princípio, para que se tenha completa informação da minha pessoa."), acrescentando que o texto anônimo vai além das semelhanças estruturais com as autobiografias confessionais, "do mesmo modo que supera o de uma simples carta, na medida em que, a partir da fusão de elementos formais de ambos os gêneros, cria um terceiro: o romance" (p. 15). Assim, superando o testemunho histórico de um texto epistolar e renovando a estrutura da autobiografia confessional com uma forte tessitura ficcional, o texto abre um caminho para a gestação da forma do romance: "O que separará fundamentalmente o romance das cartas ou confissões será o fato de aquele se inscrever na ficção" (p. 15).

Seguindo o caminho formal, o crítico desvenda como "o autor do *Lazarillo* apodera-se de traços de modelos de narrativas documentais e acrescenta a estes um sentido de paródia dos textos ficcionais mais difundidos na primeira metade do século XVI na Espanha: os livros de cavalaria" (p. 15). O eixo paródico do relacionamento com os livros de cavalaria apresenta-se num conjunto de características, que separaremos em dois grupos. Um primeiro, com traços mais imediatistas, destaca a "eliminação do narrador onisciente" das narrativas de cavalaria, "pela substituição do narrador-protagonista", cuja mudança altera a figura do personagem principal, "que deixa de ser o herói modelar da ficção de cavalaria para dar lugar ao anti-herói que parodia aquele, ponto por ponto" (p. 15). Um segundo grupo de características mantém o contraponto paródico imediatista, reatando os traços formais mais longínquos, que se projetam, também, para o futuro da narrativa

realista: a "criação do leitor moderno", o "grosseiro estilo' propositadamente adotado, e o 'realismo' da nova ficção" (p. 15).

Está certo o crítico em contrapor características anteriores às linhas dominantes da ficção de cavalaria, mas, na nossa maneira de ver, num passo para trás, com a movimentação do eixo de alternância dos dois grandes paradigmas de representação da narrativa, a substituição do narrador onisciente pelo narrador-protagonista e a transformação do herói modelar no seu avesso anti-heróico retornam às características formais sistematizadas no paradigma realista da sátira latina. Do mesmo modo, num passo à frente, a nova narrativa consolida o *modo imitativo baixo*, aprofundando o efeito de uma representação realista com uma estrutura ficcional montada sobre um mecanismo irônico de inversão perfeitamente costurado na sua tessitura estilística, cujo resultado estético flagra e reduplica, no espelho do tecido artístico, o movimento de uma estrutura social real. Esse efeito de realidade, mais do que a superação paródica montada sobre a idealização da ficção de cavalaria, indica um caminho formal resgatado do passado, transformando as estruturas das narrativas epistolares e confessionais pela engenhosidade ficcional e artística. Nessa transmutação, o componente "histórico", que deveria transparecer pelo embasamento de tais formas na autoridade da testemunha ocular, é visivelmente superado pela cobertura da pintura imaginativa, realizando a "abordagem ficcional da história", que o romance protagonizará. Dominado e transformado pela arte da ficção, o efeito histórico aparece, refratado, no quadro ficcional, como reflexo do real. Esta arte de captar e fazer transparecer na ficção o efeito histórico, ou o reflexo do real, é o que o romance gerou como uma das principais magias de sua forma, herdando este princípio, entre outras fontes, do *Lazarillo de Tormes*.

Outros dois fatores indicativos da travessia das formas mais antigas (reelaboradas no livro) e das mais recentes (devidamente parodiadas) para o embrião do romance são a mudança do narrador e, como conseqüência, a criação de um novo leitor. No primeiro aspecto, Gonzáles destaca a eliminação do narrador onisciente e do estereótipo narrativo que gerava poucas variações na figura do herói dos livros de cavalaria, para colocar o narrador "no interior da experiência do próprio protagonista", resultando um

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

texto que não é mais "a expressão do que acontece a alguém, mas, do homem existindo no que acontece" (p. 16). Tais mudanças refletem, parodisticamente, sobre a estrutura aberta dos livros de cavalaria, que se caracterizavam pela sua seriação infinita de aventuras, apoiando-se tanto no caráter plano quanto na invencibilidade do protagonista, o cavaleiro andante, que era praticamente imortal na infinita possibilidade de continuar vencendo sempre. Convertendo a série aberta de acontecimentos no fechamento da "conclusão de um processo explicado no universo existencial do protagonista", "o *Lazarillo* já é, assim, um romance" (p. 16). A conclusão do crítico é verdadeira e fundamenta-se na relação com a linha anteriormente dominante na narrativa. Mas, as inovações formais baseadas no contraponto imediato recuperam, também, as conquistas já sistematizadas no paradigma do real, e corporificadas, como vimos, no livro de Apuleio. Tanto o mergulho do narrador para o interior da experiência do protagonista, representada na metamorfose de Lúcio em asno, como a estrutura cíclica de fechamento da narrativa, representada na metamorfose que devolve ao protagonista a sua forma humana, estão presentes no *Asno de Ouro*. No seu momento, o que o *Lazarillo* significou em termos de contribuição para um dos traços, entre outros componentes de formulação do romance, foi trazer as formas da *confissão* e da *anatomia*, apoiadas pela autoridade da testemunha ocular, mas purgadas do elemento fantástico, para uma solução ficcional tão bem elaborada, que o retrato da ficção consegue a projeção de uma alteridade histórica, fechando a conclusão da narrativa no simulacro de um projeto existencial. Este simulacro de uma alteridade será, sim, uma das obsessões do romance.

Quanto ao fator de "criação" de um "leitor moderno", que passaria a pertencer "ao universo do romance", Gonzáles analisa uma parte do "Prólogo" do livro ("Eu tenho por bem que coisas tão assinaladas e, porventura, nunca ouvidas nem vistas, cheguem ao conhecimento de muitos e não caiam na sepultura do esquecimento, porque pode ser que alguém, ao lê-las, encontre qualquer coisa que lhe agrade e deleite aqueles que não as aprofundarem"), mostrando como o narrador deixa aberta a possibilidade de se ler o texto concordando com ele, ou nele se aprofundando, para indicar a instauração da "base do leitor moderno — o leitor de romances — decodificador de textos

cuja estrutura fechada envolve sentidos abertos" (p. 16). Nessa direção, observa o crítico, "o leitor deveria, na sua leitura, avaliar a perspectiva — falsa, talvez — que de si próprio traçava o narrador a partir da culminação de suas aventuras", apontando, com muita pertinência, a exigência de um leitor participativo como um dos traços requisitados pelo romance. A presença desse traço continua em Cervantes, "no 'Prólogo' do *Dom Quixote*, dirigido explicitamente a um, até então, 'desocupado leitor" (p. 16). O traço da função do novo leitor é não só um indicativo fundamental do romance, como do aprofundamento da natureza polissêmica que a linguagem artística da narrativa conquistou com a inestimável contribuição da nova forma.

Apesar da importância que o leitor assumirá nos novos rumos da narrativa, queremos destacar no "Prólogo" do *Lazarillo de Tormes* o aparecimento do motivo da "honra", que será estruturado no "Tratado Terceiro", o alvo principal de nossa abordagem. Em relação aos heróis modelares presentes na ficção da época, Gonzáles aponta, na obra, "a instauração do anti-herói como protagonista e eixo estrutural de um texto ficcional narrativo", mostrando como Lázaro "é o negativo desse herói, não apenas porque carece de todas as suas virtudes, mas porque todas as suas ações se projetam em proveito próprio", concluindo: "Este sentido deliberadamente anti-heróico do protagonista não apenas está no caráter paródico do texto em relação aos livros de cavalaria, mas também na sua frontal oposição ao valor fundamental da sociedade da época: a honra" (p. 17). Além de contribuir para "a derrubada dos mitos da heroicidade", o motivo da honra estrutura a trajetória do protagonista, que mascara a perda da mesma para se tornar um "homem de bem", marcando a sua recorrência no contexto menor do terceiro tratado, mas com o sentido maior de uma indicação alegórica expressando não só a transformação de valores de uma classe social para outra, mas a rotatividade do palco da narrativa indicando, no movimento de troca das classes sociais, a passagem das formas antigas para a forma moderna do romance. O nosso objetivo, numa análise geral e tendo como centro o tratado terceiro, é levantar nos pequenos traços, mas com fortes indícios de uma alegoria, o ritual de transmissão do mando da fidalguia e da nobreza para a burguesia emergente, que não só protagonizou uma mudança

histórica na estrutura social da época, como também tornou-se o centro da nova forma de expressão da narrativa.

O livro *Lazarillo de Tormes*, parodiando a forma da *estória romanesca* e a sua estrutura de "analogia da inocência", da terminologia de Frye, inscreve-se no *modo imitativo baixo*, veiculando a estrutura da "experiência e do trabalho" na trajetória do protagonista, que é despertado da sua ingenuidade, na infância, como um guia de cego ("despertei da simploriedade em que, como menino, achava-me adormecido"), para adquirir a "consciência do real", enquanto amadurece, compreendendo a mecânica social, contra a qual luta até decifrá-la e incorporá-la. Nesse percurso narrativo, segundo Mario González, o livro organiza-se em torno de quatro seqüências básicas: a "infância" (até a despedida da mãe, que entrega Lázaro ao cego), a "aprendizagem" (tendo como amo um clérigo, um escudeiro e um frade, nos tratados segundo, terceiro e quarto), a "progressão" (abrangendo os serviços com o Frade da Mercê e com o Capelão), até a "integração", na maturidade, com o fechamento do último tratado, quando adquire o ofício de pregoeiro, "o que significa partir das origens do personagem para chegar até a defesa pública da sua condição de homem honrado, cujo corolário é a redação da carta a 'Vossa Mercê', isto é, a composição do texto" (p. 19). Da análise do crítico sobrepõe-se a conclusão de que "Lázaro não é apenas o protagonista de uma história pessoal de ascensão social", sendo "muito mais o agente da denúncia do preço a ser pago por essa ascensão", ou seja, a "perda da capacidade crítica" (p. 23). Se desde pequeno era capaz de grandes reflexões, como a que sintetiza, numa espécie de fórmula, o mecanismo de duplicidade do realismo — "Quantos devem existir no mundo que fogem dos outros porque não se vêem a si mesmos!" —, no final da narrativa o espelho da fórmula serve-lhe integralmente. Este é o preço a ser pago por Lázaro, que, do projeto inicialmente destinado a sobreviver, evolui para o aprendizado da "salvação do parecer", negando, à semelhança dos amos, "nas suas ações o que parece ser", como o seu próprio relato constitui, em última instância, "um gesto destinado a justificar perante 'Vossa Mercê' o seu caráter de 'homem de bem' que, na verdade, não tem mais apoio que o daqueles com quem aprendeu a fingir" (p. 23).

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

A conclusão do crítico tem o nosso aval, nem tanto pela formulação da hipótese de que mais grave do que a denúncia da hipocrisia que reina na estrutura social, e da crítica realizada na caricatura da "honra", é "a incapacidade de Lázaro de se ver a si próprio como membro do mesmo universo corrompido que denuncia", mas porque a sua abrangência abre uma outra perspectiva. A hipótese da perda "da sua capacidade de formular o pensamento crítico" explica uma parte do jogo que Lázaro acaba de conhecer. Mas, como funcionário estabilizado, fazendo parte da estrutura que encarna a ideologia sustentadora dessa sociedade de aparências, há uma regra escondida, funcionando como cláusula do contrato firmado na carta ficcional com o seu destinatário, "Vossa Mercê". Isto posto, pode-se dizer que não há propriamente uma "perda da capacidade de formular o seu pensamento crítico", pois esta é a regra e o preço do jogo no qual ele quis ingressar, o que sustenta uma explicação do contexto histórico e social do livro. Mas, o sentido profundo do dilema do narrador-personagem não é a perda da capacidade crítica, e sim a consciência daquilo que não se pode revelar, ou que deve ficar escondido na ambigüidade da ironia, para agradar e deleitar o leitor que não o lê criticamente. Esta "consciência do real", mais profunda do que o contexto externo, tem um sentido estético, que a representação artística realista levou às últimas conseqüências, ou seja, a mobilização interna do palco da consciência com a impossibilidade de exteriorizá-la, tanto pela dificuldade de expressão, quanto por uma espécie de "proibição", como no caso de Lázaro. Aliás, o "caso" a ser contado, como o motivo que justifica a carta ficcional, entre o triângulo amoroso formado por Lázaro, sua mulher e o seu protetor, "o senhor arcipreste de São Salvador", fica assim "revelado" e "escondido", no final:

> (...) Assim, ficamos satisfeitos todos os três.
>
> Até o dia de hoje nunca mais ninguém nos ouviu falar sobre o caso; pelo contrário, quando percebo que alguém quer dizer qualquer coisa sobre ela, atalho-o e digo:
>
> — Olhe, se você é meu amigo, não me diga nada que me aborreça, porque não considero amigo aquele que me traz contrariedade. Principalmente se querem me indispor com a minha mulher, que é a coisa que eu mais quero no mundo, e a amo mais que a mim mesmo, e por seu

> intermédio me concede Deus mil graças e maiores bens do que eu mereço. Porque eu jurarei sobre a hóstia consagrada que é tão boa mulher como qualquer outra que vive dentro das portas de Toledo. Quem me disser outra coisa, terá que lutar comigo até à morte.
>
> Desta forma, ninguém me diz nada. Assim, eu vivo em paz na minha casa (p. 105).

Edward Lopes, no texto "A Construção do *Lazarillo de Tormes*: o Percurso Narrativo de um Romance de Aprendizagem" (1993), mostra, com base nos estudos de Oldrich Belic, como o livro espanhol mobiliza dois dos procedimentos mais importantes de composição da narrativa picaresca — o *princípio da viagem*, com a função "realista" de "organizar uma visão horizontal do espaço geográfico variável" e o *princípio do serviço*, com a função de "construir uma visão vertical do espaço social só aparentemente variável" —, para se construir um percurso de *aprendizagem*, seguindo-se o caminho e a figura do "único ator que atravessa toda a obra", o Lázaro, *um simulacro em construção*, "que surge ingênuo, inocente e quase estúpido no estado inicial, mas vai perdendo esses traços e adquirindo outros na medida em que se defronta com cada novo amo (cada novo *mestre* na difícil arte da malandragem), até terminar completamente outro, pícaro rematado, no final da história" (p. 197). Este "eu" que se transforma em "outro", e que, no final, forma o duplo no mesmo ser dividido em que ele se encontra — entre a essência (ser) e a aparência (parecer) —, reflete, na sua "metamorfose", juntamente com os elementos de duplicidade do princípio construtivo do realismo, o mecanismo perverso de uma sociedade também eleita pelo "realismo" para o exercício do *modo imitativo baixo*, no paradigma picaresco.

O modelo picaresco dará continuidade a uma das vertentes da forma do romance. Mas, a classe social, que começa a despontar para, futuramente, dominar a vida política, social e econômica no ocidente, representará o grande alvo do retrato visado pelo romance. Trata-se da pequena burguesia emergente, cujo caráter dúbio e mascarado de sua gente deve-se ao mecanismo imposto pela própria classe. Como demonstra Lopes, o aspecto de "aprendizagem", determinado na matriz da narrativa picaresca, é o principal agente transformador do ingênuo no experiente pícaro: "o pícaro é feito pelo

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

fazer social de uma comunidade pícara que é, paradigmaticamente, a sociedade burguesa para a qual é 'virtuoso' aquele que ascende de uma classe baixa para uma alta e é 'vil' aquele que baixa de classe" (p. 198). É o movimento dessa mecânica, já apresentado no primeiro tratado do livro, que rege o eixo de estruturação da narrativa, apesar da duplicidade entre o personagem e o narrador contrastar, nesse momento, a ingenuidade do primeiro, na vivência dos fatos, com a experiência do segundo, ao rememorar e relatar os mesmos fatos: "Sinto satisfação em contar a Vossa Mercê estas ninharias, para mostrar quanta virtude há nos homens que sabem subir, vindo do nada, e quanto vício em deixar-se rebaixar do alto" (p. 37).

Para Edward Lopes, na passagem referida despontam-se "as duas categorias polares do microuniverso axiológico de que sairá o *texto moral do Lazarillo*", ou seja, a equação que faz corresponder à oposição entre a "virtude" (valor) e a "vileza" (antivalor) os desdobramentos dos sentidos respectivos: "subir na sociedade e baixar na sociedade" (p. 198). Segundo o autor, a perversa inversão de valores desse "texto moral carnavalizado" que "a sociedade, na constância de sua prática mascarada, interioriza no aprendiz ingênuo, metamorfoseando-o num pícaro, é o relato-picaresco-tipo, invariante, ao nível imanente, que é diversamente realizado, ao nível da manifestação, por cada relato-picaresco-ocorrencial" (p. 198). Nessa perspectiva, "o romance picaresco é *um relato de aprendizagem* montado sobre o arcabouço de um percurso narrativo divisível nas fases de manipulação, competência, performance e sanção", as diretrizes por meio das quais o crítico desenvolve a sua análise do *Lazarillo de Tormes*. Dessas considerações, queremos fixar dois pontos — "a comunidade pícara que é, paradigmaticamente, a sociedade burguesa" e o movimento irônico por ela imposto sobre o mecanismo no qual é "virtuoso' aquele que ascende de uma classe baixa para uma alta e é 'vil' aquele que baixa de classe" —, a partir dos quais tentaremos demonstrar um processo fundamental na estrutura do livro com uma sugestão alegórica de alguns aspectos que marcaram o início e o desenvolvimento da forma do romance. Trata-se da queda da fidalguia e o princípio de ascensão da burguesia trabalhados por meio da mobilização do motivo da "honra", um arquétipo de sustentação da narrativa de cavalaria precedente, e a sua

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

carnavalização, ou inversão irônica, como o valor de transformação do pícaro e de ascensão da burguesia, a classe que, afinal, fez do romance a sua forma de expressão.

A configuração da comunidade pícara como paradigma da sociedade burguesa, e a caracterização tanto do pícaro como dessa classe, em que o primeiro se desenvolve pelo fazer social determinado pela mola do segundo, estão ligadas ao movimento básico que estrutura e determina o roteiro de aprendizagem proposto pelo livro *Lazarillo de Tormes*. Na gangorra desse movimento, em que o "subir" impulsiona o valor semântico de "virtude" e o "rebaixar" comanda o antivalor da "vileza", o livro molda a sua estrutura e gera a moldura geral da trajetória de um personagem picaresco, sobre a qual se espelha o contexto histórico da queda da aristocracia para a ascensão da burguesia. Se a moldura do quadro ficcional reflete o quadro geral do contexto histórico, e este está ligado às origens da forma do romance, dentro do quadro artístico, o balanceio do movimento aludido revela os traços principais dos sentidos de uma possível alegoria ilustrando, na idéia mais abstrata do reflexo histórico, as conquistas concretas num plano estético.

Logo no primeiro tratado, o ingênuo Lázaro aprende o sentido real do inferno que é a vida. Depois de se despedir da mãe e se tornar guia de cego, saindo de Salamanca, o menino é induzido a encostar o ouvido junto à estátua de um touro, quando o cego bate-lhe à cabeça e o choque na pedra desperta-o para a primeira lição: "— Estúpido, aprenda que um guia de cego tem que saber mais que o diabo" (p. 35). A referência ao animal (touro) é a passagem para o reino decaído da mineralidade (pedra), indiciando o drama que o menino viverá com o avaro e egoísta cego, na sua luta pela sobrevivência sempre ameaçada pelo motivo concreto da fome, até o aprendiz superar o mestre. No final do episódio, mostrando que a queda pelos labirintos do inferno tem como contrapartida o ganho de valiosos ensinamentos, o livro apresenta a vingança do menino: fingindo desejar fazer o cego saltar um arroio, Lázaro faz o pobre coitado rachar a cabeça num poste de pedra. Abandonando o cego, com o movimento do princípio da viagem, o menino chega a um lugar chamado Maqueda, passando a ter como amo, em decorrência do princípio do serviço, um clérigo, com quem, numa seqüência

gradativa de sentidos, vê o seu sofrimento ampliado, pois a avareza e a astúcia do cego são superadas pelo velhaco clérigo, que, além disto, enxerga. O episódio, narrando as astúcias do menino para roubar as migalhas de pão velho da arca trancada pelo clérigo, alegoriza uma "caçada", tendo como caçador o padre e como caça o menino, que atribui o roubo a uma cobra e aos ratos. Na "caçada" ("O cruel caçador deve ter dito: 'Achei o rato e a cobra que me guerreavam e devoravam os meus bens"), o padre arrebenta a cabeça do menino com uma paulada, e este, depois de curado, é expulso: "E, benzendo-se de mim, como se eu estivesse com o diabo no corpo, entrou e fechou a porta na minha cara" (p. 65). Depois de abandonar o cego e ser expulso pelo clérigo, o terceiro episódio, mais complexo e o que nos interessa mais diretamente, apresenta o fato significativo do amo abandonar o empregado.

Na cidade de Toledo, Lázaro depara-se com um escudeiro, com o qual vai contracenar a alegoria que queremos demonstrar. Pressupondo um amadurecimento do protagonista, o episódio coloca em cena o movimento de subida e de rebaixamento que, agarrado ao motivo da "honra", dá o sentido geral do livro e o específico da alegoria da queda da fidalguia para iniciar a ascensão da burguesia. Note-se que o princípio desse rito de passagem é simbolizado por um personagem, que configura um dos últimos elos da cadeia da aristocracia e da nobreza (fidalgo), contracenando com o primeiro elo de uma classe emergente, em vias de concluir um processo de amadurecimento como servidor, para passar a ser o "burguês" possuidor de bens. Na passagem da condição de servidor à de possuidor de bens, por meio do exercício do trabalho fácil, deve-se aprender que a regra do jogo é ganhar em "bens" (o externo e material) na mesma proporção em que se perde na moral (a "honra"), conforme determina a gangorra da subida e do rebaixamento social, no irônico balanceio da "virtude" e da "vileza".

Além do sentido alegórico do fidalgo representar a decadência da aristocracia — a classe dominante da epopéia que a narrativa de cavalaria recuperou fomentando o motivo idealista da "honra" — e o aprendiz Lázaro simbolizar o início da formação da burguesia, o episódio coloca, na contracena dos dois personagens, a formulação paródica dos traços de duplicidade "realista" em oposição à idéia de unidade idealista, que o romance, com a sua

forte inclinação para o mimético, explorou e sistematizou. No episódio, o fidalgo é o "outro" em que o "eu" (Lázaro) vai espelhar-se, primeiro, para aprender a lição do desdobramento entre o dentro (ser, essência) e o fora (parecer, aparência) e, depois, para encarnar na sua própria imagem o jogo do espelho da aparência e da essência, soldando no seu corpo as duas faces do "eu" e do "outro" para, assim, vencer na vida e representar, por meio do "caso" relatado à "Vossa Mercê", como nasceu a própria burguesia. Por isso, este jogo, na obra, é revelado e ao mesmo tempo escondido pois, enquanto se narra a estória particular de um indivíduo formula-se uma denúncia do quadro histórico e social, mascarando a ambigüidade de um duplo sentido: o individual e o social. Este, sim, é o passo estético que a forma do romance vai incorporar para enriquecer a natureza polissêmica e simbólica da arte narrativa.

Vestindo a mesma roupa da aparência e da virtude do cavalheiro medieval ("e também porque me pareceu por sua roupa e pela aparência, ser aquele de quem eu precisava".), com o mesmo "corpo aprumado" ("A passo lento e corpo aprumado, fazendo com ele e com a cabeça delicados movimentos".), que vimos o "moço" entrar no conto e na vida da "Moça Tecelã", para depois ser "desmanchado", vemos o fidalgo entrar no livro e na vida de Lázaro, para ser "afastado", numa espécie de rito de despedida, entendendo que, no palco giratório da narrativa, agora é a hora e a vez do anti-herói. Se no conto idealista de Marina Colassanti o jogo antitético da aparência e da essência estava prenunciando o surgimento dos valores do realismo e, por isso, a ambigüidade da duplicidade foi desmanchada para se conseguir o equilíbrio do retorno da unidade, agora, num sentido contrário, o fidalgo encarna a duplicidade da máscara que será usada pelo "outro", que simboliza a sua continuidade histórica e literária. No mesmo palco, lado a lado, o fidalgo e o Lázaro representam a confecção da máscara, que vai ser passada pelo primeiro ao segundo, por este ser o ator em quem ela se encaixa perfeitamente para representar o duplo formado pelo "outro" e pelo "eu" no seu próprio corpo. Com a nova máscara, Lázaro faz do palco da narrativa um quadro trágico em que a prosa artística desenvolverá as tramas irônicas da representação realista, em oposição à máscara cômica da solução idealista, por

meio da qual o fidalgo representou, como arquétipo da narrativa de cavalaria, no ato anterior, a comédia narrativa de final feliz. Impedido de participar da nova história e do novo momento literário, o fidalgo desaparece, deixando o palco da duplicidade, dos novos valores, da nova classe social e do momento estético mimético, para o ator de origem popular e de repercussão bíblica abrir as cortinas do palco da narrativa para a entrada do ato do realismo, entrando com ele o princípio da forma do romance.

O tratado terceiro, nos seus desdobramentos principais, focaliza os seguintes aspectos. Depois de encontrar o fidalgo e com ele rodar pela cidade, sem comida, Lázaro conclui, já na casa "assombrada" de seu amo, sem móveis e sem provisões, que o seu sofrimento seria intensificado: "ali chorei minha sofrida vida passada e a minha, já próxima, futura morte" (p. 67). De fato, a situação é agravada, pois além de esmolar para si, o pobre tem que dividir os seus minguados proventos com o famélico, mas bem vestido fidalgo: "E, para evitar certos detalhes, assim convivemos oito ou dez dias, indo o infeliz pela manhã satisfeito e com andar solene a papar o ar das ruas, tendo no pobre Lázaro aquele que esmolava para ele" (p. 77). Apesar disso, em relação aos "maus amos anteriores", deste Lázaro tem "pena", porque os representantes dessa classe, "embora não tenham um vintém, fazem questão do barrete no seu lugar. Que o Senhor os ajude, já que com esta doença morrerão" (p. 79). Na previsão de Lázaro desponta-se o fio histórico da alegoria da transição de uma classe social em declínio, para a sua substituição, costurada a partir do motivo da "honra".

Num passo significativo do andar da narrativa, além do desenvolvimento do diálogo entre o servo e o amo, é o segundo quem conta ao primeiro a sua história: (...) "contou-me a sua história, dizendo-me ser de Castela Velha, e que havia deixado sua terra só para não tirar o barrete perante um cavalheiro, seu vizinho" (p. 83). Do alto do chapéu, como símbolo da indumentária, ao anacronismo da gestualidade, o fidalgo mostra a Lázaro o percurso simbólico de sua queda e, com ela, a dissolução dos seus valores: "— Você é jovem — respondeu-me — e não percebe o mérito da honra que, hoje em dia, é toda a fortuna dos homens de bem" (p. 83). Enquadrado na moldura desses preceitos ("Porque um fidalgo não deve nada a ninguém a não ser a

Deus e ao rei, nem é justo, sendo homem de bem, que se descuida um só momento de ter em grande conta a sua pessoa."), o fidalgo conta como deixou a sua terra, depois de cumprimentar primeiro tantas vezes o vizinho com mais posses, sentindo-se injustiçado por ele não se dispor, pelo menos uma vez, a cumprimentá-lo primeiro. As rusgas dentro da classe já estão se aflorando quando diz que, como escudeiro, se encontrasse na rua um conde e esse não lhe cumprimentasse como deve ser, da próxima vez fugiria dele, fingindo qualquer circunstância, para evitar de cumprimentá-lo. Depois, narra como desonrou um artesão, que lhe dizia "Que Deus mantenha Vossa Mercê", um cumprimento para homens de baixa condição, mas, aos de categoria superior como a dele, não se lhes podia dizer menos que "Beijo as mãos de Vossa Mercê", ou, pelo menos, "Beijo, senhor, as suas mãos", se quem cumprimentasse fosse um cavalheiro.

Por estas e outras "questões de honra", o fidalgo acaba em Toledo, não encontrando emprego, porque os "senhores de título" também estão passando por necessidades. Diante do novo quadro, o fidalgo narra a Lázaro a sua transformação: se encontrasse a quem servir, agora, "cativaria a sua maior confiança e lhe prestaria mil serviços", porque "saberia mentir-lhe tão bem como qualquer outro e agradá-lo às mil maravilhas" (p. 85). Apesar da máscara da metamorfose da "virtude" em "vileza", o fidalgo não encontra a quem servir, pois esses valores são dos novos senhores de posse, vale dizer, da burguesia, que não confia na ingenuidade da honra cavalheiresca: "Eles não querem ver em suas casas homens virtuosos, pelo contrário, detestam-nos e nos menosprezam. Chamam-nos de tolos e dizem que não são pessoas de negócios, nem merecem a confiança do senhor" (p. 85). Nesse momento completa-se o desenho da alegoria, com os novos valores percebidos pelo fidalgo, mas com atraso, pois o seu momento histórico já passou: "É assim que, hoje em dia, procedem os astutos, conforme digo, como eu procederia no lugar deles; mas não quer a minha sorte que tope com um desses senhores" (p. 85). Os novos senhores oferecerão serviço a Lázaro, e este, como um bom aprendiz, tornar-se-á um deles, vestindo a máscara do pequeno burguês.

Na seqüência dos fatos narrados, o fidalgo é procurado por um homem e uma velha, que lhe cobravam os aluguéis da casa e da cama. Fugindo, o

fidalgo deixa o palco a Lázaro, na continuidade de sua peregrinação ("Assim, tal como contei, deixou-me o meu pobre terceiro amo, com quem reconheci até onde chegava a minha má sorte. Pois, deixando ver tudo o que ela podia contra mim, fazia meus negócios saírem todos ao contrário."), com a inversão irônica marcando o final da etapa de transição de um momento histórico, que abriu novos caminhos para as formas da narrativa e a representação artística do realismo: "Porque enquanto os amos são abandonados pelos criados, comigo não foi assim, mas foi a meu amo quem me deixou e fugiu de mim" (p. 89).

Aprendida a lição com o "outro", da dissimulação (roubar, bajular, mentir e enganar) e da simulação (parecer virtuoso), enquanto teoria, nas palavras do fidalgo, na aventura seguinte, contracenando com um funcionário eclesiástico que vendia bulas da Cruzada, Lázaro vê na prática como se deve proceder para subir na vida e enriquecer. Com a competência formalizada por um fazer honesto, ao modo do parecer, e um fazer desonesto, ao modo do ser, o final da narrativa coloca em prática o desempenho de Lázaro como exemplo da "performance pícara", que é, nas palavras de Edward Lopes, "a expressão de um texto moral carnavalizado subjacente à práxis burguesa"(p. 203). Nas palavras do crítico, Lazarillo exibe "as duas práticas implicadas no fazer burguês de sua sociedade", desmistificando "sua axiologia de sustentação, fundada na trapaça", ou seja, "a performance que alia uma simulação de algo positivo com uma dissimulação de algo negativo" (p. 203).

Sendo, a esta altura, um rapaz, Lázaro trabalha para um capelão, no tratado sexto, durante quatro anos: "Entregou-me um burro, quatro cântaros e um chicote. Comecei a distribuir água pela cidade. Foi este o primeiro degrau que subi para chegar a ter uma boa vida, porque consegui tudo o que queria" (p. 101). Com as economias guardadas, o personagem compra "roupas de bem" e deixa o capelão, o ofício e o burro. No último tratado, fica por pouco tempo a serviço de um meirinho e adquire um "ofício real": torna-se pregoeiro de vinhos, de leilões, anuncia coisas perdidas e proclama os delitos dos que sofrem perseguições da justiça. Finalmente aceita a proposta do arcipreste de São Salvador, conseguindo apoio social e material, e se casa com a amante do arcipreste, passando a viver numa casa por ele cedida, na sua quinta. Instituído

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

o triângulo amoroso, que deve ser disfarçado — o verdadeiro degrau da ascensão social e o motivo central do "caso" a ser relatado —, a narrativa termina de uma forma circular, com o personagem lembrando e agradecendo os primeiros e fundamentais ensinamentos do cego. Numa observação em parênteses, que não deixa de ser icônica na sua forma irônica, o personagem rememora o animal e o mineral (a estátua do touro de pedra), que marcaram o início dos circuitos de seus sofrimentos, para fechar, agora, o círculo do seu percurso com a aparência externa do conforto burguês, mas com a crise interna do sofrimento na consciência:

> (*Embora naquele tempo eu chegasse a ter alguma suspeitazinha e tivesse jantado mal alguma noite por ficar à espera dela até o amanhecer ou mais ainda; e me lembrei do que disse o meu amo, o cego, em Escalona, segurando o chifre. Mesmo assim, para falar a verdade, sempre penso que é o diabo quem me traz estas coisas à memória para estragar meu casamento, mas não ganha nada com isso.*) (p. 105).

Desta forma termina o relato do "caso" do triângulo amoroso vivido com a máscara tragicômica do "eu" e do "outro", na contraface do espelho da ironia. Encerrado, no palco da narrativa, o jogo da vilania, em que o personagem é vítima e beneficiário da picardia, o que sobressai é a esperteza do narrador calcada às custas do sofrimento do personagem, a sua outra face. Este "eu", que faz no espelho da escritura o seu "outro" viver o papel de personagem, realiza no relato da sua estória individual o duplo alegórico de um momento histórico e social. Ao transformar, no enredo, com a representação do personagem, a vilania em virtude, o narrador realiza, na escritura, a metamorfose estilística que faz sobressair o virtuosismo de sua costura com a agulha da ironia. Assim termina a "carta" que relata o famoso "caso" ao destinatário "Vossa Mercê" (projeção alegórica do leitor moderno), justamente enquadrada na moldura do contexto histórico representado pela aristocracia, mas ameaçado pelo fantasma do seu duplo em vias de materialização, a burguesia:

unesp

> Isto aconteceu no mesmo ano em que nosso vitorioso Imperador entrou nesta insigne cidade de Toledo e nela reuniu Cortes, e se realizaram grandes festas, como Vossa Mercê terá ouvido. Pois, nesse tempo, estava eu na minha prosperidade e no auge de toda a boa fortuna.
>
> (*Do que de hoje em diante me aconteça, avisarei a Vossa Mercê.*) (p. 105).

O narrador, exercita também, uma linguagem irônica, invocando constantemente o nome de Deus, fazendo referências ao texto bíblico e invertendo os seus principais preceitos: "Quando eu tinha oito anos, acusaram meu pai de certas sangrias malfeitas nas sacos que ali traziam para moer, pelo que foi preso, confessou e não negou, sendo por esse motivo, perseguido pela justiça. Confio em Deus que ele esteja na glória, pois o Evangelho os chama bem-aventurados" (p. 33). Assim, a obra realiza uma relação intertextual e paródica, desencadeada a partir do nome bíblico do protagonista, fazendo contrastar a abnegação e a fé inabaláveis do Lázaro do texto sagrado com a trajetória picaresca representada no texto profano da ficção, que livra o personagem do sofrimento e da dor provocada por sua fome crônica, fazendo-o ascender socialmente ao preço da perda da honra. Num trajeto existencial ficcional, que é o projeto da forma do romance, o livro retrata o simulacro da alteridade histórica, com os fios da História e da ficção reencontrando o traçado primordial da raiz mítica na paródia do arquétipo cristão. Depois das *Confissões* de Santo Agostinho, fazendo uma ponte pela forma confessional e memorialística, a narrativa escrita em prosa encontra em *Lazarillo de Tormes* o contraexemplo paródico e de carnavalização dos arquétipos cristãos, fazendo deste entreposto de percurso o porto a partir do qual a intertextualidade da mitologia cristã rumou, pelo barco do romance e de outras formas narrativas, para as praias paradisíacas da representação idealista, ou para o inferno que o sentimento de culpa ou do "pecado" gerou nas terras da representação realista.

4. A árvore da narrativa e a alegoria do "bem" e do "mal"

"*Demon est deus inversus?*" (Schelling)

No *Gênesis*, depois da origem do céu e da terra, "o Senhor criou todas as plantas do campo, antes que elas tivessem saído da terra", e "todas as ervas da terra antes que elas tivessem arrebentado", porque "ainda o Senhor não tinha feito chover sobre a terra, nem havia ainda homem que a cultivasse, mas da terra saía uma fonte de água, que lhe regava toda a superfície". Depois, "formou o Senhor Deus ao homem do limo da terra, e assoprou sobre o seu rosto um assopro de vida; e recebeu o homem, alma e vida". Estava criado o paraíso ("o Senhor Deus tinha plantado ao princípio um paraíso, ou jardim delicioso, no qual pôs o homem."), com "a árvore da vida no meio" e com "a árvore da ciência do bem e do mal". Deus colocou o homem no "paraíso das delícias" e, de uma de suas costelas, formou a mulher ("Eis aqui o osso de meus ossos e a carne da minha carne."), dizendo: "Por isso deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e se unirá a sua mulher: e serão dois numa mesma carne" (Gênesis, 2). Completa-se a primeira cena de um quadro mitológico, cuja paisagem e povoamento confluem para um plano de harmonia entre o mundo divino e humano, com o coroamento de uma união amorosa sacralizada numa unidade idealista, configurando, no conjunto, um tesouro de situações e imagens emblemáticas que funcionam como arquétipos literários.

A cena seguinte abre-se com o surgimento do pecado: manipulada pela serpente ("porque Deus sabe que tanto que vós comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal."), Eva come do fruto da árvore proibida, que estava no meio do paraíso, incitando Adão para fazê-lo também. Da unidade anterior, insurgem o duplo e a tragicidade do triângulo amoroso. À serpente, além da primeira condenação ("tu andarás de rojo sobre o teu ventre, e comerás terra todos os dias da tua vida."), é imposto o espelho da duplicidade: "Eu porei inimizades entre ti, e a mulher; entre a tua posteridade e a dela. Ela te pisará a cabeça e tu procurarás mordê-la ao calcanhar". À mulher, que é o "outro" nesta imagem, foi imposta a pena do parto, outra duplicidade gerada pela intermediação da dor: "Eu

multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder de teu marido, e ele te dominará". Ao terceiro ("a terra será maldita por causa da tua obra: tu tirarás dela o teu sustento à força do trabalho.") são aplicados a pena e o castigo do trabalho, concluindo-se o círculo da criação da unidade idealista da vida e o início do percurso da queda, com a expulsão do paraíso gerando o circuito trágico da morte da representação realista: "Tu comerás o teu pão no suor do teu rosto, até que te tornes na terra, de que foste formado. Porque tu és pó, e em pó te hás de formar" (Gênesis, 3).

O quadro bíblico reconstruído em duas de sua cenas primordiais, tem por função simbolizar a entrada do mito judaico-cristão nos domínios da narrativa, substituindo a mitologia pagã que, por sua vez, tomou o lugar do mito sacro e dos rituais de fertilidade da memória da tradição. A nova fonte arquetípica de referência da narrativa estrutura a jornada do homem entre o *Gênesis* e o *Apocalipse*, primeiro e último livros da Bíblia, demarcando um percurso cíclico entre um nascimento ou a vida do Jardim do Éden e uma morte que constitui um renascer, na Cidade de Deus, a Nova Jerusalém. Esse traçado apocalíptico, que gira da vida para a morte, e da morte para a vida renascida pela ressurreição, formaliza um percurso emblemático desenvolvido "entre a vida da perfeição sem morte no Jardim do Éden seguida pela expulsão e sujeição à morte", nas palavras de Scholes e Kellogg.

A estrutura geral do quadro bíblico é reproduzida, em escala menor, nas duas cenas do paraíso. A primeira parte (a criação da "vida da perfeição sem morte") associa-se aos sentidos das imagens apocalípticas da teoria de Frye, enquanto o seu desdobramento ("a expulsão do paraíso e sujeição à morte") dá entrada aos sentidos das imagens demoníacas. No deslocamento do mito para a ficção, as imagens arquetípicas da primeira cena convergem para a representação do ideal, da mesma forma que o núcleo demoníaco da segunda cena indica os rumos da representação do real. As cenas reconstituídas giram em torno da construção alegórica do "bem" e do "mal". Se, nesse processo, é possível desentranhar as imagens arquetípicas que têm uma relação de analogia com as imagens ficcionais, a árvore da narrativa, ao incorporar, na produção dos seus novos frutos, a semente mitológica do cristianismo,

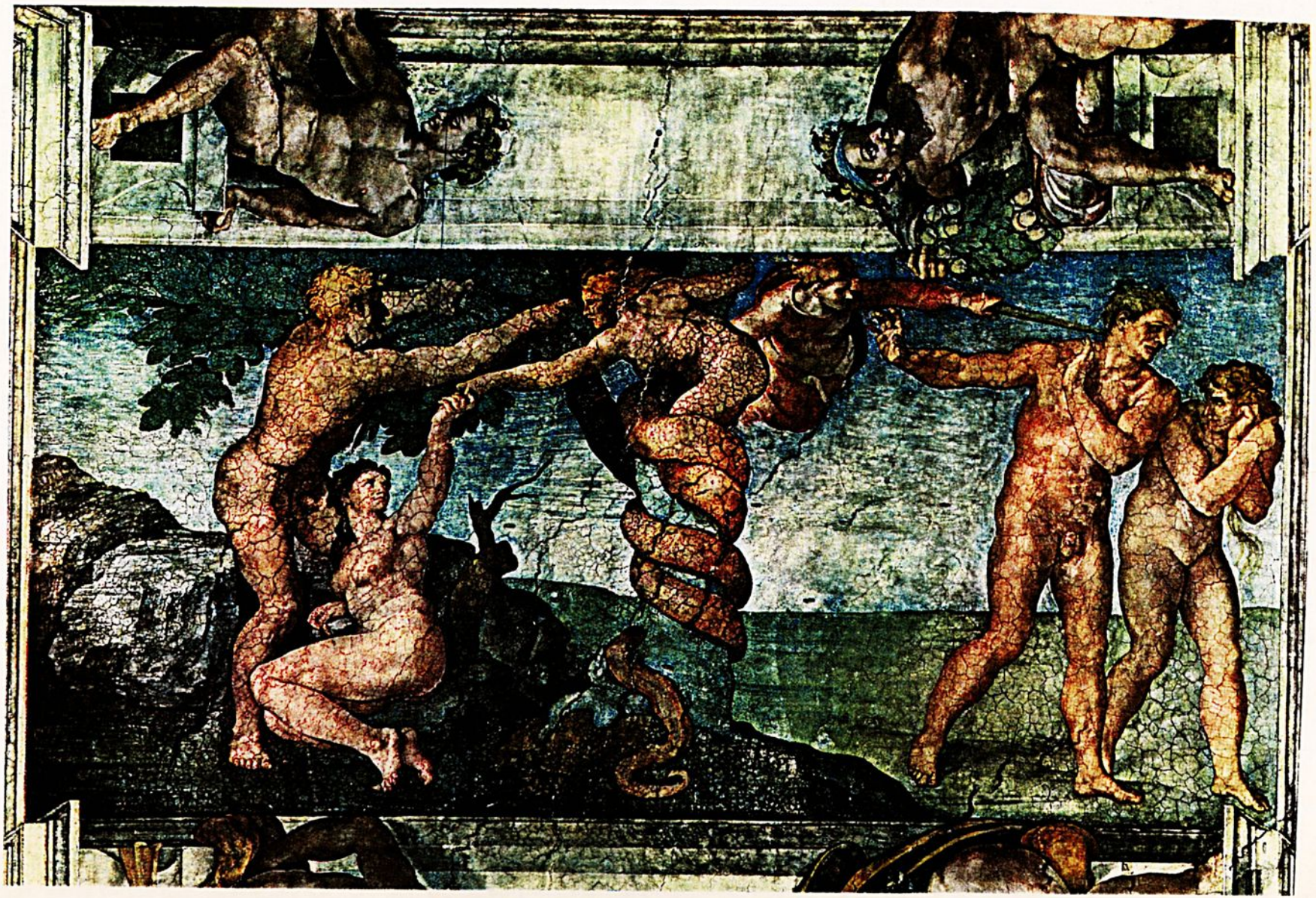
unesp

carrega, também, a alegorização mítica do "bem" e do "mal" para os seus dois principais paradigmas de representação, reelaborando-os como formas de projeções do ideal ou do real.

O episódio bíblico referido pode ser dividido em três partes principais: a criação do paraíso, o pecado original e a expulsão do paraíso. Se a primeira parte caracteriza-se pela alegorização arquetípica do "bem" no mito cristão, as duas outras partes, a da tensão e a do efeito do desequilíbrio da tensão, constroem a alegoria do "pecado" ou do "mal". Essas cenas podem ser reencontradas, entre outros quadros da História da Arte, nos afrescos da Capela Sistina, com o gênio de Michelangelo representando "A Tentação de Adão" e a "Expulsão do Jardim do Paraíso", na reprodução, aqui, efetuada. A recriação, na pintura, do motivo bíblico, visualiza o núcleo tensivo do episódio paradisíaco, mostrando por meio de imagens o resíduo arquetípico que a literatura narrativa verbalizou em recriações variadas, fazendo brotar da essência desse fragmento mítico as direções principais da articulação do ideal e do real. A cena da pintura, dividida ao meio por uma espécie de coluna, faz subir do plano inferior do reino da mineralidade a linha vertical da alegoria da "Árvore do Bem e do Mal", cujo tronco serve de suporte à espiral da metamorfose da animalidade em uma figura humana feminina. Do baixo para o alto, no ponto mais complexo e de tensão do quadro, a coluna abre um de seus arcos em direção ao lado do "bem", com a extensão do galho e das folhas da árvore ligando o braço da imagem metamorfoseada, ou duplicada, aos braços das figuras humanas, mas ainda sacralizadas, que parecem deixar-se elevar pela sedução do desejo de um sonho. No outro lado, o arco constrói-se pela indicação da figura mítica do anjo, fazendo da espada a extensão da curvatura de seu braço, que impulsiona as duas figuras míticas em direção à queda trágica prefigurada como o destino da vida humana.

No movimento desses dois arcos, estabelecidos pelas relações de temporalidade e espacialidade da pintura, representam-se as imagens arquetípicas do "bem" e do "mal", que a narrativa vai trabalhar como um ponto de partida alegórico para representar o movimento e o sentido dos caminhos do ideal e do real. No arco do ideal vê-se o movimento de ascensão, configurando a estrutura de um sonho de união, movido pelo impulso do





MIGUEL ÂNGELO. *A tentação de Adão e a Expulsão do Jardim do Paraíso*. 1508-12.
Fresco do tecto da Capela Sistina, Vaticano, Roma.

unesp

desejo. No arco descendente do real, representa-se o pesadelo da queda em direção ao palco das experiências humanas, com o homem carregando o peso da culpa e da infelicidade, com a sua transformação em vítima pela experiência do conhecimento. Tendo ao centro a alegoria da experiência transformadora representada pelo "pecado original", o quadro ajuda a fixar a passagem arquetípica de um momento de inocência para o seu desdobramento na culpa da experiência, que a narrativa, no deslocamento do sagrado para o profano, alegoriza como dois modos de representar uma visão idealista da vida, ou como uma matriz do simulacro do pesadelo do real.

Voltando ao texto sagrado, no núcleo da primeira cena, "o lugar das delícias", destaca-se a atuação do "Criador", com as criaturas completando a moldura do quadro da harmonia paradisíaca, que tem por fecho, como numa estória de amor idealista e sua correspondente "analogia da inocência", a celebração de uma união. Na cena intermediária, com a instauração do triângulo da tragicidade, há o processo de manipulação, que dá início ao sentido da direção da representação realista: a perda da inocência com o motivo da busca do conhecimento engendrando a estrutura da "analogia da experiência". Como conseqüência, o último núcleo do episódio representa a expulsão do paraíso, dando início, com a atuação das "criaturas" em detrimento da "proibição" do "Criador", à queda demoníaca, na qual a representação realista coloca o homem para viver o sentido trágico de sua existência. Bem no centro do quadro, no núcleo de toda a tensão, situa-se, como no afresco de Michelangelo, a alegoria da "Árvore do Bem e do Mal". Justamente como elemento de passagem, da primeira para a terceira parte, figura o sentido da construção alegórica, na desconstrução ou revelação de seu sentido proibido: o conhecimento do "bem" e do "mal". Por isso, o Criador, diante do feito de Adão, ou seja, diante do "conhecimento do bem e do mal" — como resultado do processo de manipulação da Eva, que, por sua vez, foi manipulada pela serpente —, expulsa-o do paraíso "para que não suceda que ele lance a mão, e tome do fruto da árvore da vida e coma dele, e viva eternamente" (*Gênesis*, 3-22). Na passagem alegórica da construção do "bem" e do "mal", com a desconstrução do seu sentido moral, o que fica muito claro é a delimitação dos dois lados da árvore: do lado do "bem", a "vida da

perfeição sem morte", nas palavras precisas de Scholes e Kellogg, e, na passagem para o "mal", a "expulsão e sujeição à morte". Com a primeira alegoria profanada, a segunda permanece consagrada: a "árvore da vida", cujo fruto é a imortalidade, fica restrita aos deuses, cabendo à humanidade, como prêmio ou castigo, a vida ameaçada pela morte.

Com a instauração do arquétipo mítico do "mal", o mundo é dividido: do lado do "bem", o reino da vida, o mundo celestial, com a paisagem paradisíaca aproximando o Criador e as criaturas nos círculos integrativos (divino, humano, animal, vegetal e mineral) da celebração da união; do lado do "mal", o reino da morte, o mundo infernal, com a paisagem terrestre como palco trágico das rupturas e do rebaixamento humano para os círculos inferiores da animalidade, da vegetalidade e da mineralidade. Do episódio bíblico retratado, à semelhança do que vimos no estudo anterior do *Lazarillo de Tormes*, a parte alegórica da criação do paraíso, dentro da sua configuração idealista, rememora os livros de cavalaria e seus heróis modelares que, sob o domínio divino de uma focalização onisciente, configuram a expressão de uma representação do que acontece com a humanidade. A parte alegórica do "mal", com a instauração do inferno no palco terrestre, coloca a humanidade "existindo no que acontece", com a vertente realista fazendo o homem protagonizar a peregrinação de sua queda.

São essas as duas diferenças fundamentais que se extraem no rito de passagem do "bem" para o "mal": o quadro do paraíso bíblico configura a representação ideal da existência humana, enquanto o inferno, prenunciado pela expulsão do paraíso, coloca a humanidade em busca do conhecimento da existência. Esta busca do conhecimento, que é a razão maior da direção do realismo, gera, como no final do episódio bíblico, o despertar da consciência para a condição trágica da existência. No núcleo bíblico da criação do paraíso, Deus cria, à sua imagem e semelhança, o homem e a mulher como arquétipos da paternidade e da maternidade, configurando a projeção da alteridade numa unidade ideal: "Por isso deixará o homem a seu pai e a sua mãe, e se unirá a sua mulher: e serão dois numa mesma carne". Enquanto a alegoria idealista da existência (o "bem") projeta um modelo de duplicidade (Deus = homem; Pai e Mãe = homem e mulher) com o jogo da alteridade reduplicando unidades

(humano = mítico), a alegoria realista da existência (o "mal") coloca em jogo a tensão da alteridade criando, por meio da dialética do "eu" e do "outro", a consciência trágica da condição humana.

Terminado o desenho da árvore, das raízes à origem da copa, com a entrada da forma do romance, concluímos o esboço de um quadro que vai da História Antiga ao limiar da História Moderna da narrativa. Com a análise do *Lazarillo de Tormes* demarcando, pela via embrionária do romance, a entrada da mitologia cristã na narrativa em prosa de ficção, para esta dar início às navegações rumo às paisagens paradisíacas ou demoníacas das representações idealista e realista, cremos que o desenho da estrutura principal da árvore, focalizando a genealogia e a evolução de suas formas, está num ponto satisfatório, a partir do qual as diversas formas e os diversos rumos imprimiram, com seus enredos inventivos, a prodigiosa copa de folhas e frutos. Assim, o último enquadramento da árvore da narrativa como uma alegoria bíblica da "Árvore do Bem e do Mal" sobrepõe a esses dois princípios míticos e de conduta moral os pólos da representação idealista e realista, a partir dos quais a narrativa gera os seus inúmeros quadros ficcionais. Este último retrato da árvore será feito com o auxílio da pintura, que lhe fornecerá o cenário da paisagem em que se dramatiza o jogo do bem e do mal, ou da representação do ideal e do real, por meio das relações das imagens, dos movimentos das linhas e do jogo de luz e sombra, configurando uma alegoria paradisíaca ou os labirintos de uma forma de expressão demoníaca. É isto o que ilustra os volantes esquerdo (denominado "O Paraíso Terrestre") e direito (denominado o "Inferno") do tríptico de Hieronymus Bosch, que tem como centro a síntese que nomeia todo o quadro: "O Jardim das Delícias". No centro desse quadro pode-se colocar a "Árvore do Bem e do Mal", cujos frutos pendem, respectivamente, para o paraíso ou para o inferno, os dois lados da copa da árvore da narrativa, que, depois de incorporar os valores dos arquétipos cristãos do "bem" e do "mal", caracterizam as representações do ideal e do real.



5. A árvore da narrativa no "jardim das delícias"

> *"Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate — então devagar, deu-lhe uma mordida. E, oh, Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes".* (Clarice Lispector)

Com o romance formalizado e posto diante do espelho da mimese, há um avanço na narrativa, sem dúvida nenhuma, para o descortinamento dos processos mentais, labirínticos e íntimos dos personagens. Entre as formas primitivas de narrativas e a forma moderna do romance, no caminho do mítico ao mimético, de uma caracterização retórica e externa a uma representação psicológica e interna do personagem, muitas águas rolaram no rio da narrativa que corre por baixo da ponte que une essas formas. Uma travessia como a que foi feita, rápida e genérica, aponta a fragilidade da ponte, mas, a maneira como Scholes e Kellogg conduzem o estudo evolutivo do personagem, que nos serviu de base, não deixa de dotá-la de um suporte funcional: a oposição entre a exterioridade e a interioridade do personagem.

Dando a essa ponte um pouco mais de solidez, os críticos valem-se das amarras de um argumento original, desentranhado numa relação comparativa com a história da pintura, referente à transição que se verificou de uma representação bidimensional para a criação da ilusão da profundidade da terceira dimensão. Por esta linha de pensamento, segundo os autores, "a teoria que manda olhar diretamente para o interior da mente e dramatizar ou analisar pensamentos em lugar de palavras e ações parece surgir bastante tarde na maioria das literaturas", a exemplo das sagas, que "evitavam-na com tamanho cuidado que se chega quase a sentir um tabu contra ela" (p. 122). Tais observações permitem a conclusão do raciocínio original: "mas é bem possível que a técnica dessa apresentação simplesmente não estivesse disponível aos narradores primitivos, assim como a perspectiva não estava disponível aos pintores antes da Renascença" (p. 122). No paralelo estabelecido com a pintura, podemos dar continuidade ao raciocínio e sugerir a seguinte relação: se a perspectiva renascentista proporciona à pintura a sua grande conquista na representação ou na criação da ilusão da terceira dimensão, o ponto de vista da

unesp

testemunha ocular dota a narrativa de seu mecanismo gerador da ilusão da realidade. Do lado da pintura, enquanto o "ponto de fuga" é um ponto de partida na construção técnica da perspectiva, estruturando o desenho, mas, depois, apagando-se para dar lugar à projeção da espacialidade das formas, dos volumes e às cores, na narrativa ficcional, a ilusão da realidade teve que se ancorar no ponto de vista da testemunha ocular, expor e superar as limitações dessa técnica e se apropriar da maquinaria da onisciência para arquitetar as suas bases de verossimilhança e de plausibilidade. Na árvore artística da narrativa, nenhuma forma incorporou e refletiu tão bem a dinâmica desse processo quanto a nova forma do romance.

No lugar de explorarmos o amplo e complexo universo das técnicas da focalização engendradas pelo romance, retomaremos os aspectos da exterioridade e interioridade para demonstrar o movimento desse fenômeno na pintura, a partir de seu funcionamento na literatura. O quadro de Bosch, "O Jardim das Delícias", realiza uma espécie de "traduções visuais de charadas e metáforas verbais" provenientes de "doutrinas eclesiásticas", da "linguagem" e dos "costumes populares de seu tempo", o fim da Idade Média e início do Renascimento (Bosing, 1991, p. 8). Ao compor esse universo alegórico, por meio da linguagem da pintura, Bosch rememora o episódio bíblico da criação do paraíso em seus três núcleos estruturais — a criação, o pecado original e a expulsão do paraíso —, recriando, de um lado, a atmosfera harmônica de uma representação idealista regida pela integração de seus planos divino, humano, vegetal, animal e mineral, que contrasta, no lado oposto, com a encenação do "pecado original". Depois de passar pela mediação das "delícias" do centro do tríptico, a terceira parte do quadro apresenta uma configuração "realista", reduplicando e fragmentando o motivo do "pecado original" numa concepção pré-surrealista para imolar o homem num rito de sacrifícios, em que os mesmos planos da composição (o universo divino, humano, animal, vegetal e mineral) explodem numa visão fantasmagórica, revelando uma série de mecanismos de perversão. Assim, focalizaremos, nas partes laterais do quadro, as cenas iniciais e finais do episódio bíblico analisado, para ilustrarmos, nos dois painéis, pontos em comum

com as estratégias narrativas utilizadas nas representações apocalípticas e demoníacas do ideal e do real.

Mobilizando a oposição básica da exterioridade e da interioridade, nota-se, no volante da esquerda, a configuração de uma paisagem apocalíptica compondo, com suas imagens oníricas e suas relações de equilíbrio, um sentido idealista, enquanto que no quadro da direita, numa paisagem demoníaca, o sonho transforma-se em pesadelo, com a proliferação das imagens decaídas formando um sombrio retrato do inferno terrestre alegorizando um panorama da humanidade pecadora. Entre o céu, representado pela paisagem idílica e paradisíaca, e o inferno, representado pelas cenas de tortura e promiscuidade terrenas, as duas partes laterais do tríptico lembram procedimentos formais com que a narrativa fabrica os seus efeitos de sentidos numa representação idealista ou realista. É por meio desse instrumental da linguagem da narrativa que iremos ilustrar, nos dois painéis laterais do tríptico, a movimentação de técnicas ficcionais de representação, por meio das quais a narrativa cria as suas paisagens e imagens com uma direção apocalíptica ou demoníaca.

834/96

Com base na "autoridade" do texto sagrado e mítico, a enunciação do quadro à esquerda, "O Paraíso Terreno", recria, nas imagens e nos mecanismos da linguagem da pintura, cenas de criação do paraíso bíblico, com destaque à fonte central, por onde jorra a água, antes da chuva, irrigando "as plantas e ervas da terra, antes que elas tivessem arrebentado" da terra, e à cena em que o Senhor apresenta a Adão a sua futura companheira. Pela projeção afastada e pela caracterização externa das imagens, pode-se dizer que há no quadro focalizado uma espécie de enunciação "divina", em que o criador-pintor, ao representar a criação bíblica do paraíso, representa o ato divino da criação, por meio da qual o Criador celebrou a ritualização de apresentação e união de suas criaturas. Na alegoria profana da pintura, por meio de seu sentido idealista, o pintor revive o ato divino da criação, reproduzindo parte do conteúdo mítico e sagrado com as formas de expressão de sua arte. Por estar recriando o mito bíblico na paisagem da pintura, a enunciação do criador-pintor, à imagem e semelhança do criador divino, investe-se do mesmo poder de criação, caracterizando-se como uma "enunciação absoluta". Não só por

de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
unesp

reproduzir o ato sagrado da criação, mas, justamente por estar investido desse poder, o pintor-criador pode criar outras formas de animais e de elementos naturais, dotando a cena de nova disposição e arranjo na forma de organizá-la e de povoá-la.

A pintura lembra o "outro" (a fonte bíblica), conservando e transformando alguns estereótipos no processo de transcriação, assim como rompe com aspectos da convenção da pintura da época para conquistar a sua originalidade e se impor como criação. Deixando de lado tais aspectos, que abririam um caminho para a análise específica da pintura, para concentrarmos nas analogias entre o episódio bíblico e a sua representação na pintura, veremos como a "enunciação divina", pressuposta na representação idealista, movimenta as relações de personagens, espaço e tempo de uma maneira semelhante àquela vista na literatura. Respeitando a simultaneidade da pintura em relação ao caráter seqüencial da narrativa, não falaremos, no quadro, em enredo, mas faremos a transposição das relações de temporalidade e de espacialidade, projetando as idéias de movimento e de sentido incorporadas nos termos *mythos e dianóia*. Assim, a configuração do *mythos*, no primeiro quadro, por meio do movimento da temporalidade e dos sentidos das imagens, lembra a estrutura do "desejo" de um sonho, em oposição ao pesadelo que se representa no outro quadro: "O Inferno".

O caráter externo e a disposição das imagens no primeiro quadro retratam, na representação do "Paraíso Terrestre", uma cena apocalíptica, lembrando a atmosfera onírica, o equilíbrio e a luminosidade de uma paisagem idílica. A espacialidade, formalizada por imagens ou figuras do reino divino, humano, animal, vegetal e mineral, embora prefigura algumas poucas relações de tensão e de disforia, não chega a romper o domínio da harmonia, que reina na integração de todos os patamares de imagens. Assim, na parte inferior do quadro, com um pouco mais de sombra e de profundidade nas águas escuras do lago, os animais encenam um princípio de "caçada", constituindo a parte mais "realista" da paisagem. Acima, a cena totaliza uma visão paradisíaca, com os personagens humanos colados à relva e à terra, numa posição entre a horizontalidade e a verticalidade, distinguindo-se da figura divina que, em linha reta, cria uma relação de verticalidade com a fonte do centro da

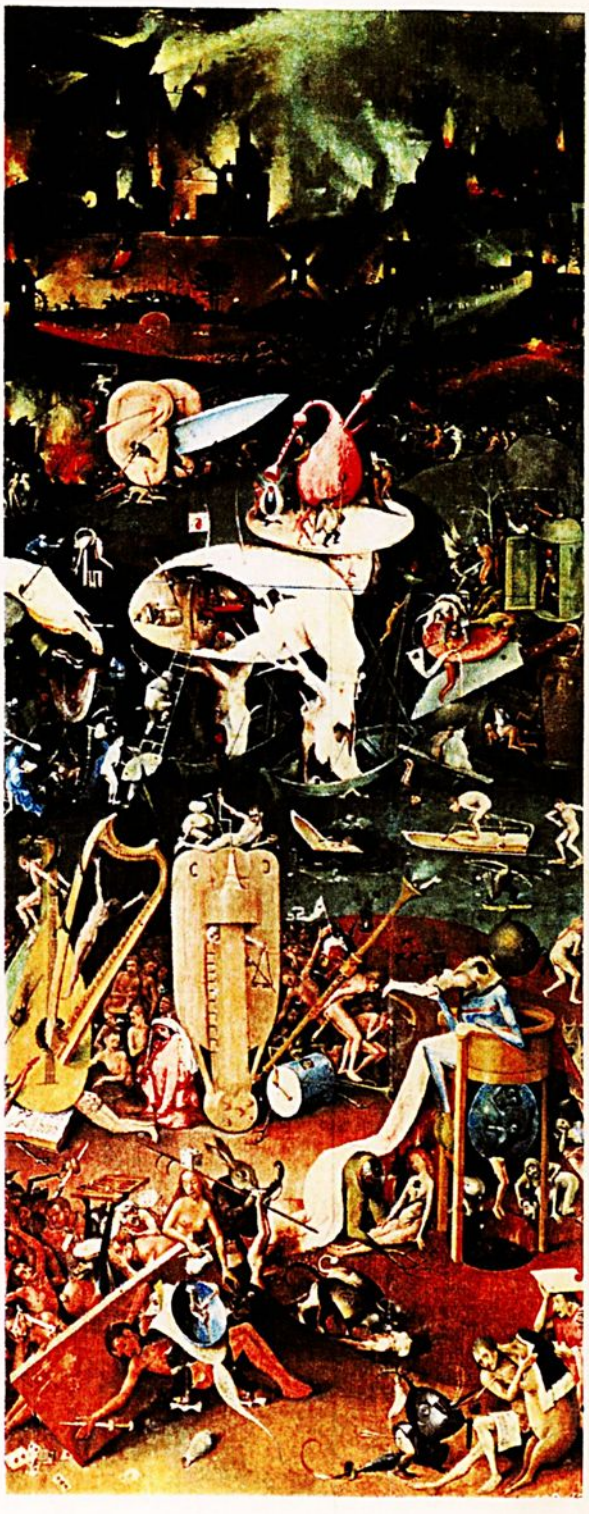
cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17 18

paisagem. A gestualidade de tais imagens reconstitui o movimento ritualístico da criação mítica, encenando, por meio da apresentação da figura humana feminina à masculina, uma celebração amorosa. Como um forte componente idealista, a cena, por meio da sobrelevação mítica, realiza o processo narrativo de identificação da figura humana à divina: na forma humana, Adão e Eva representam o sentido heróico que os eleva a uma dimensão mítica. No centro e acima da figura divina posta-se a imagem alegórica da "fonte da vida", cujas formas desencadeiam o movimento geral do quadro, com a direção de suas linhas impulsionando o olhar, primeiro, para os círculos concêntricos que, em seguida, apontam e caminham para o céu da paisagem glacial superior. O movimento de baixo para o alto, resultante também do contraste entre o escuro e o claro, é determinado pelo impulso de circularidade formado a partir do "olho" da fonte d'água e da curvatura do lago cristalino, delimitado, embaixo, pelo recorte das copas das árvores e, acima, pelo relevo da relva, tendo a sua continuidade na integração circular dos animais, para subir, depois, em direção ao céu, seguindo o vôo dos pássaros.

O movimento de ascensão do primeiro quadro contrasta com o movimento de queda do segundo. O equilíbrio, a harmonia, a luminosidade e a focalização externa da primeira paisagem dão lugar à tensão, à violência das relações e ao aspecto trágico do segundo quadro. Sobre o motivo do castigo do primeiro pecado, o volante representando "O Inferno" lembra a estrutura de um sonho transformando-se num pesadelo, com os movimentos de sua temporalidade e os sentidos de suas imagens encarnando, num misto de prazer e tortura, a condição trágica da existência. O movimento de queda é imposto, primeiro, pelo escuro da parte superior, cujos clarões das explosões vão desenhando as linhas sinuosas do percurso labiríntico formado pelo ar, pelo fogo, pela água e pela terra, respectivamente. Por essas linhas de perdição, a presença mítica manifesta-se, primeiro, como uma força demoníaca atuando por trás das explosões, dado o aspecto sobre-humano e cósmico da sua dimensão e, depois, na orquestração do cenário dramático expondo o sacrifício da dor numa espécie de rito satânico de expiação.

O palco da representação realista ou demoníaca é o homem devassado na sua intimidade e privacidade, cujo sentido trágico da queda ganha forma e





HIERONYMUS BOSCH. *O Jardim das Delícias* (tríptico). Óleo s/ madeira, 220 x 389 cm. Madrid, Museo del Prado. Volante Esquerdo: *O Paraíso Terreno*, 220 X 97 cm. Volante direito: *O Inferno*, 220 x 97 cm.



HIERONYMUS BOSCH. *O Jardim das Delícias* (Painel Central), 220 x 195 cm.

força simbólicas na metamorfose do seu corpo com o animal, o vegetal e o mineral. Mais do que o processo de metamorfose gerado, a força realista desse quadro está na escavação e na penetração da focalização no interior dos corpos e das imagens. Aqui, a relação entre o "eu" e o "outro" não é a da idealização de uma união formando uma unidade, mas de ruptura, ou do pesadelo, em que o "outro" é a sombra ou a extensão trágica do "eu". Nesse jogo de espelhos, o "eu" e o "outro" conhecem-se na intimidade, mas, como duas forças de um processo dialético, unem e se repelem na dinâmica do duelo da duplicidade. Por isso, a relação de identificação metafórica do primeiro quadro é trocada, agora, por um processo metonímico, em que a relação de contigüidade entre formas e substâncias diferentes, além da materialização da metamorfose, representa a duplicidade da convivência trágica. Os inúmeros fios metonímicos configuram os pontos de tortura com que são costuradas, na rede imagística do quadro, todas as vítimas dessa "caçada".

A lança metonímica, movimentando uma lente irônica, perpassa todos os corpos, perfura as suas carcaças e dilacera a interioridade devassada com a penetração de outros corpos e órgãos, testemunhando, nos detalhes dos gestos e dos atos, o castigo como pena do pecado cometido, na promiscuidade da paisagem, que consagra um ritual satânico de prazer e morte. A visão metonímica que fura a exterioridade e invade a interioridade, além de esmiuçar os detalhes e multifacetar as imagens, torna-se um mecanismo de estruturação, juntando os fragmentos estilhaçados em núcleos metafóricos de significação. Uma aventura por esses detalhes requer um trabalho de "bricolagem", próprio da representação realista, que exercita o seu labirinto de perdição no corte do fragmento, mas deixando no índice do detalhe as pistas para a armação do seu tabuleiro de significação. No quadro, sob o comando do motivo da luxúria, como conseqüência do "pecado original", o caos dos fragmentos de um universo extremamente povoado de imagens ganha núcleos de sentidos na montagem da composição dos demais pecados capitais. Nesse percurso da luxúria, em que o desdobramento do pecado original funciona como um caleidoscópio produzindo, em suas combinações, os demais pecados capitais, pode-se dizer que o motivo do "pecado" ou da perdição da luxúria,

que funciona como o elemento estruturador do conjunto, é também organizado a partir da tortura e da persuasão do poder encantatório da música.

Não sendo o nosso propósito montar as várias faces dos dados e dos detalhes das imagens em núcleos de significação, mas o de chamar a atenção para o mecanismo do "lance de dados" da estrutura realista, a explosão metonímica no quadro cria a teia de uma trama, em que cada criatura estilhaça-se e se enlaça nos fios da rede de perdição, cujos vãos abrem-se em feridas, mas se tecem fechando as possibilidades de saída e de vida de seus personagens. Como na narrativa, numa estória trágica, o homem perde o controle de sua vida, para viver às cegas o destino imposto por uma força superior, no enredamento de um labirinto demoníaco. Aí, nota-se a presença perversa do fio mítico. Aprisionados e torturados nas armadilhas de seus próprios corpos, os personagens do quadro deixam-se submeter a um poder maior, que os cerca e os invade, sem reação. A visão parcial e fragmentária do drama da existência individual faz desses personagens os prisioneiros e as vítimas da rede metonímica da estrutura demoníaca do realismo. Nessa estrutura, o drama da dor e do sofrimento ganha intensidade na costura que dá formalização estética ao plano do que acontece na matéria representada, artisticamente trabalhada, seja da pintura ou da literatura.

Em traços rápidos, os contrastes entre os dois quadros lembram, dos procedimentos narrativos dos paradigmas do ideal e do real, primeiro, uma focalização externa do aspecto público e heróico dos personagens contra uma focalização interna, metonímica, dos aspectos privados e anti-heróicos dos personagens do segundo quadro. A paisagem luminosa do primeiro, encenando uma história sagrada, ao mesmo tempo que projeta no paraíso terrestre uma imagem apocalíptica, os seus movimentos em direção ao alto ilustram o percurso narrativo de ascensão do plano humano para a dimensão lendária e mítica. No quadro realista, o escuro configura a representação de um pesadelo, com o fogo iluminando um percurso de decadência humana, na sua atuação como "pecadora" ou vítima no drama da existência. O corpo humano passa a ser o palco de sua própria tragédia, o que pode ser visto nas imagens de mutilação, despedaçamento, e nas metamorfoses dos corpos decadentes na matéria e forma dos planos animal, vegetal e mineral. Neste

sentido, o segundo quadro, em relação à alegoria da "fonte da vida" do centro do primeiro, constrói no seu centro a imagem emblemática do "homem-árvore", que por si só forma um tratado da representação realista, formalizando um arquétipo imagístico da fonte em que bebeu a arte surrealista.

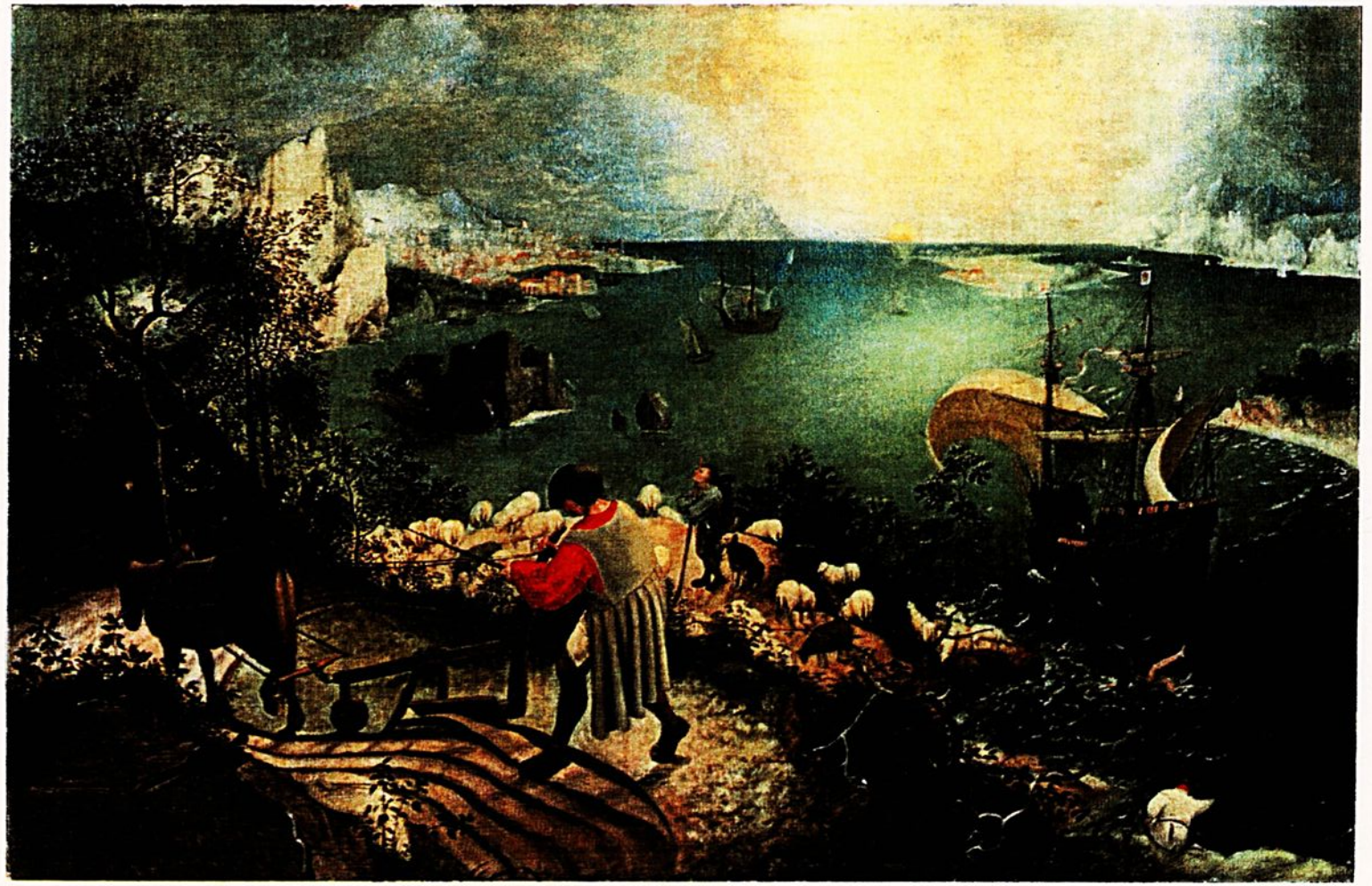
Na passagem de um quadro para o outro, o sonho transmuta-se em pesadelo, o céu transforma-se num inferno, a luminosidade do dia torna-se a noite sombria; enfim, o alto, o externo e o público decaem para a representação do mundo de baixo, interno e privado. A integridade e a unidade das imagens metamorfoseiam-se nas imagens de despedaçamento e mutilação, com o mecanismo da duplicidade projetando o espelho dialético do "eu" e do "outro". O percurso ideal de celebração da união entre os seres dá lugar ao percurso realista da escavação da angústia e do sofrimento dentro dos seres. O cenário da projeção da vida, do amor e da redenção, é trocado pelo palco da morte, da violência, da volúpia e da luxúria. Enfim, o arquétipo mítico do "bem", que se projeta no paradigma do ideal, contracena com o mundo do "mal", que a narrativa incorporou e traduziu, com os seus meios específicos, na representação do real. Entre o "céu" e o "inferno", sobre a metáfora da "Árvore do Bem e do Mal", Bosch criou a sua alegoria do "fruto do bem e do mal", contribuindo para se formar, no repertório da história da pintura, o seu "Jardim das Delícias". A narrativa, incorporando os mesmos arquétipos míticos, também comeu do mesmo fruto e ergueu a sua árvore no "jardim das delícias" gerado entre os pólos dos paradigmas do ideal e do real. No centro desse jardim, no alto da copa da árvore, estão os frutos da representação externa do ideal e da representação interna do real e, entre eles, os mais tentadores, aqueles que extraem os seus sabores da mistura acridoce da doçura da castidade de suas cascas com o amargo da polpa pecadora. Neste "jardim das delícias", que o artista narrativo não para de reinventar, o leitor tem um parque de paisagens para passear, uma árvore de formas específicas para espelhar os seus desejos ou angústias, e os frutos criativos para saciar a fome do seu conhecimento ou, apenas, para se deliciar.

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

6. O declínio do mito

Seguindo a pista dos fios mítico, mimético e ficcional, que despontaram nas raízes da árvore, uniram-se na formação do tronco, separaram-se nos ramos da história e da ficção, mas se aproximaram no percurso artístico da narrativa com o impulso "romântico" idealizando a ficção grega e o "mimético" realizando a verossimilhança realista, queremos caracterizar, no romance, o reencontro das três perspectivas. Nessa forma, sem se apagar totalmente, o fio mítico sofre um declínio, ou se recolhe, estrategicamente, para dar efusão à trilha mimética que dá continuidade à aventura da narrativa de se deslocar em direção à vida e à representação do homem comum. Acompanhando a alternância dos paradigmas, o fio mítico, apagado ou realçado, é o eixo de progressão da narrativa, fazendo girar a intercalação de um momento idealista, caracterizado pela primazia do impulso "romântico", com o retorno de uma focalização realista destacando o impulso "mimético". Na roda da narrativa, esse movimento deságua no século XIX com o estabelecimento das estéticas romântica e realista. Mantendo-se a condução do fio mítico, uma parte da produção de Alencar representa, na vertente do impulso "romântico", um processo de recriação da história pela ângulo imaginativo da idealização. Contrapondo-se a Alencar, Machado, pelo corte do "mimético", faz do mítico um elemento subliminar, destacando a ironia de um mecanismo de desconstrução no seu projeto de ficcionalização da história.

Demonstrando como a evolução da narrativa tem afinidades com a história da pintura, o quadro *A Queda de Ícaro,* cerca de 1558, ilustra, na transição em que se encontrava a pintura, as caracterizações que gestavam o embrião da forma do romance. O quadro, na oposição entre o divino e o humano, encena a ligação distanciada entre a forma épica, alegorizada na queda de Ícaro, e o romance, seu substituto, que assume o primeiro plano da arte, abrindo o seu caminho mimético pelo motivo do trabalho e das vicissitudes do cotidiano. Enquanto o heróico debate-se, no final da queda e no início de um virtual afogamento, o desprezo humano que lhe dá as costas prepara, na gradação bucólica do pastor, na concentração do pescador e no lavor do agricultor, os rumos do romance que, na mobilização do seu processo



PIETER BRUEGEL. *A Queda de Ícaro*, 1558. Óleo s/ madeira, 73,5 x 162 cm. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

irônico, atrairá o homem para "afogá-lo", num enredamento perverso do cotidiano.

A vida pública e heróica de Ícaro, transformada no vôo trágico pelo castigo de sua presunção, desafiando a natureza, o cosmos e Deus, é retratada com a mesma ironia com que serão castigados aqueles que presenciam esse momento de transição. No amadurecimento do romance, o homem, invadido na vida privada, perderá esse êxtase de comunhão com a natureza para cair no labirinto futuro do inferno da vida que lhe espera. Os sulcos do arado, no primeiro plano, indicam o redemoinho de um caminho labiríntico que o ingênuo trabalhador (vítima) prepara. Mas, da mesma forma que o olhar, a direção e o impulso do animal atraem o agricultor para o reino decaído da vegetalidade e da mineralidade de uma tragédia futura, o olhar contemplativo e vago do bucólico pastor pode indicar um corte representativo, com o idealismo apresentando-se como uma proposta alternativa de alegorização ficcional.

Pieter Bruegel, o *Velho,* ironiza o tema dos caminhos do céu e do inferno, preponderante no final da idade média, trazendo o camponês e a composição da paisagem ao primeiro plano da pintura. A visão distanciada, do alto, com princípios da perspectiva, tratamento de cores e superposição de planos, apesar do estoicismo prevalecente, é um indicativo da prepotência das leis do cosmos e da natureza agindo sobre a obediência do homem, que o romance exploraria como a interferência mítica de uma força estranha conduzindo o destino da humanidade. Sobre esse princípio, o quadro constrói, na desobediência de Ícaro, a pena do castigo de ter desafiado os poderes divinos e a força da natureza: Dédalo fabrica com penas, cordas e cera, as asas para si e para seu filho, recomendando a Ícaro para que não se aproximasse demasiadamente do sol. O herói, no desafio de sua pretensão, depara-se com o derretimento do engenho fabricado em substituição aos meios mágicos e sobrenaturais, encenando o processo alegórico do corte que representa os limites do poder humano. Esse homem, desvestido do lendário, deverá, com as marcas do tempo, do trabalho e do castigo, vestir a pele anti-heróica do futuro personagem que viverá as pequenas tragédias do cotidiano. No mesmo tempo em que o romance está vivendo a sua gestação, Bruegel utiliza-se da

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

referência mítica para indicar, no seu percurso de queda, o antropocentrismo dos caminhos futuros da pintura. Da mesma forma, o *Lazarillo de Tormes* traz no título da obra o componente mitológico (na paródia ao Lázaro bíblico) da nova aventura que a narrativa viverá, representando, num processo irônico e de queda do sagrado, a ascensão do homem para o plano profano da arte ficcional explorar a dor de sua condição humana. Em síntese, o quadro de Bruegel, na alegoria da pintura, ilustra a trajetória que a narrativa empreendeu no caminho percorrido entre a forma épica e o início do romance, demonstrando, na queda da influência do mítico e do heróico, a abertura de uma navegação pelas águas e pelo rico território da cultura popular.

7. Projeções dos paradigmas do ideal e do real

Tendo o fio mítico como eixo condutor, podemos simplificar o percurso da narrativa seguindo as manifestações das vertentes romântica e mimética, perfazendo uma linha que caracteriza o seu processo de invenção. Numa superposição de caminhos, adaptaremos as diretrizes do "romance de provas" e do "romance de viagem" ou de "aventuras", da tipologia histórica do romance efetuada por Bakhtin (1992), aos formatos biográfico e autobiográfico, correspondentes aos padrões de "biografia-busca" e da "autobiografia-viagem" da direção de Scholes e Kellogg. Conduzindo tais linhas para os "modos literários" de Frye e fazendo-as convergir para os aspectos levantados ao longo do nosso trajeto, indicaremos os reflexos principais das projeções dos paradigmas do ideal e do real.

A narrativa grega, com uma focalização de terceira pessoa, regida pelo padrão da biografia-busca e sistematizando os traços do modo romanesco, modelou um tipo de enredo organizado "em torno das tentações a que são expostas a inocência, a pureza e a fidelidade dos protagonistas", cuja "estruturação heróica" caracterizou o "idealismo abstrato" do romance de provas que, segundo Bakhtin, exclui qualquer transformação nos personagens, pois "o que é percebido, o que é vivido, não pode servir de experiência capaz de modificar e de formar o herói" (p. 225). Como contraposição ao idealismo grego, a prosa paródica da sátira latina, em primeira pessoa, seguindo o padrão

da autobiografia-viagem, engendra os princípios do modo imitativo baixo, que caracterizou o "naturalismo antigo" do "romance de viagem" ou de "aventuras" da vertente ficcional realista.

A segunda variante da narrativa de provas, no território clássico, surge com as "hagiografias", nos primeiros tempos do cristianismo. Mesmo integrando "a vida interior à imagem do herói", a forma mantém afinidades com o princípio biográfico, pois "a prova continua a realizar-se a partir de um ideal preestabelecido e dogmaticamente acatado", com os motivos do "sofrimento", da "tentação" e da "dúvida" significando experiências não transformadoras testando um "firmeza imutável", nas palavras de Bakhtin. A continuidade dessa linha leva ao "romance de cavalaria" da Idade Média, mudando-se "os matizes do conteúdo ideológico da noção de provas", de acordo com a "sua predominância no romance cortês e no romance eclesiástico-cristão ou místico" (p. 227). A narrativa de cavalaria, ao ser retratada, parodisticamente, pela forma embrionária do romance, no pós-renascimento, propicia a retomada da representação realista, com a ficção picaresca.

No movimento cíclico do ideal, depois do "romance de cavalaria" em versos, dos séculos XII e XIII, e em prosa, nos séculos XIII e XIV, surge o "romance barroco", o tipo histórico mais importante do "romance heróico", segundo Bakhtin, pois evidencia as particularidades da "heroificação romanesca", diferenciando-se da heroificação épica: "os atos e os acontecimentos (o destino) vinculam-se à imagem do herói em função da defesa (apologia) suscitada para sua justificação e glorificação, ou, contrariamente, pelas necessidades de uma acusação e de um desmascaramento" (p. 227). O romance barroco de provas evolui em duas direções, dando origem ao "romance heróico de aventuras" e ao "romance-patético-psicológico". Apesar das variações do contexto histórico, esse tipo de romance continua fiel a um modelo de traços comuns, determinados pelo enredo, pelo tempo e pela representação que fazem do mundo, diz Bakhtin. Nesse quadro de características recorrentes figura a estrutura do enredo, que começa com um desvio em relação ao curso biográfico e social da vida, terminando no ponto em que a vida retoma seu curso habitual, pois os

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

acontecimentos não geram uma nova biografia do herói. Organizando-se a partir dos desvios em relação ao curso histórico e biográfico, as particularidades do enredo determinam um "tempo fabuloso", de transgressão dos critérios reais e normais (como o do romance de cavalaria), ou de percepção subjetiva e de duração (na representação do perigo, da espera, da paixão inextinguível), dirigido pela segunda linha do romance barroco. Nos dois casos, temos uma retratação do mundo feita a partir da figura do herói: "o mundo exterior que serve de pano de fundo a um herói imóvel é desprovido de autonomia e historicidade", originando o "caráter estéril e improdutivo do heroísmo nesse tipo de romance, mesmo naqueles em que estiverem representando heróis históricos" (Bakhtin, p. 230).

Do núcleo da sátira latina para o centro do romance picaresco europeu, a narrativa em prosa realista, movimentando o princípio estrutural do herói numa forma mais rica de fatos imprevistos, deságua nas variantes do romance de aventuras e peripécias do século XIX, na continuidade da linha do romance picaresco. Para Bakhtin, o que caracteriza o tipo de romance de viagem "é uma concepção puramente espacial e estática da diversidade do mundo" , fazendo da representação da "vida" uma "sucessão de situações diferenciadas e contrastantes: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc" (p. 224). Essa concepção espacial dilui as marcas das categorias temporais, esvaecendo a cor histórica e ajustando o tempo biográfico à maturidade do homem, na passagem da juventude à velhice, para se destacar um tempo de aventuras mais elaborado, constituído pela justaposição de momentos contíguos (instantes, horas, dias) que se organizam numa unidade de progressão temporal. A diluição do tempo histórico deve-se a uma característica particular desse tipo de narrativa, que registra "o grupo social, a etnia, o país e os costumes num espírito exótico" em que "as distinções, os costumes e a alteridade são objetos de uma percepção bruta", conforme o seu caráter naturalista: " o mundo desagrega-se em coisas isoladas, fenômenos e acontecimentos, que são justapostos ou se sucedem" (Bakhtin, p. 225).

Atingindo o apogeu de seu percurso na variante barroca, o romance de provas dos séculos XVIII e XIX perde a sua pureza, mas o tipo de construção de pôr á prova o herói, continua a existir, ganhando complexidade com o



desenvolvimento do "romance biográfico" e com o "romance de educação". Por esses fios evolutivos, o princípio estrutural da "prova" invade o terreno das representações românticas e realistas , desviando-se do padrão da biografia-busca em que se originou a construção do paradigma do ideal, cujo ápice do percurso é atingido no Romantismo, o seu momento histórico e estético de maior projeção. Esse porto demarca o fim de um ciclo de expansão e definição da narrativa idealista, a partir do qual inicia-se, com as ficções que optam pelas luzes do farol romântico, a aventura moderna da "reinvenção". Da mesma forma, a vertente do romance de aventuras abrirá os múltiplos caminhos da representação realista, que fez do fio mimético o guia por meio do qual o século XIX tornou-se o representante do desenvolvimento e da experimentação das possibilidades inventivas do romance.

No giro alternativo de exploração e de aprofundamento dos modelos do ideal e do real afirmam-se os contornos do "modo romanesco" e do "imitativo baixo", até a manifestação do último, no Realismo do século XIX, completar, com o despontar do "modo irônico ou satírico", o desenho geral do paradigma do real. Nesse momento, nos casos mais elevados de "invenção", inicia-se o processo de "reinvenção" da prosa moderna com o seu retorno paródico às convenções da tradição. Por isso, o Romantismo e o Realismo formalizam os movimentos estéticos de confluências das projeções do paradigma do ideal e do real, a partir dos quais foram testadas e ampliadas as potencialidades de representação da narrativa, do centro às margens dos dois modelos. Nesse espaço de criação, no final do século XIX, com a instalação da modernidade, a arte narrativa passou a recriar as possibilidades dos modelos, inclusive explorando um processo de interação e de tensão entre eles, resultando nas reinvenções que, navegando do centro às margens, configuraram, por meio da dialética do moderno com a tradição, a paragem de uma "terceira margem".

8. Do figurativo ao abstrato: o desenho de um simulacro

A literatura narrativa, seguindo uma inclinação do romance, empreendeu um curso em busca do mimético que, no final do século XIX, em correspondência ao figurativismo da pintura, para reestabelecer a sua base

simbólica em resoluções mais abstratas, esvaeceu as conquistas naturalistas com o retorno do fio mítico. Traçando um caminho paralelo entre as duas modalidades artísticas, numa ponte que liga o Renascimento à última fase do Realismo, o percurso rastreado pelo romance lembra, guardando-se as devidas proporções impostas pelas diferenças e linguagens dos dois sistemas, a rota figurativista da pintura. No final do trajeto, da mesma forma que a pintura, ameaçada pela técnica da fotografia, teve que rever o esgotamento do figurativo com o realimento da abstração, a narrativa, diante da saturação realista, retoma o predomínio do simbólico em detrimento do mimetismo naturalista, participando do grande momento de transformação das artes, que caracterizou o nascimento da modernidade.

Scholes e Kellogg, no estudo "O Significado da Narrativa", transitam nessa mesma direção, quando afirmam: "Tanto a pintura como a literatura ocidentais distinguiram-se de grande parte da arte mundial na medida em que salientaram o potencial mimético ou representativo de suas formas" (p. 59). Por esse caminho, o paralelismo entre as duas artes intensifica-se — "a maré alta do realismo em ambas as artes parece haver sido alcançada no final do século XIX, começando então a regredir, sendo que as artes plásticas levaram, a partir daí, o não-representativo a tal ponto que é pouco provável vir a literatura algum dia a alcançar." — para, depois, alargar-se com as marcas que ficaram da experiência similar: "O realismo provou ser um agente tão poderoso na arte narrativa que sua influência talvez nunca chegue a desaparecer por completo", pois "os artistas literários nunca mais poderão recuperar totalmente a inocência do 'romance' anterior à era do romance" (p. 59).

Apesar dos aspectos diferenciadores implicados nas suas vivências mais radicais com o realismo, ou seja, a forte reação abstracionista imposta à pintura figurativa tendo como contrapartida as transformações incorporadas à narrativa pelas conseqüências da experiência mimética, o paralelismo entre os dois sistemas artísticos persiste. Por meio dele podemos chegar ao ponto relativamente variável no tempo e no espaço das diferentes literaturas, quando se pôde afirmar, nas palavras de Scholes e Kellogg, que "os escritores perderam a fé na realidade do realismo" (p. 142). Nesse percurso comparativo,

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

a oposição entre o figurativo e o abstrato, bastante funcional na pintura, estabelece uma correspondência com o par formado pelo "representativo" e o "ilustrativo", da terminologia de Scholes e Kellogg, que passaremos a usar como um instrumento de apoio para nos aproximar da aventura realista da narrativa.

Tentando estabelecer a difícil ligação entre o "mundo ficcional" criado por um autor e o "universo compreensível do mundo real", Scholes e Kellogg observam que "as imagens numa narrativa podem dar-nos logo a impressão de uma tentativa de criar uma réplica da realidade, assim como acontece com as imagens de certas pinturas ou esculturas", nomeando de "representativo" o efeito causado por esse tipo de impressão: "essa espécie de arte, literária ou plástica, que procura duplicar a realidade, designá-la-emos pela palavra representar em suas diversas formas" (p. 58). Por outro lado, o efeito "ilustrativo", menos compromissado com a plausibilidade, caracteriza um tipo "de arte que procura apenas sugerir um aspecto da realidade", em vez de "transmitir-nos uma impressão total e convincente do mundo real, como também acontece com certas modalidades de arte visual" (p. 58). Não sendo uma divisão estanque, o panorama compreendido pelos pólos "representativo" e "ilustrativo", tingido pelos matizes do "registro do fato específico, da representação do que se assemelha a um fato específico" e da "representação de tipos generalizados da realidade", mostra que as obras ficcionais nutrem-se, mais ou menos, de certas nuanças na realização de seus coloridos específicos. Diante dessa oscilação, concluem os críticos: "No século XX, deveríamos estar aptos a evitar a impetuosidade crítica e enxergar o representativo e o ilustrativo simplesmente como duas soluções para o problema essencialmente insolúvel de colocar vida na arte, de reconciliar verdade e beleza" (p. 61).

Não tentando ligar a realidade com a ficção, mas buscando uma possível correspondência entre as experiências da pintura e da narrativa, um vínculo possível passa pelo fenômeno de conscientização da natureza simbólica das duas artes. Por esse caminho, o trajeto do figurativo ao abstrato e do representativo ao ilustrativo, mais do que uma aproximação, indica a abertura do diálogo entre as artes verificada no final do século XIX. A busca da consciência, da função e da especificidade das linguagens proporcionou o

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

alavancamento das artes para o despertar da modernidade. O ingresso à modernidade representou o ponto a partir do qual os sistemas artísticos encontraram-se e cruzaram os seus caminhos no percurso de retorno à natureza simbólica da origem de suas linguagens: a pintura, pela via da abstração; a narrativa, pelo veículo da ironia, num processo de resimbolização do mimético para estabelecer um diálogo paródico com a origem mítica da sua tradição. Esse ponto, na literatura, marca os últimos passos do percurso evolutivo da "invenção", iniciando o processo que denominamos de "reinvenção" da narrativa.

Ao chegar ao porto da modernidade pela consciência do simbólico, a pintura procurou apagar o domínio do figurativo pela reincorporação das relações abstratas, mas não baniu o seu modelo de representação mimético, pois o mesmo faz parte do sistema da arte, e no esgotamento de suas deficiências reside o processo de revigoramento dos verdadeiros valores da linguagem dessa arte. Da mesma forma, a literatura teve que investir e insistir numa representação naturalista e experimentar o esgotamento de sua relações externas para, depois, voltar ao ancoradouro das leis internas que comandam a complexa rede sintática e semântica de sua linguagem. Nesse processo de redescoberta, a narrativa proporcionou um redimensionamento do mimético, estabelecendo um novo tipo de relação representativa com o real, não seguindo o engodo do caminho falso de querer reproduzi-lo, mas procurando surpreendê-lo no desenho de um simulacro ficcional, cujos traços, seguindo as linhas de um caminho interno, flagram num ritmo de contradança aquilo que o real dispersa ou não quer revelar. No desenho de um simulacro, a narrativa continua apontando os traços de um retrato "representativo" ou "ilustrativo", mas com as suas relações simbólicas instaurando uma representação alegórica do real. Nesse processo alegórico, a ficção desenha um simulacro da anti-utopia como leitura do mundo real, ou propõe uma projeção utópica como forma de representação, para o real espelhar a sua face negativa na harmonia de um colorido ideal. Nos dois casos continuam valendo os parâmetros dos dois paradigmas de representação. A diferença é que as representações idealistas e realistas passam a gerar os seus efeitos "ilustrativo" ou "representativo" como uma resolução mais "abstratamente literária",

unesp

extraindo efeitos divergentes por meio da movimentação de um universo imaginativo, explorando conscientemente as leis que regem a gramática da linguagem da narrativa.

Com os conceitos da pintura e da literatura fornecendo as linhas básicas para o desenho de um simulacro, chegamos a uma conceituação da arte narrativa: a narrativa ficcional, enquanto gênero artístico, é entendida, nas suas diversas formas, como uma realização artística mobilizadora de signos próprios produtores de sentidos, cujas imagens resultantes de suas soluções constituem simulacros do mundo real, mas tais simulacros, com os signos e as leis da linguagem que regem tais signos, não se confundem com o mundo da realidade. O termo "simulacro", extraído do estudo de Scholes e Kellogg, e eleito como uma espécie de "parede de vidro" nesse processo de intermediação, que deixa transparecer, mas, principalmente, separa a relação das artes com a vida, deslocado para uma conceituação da arte narrativa é próximo do termo "hipotético", utilizado por Frye. Como uma espécie de centro no campo móvel de suas conquistas teóricas, Frye vê a literatura como um "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 ao menos explícito" (p. 96). A relação da ficção, mais ou menos explícita, com os "mundos da verdade e do fato" passa pela intermediação de um simulacro cujos efeitos de sentidos de seu arcabouço simbólico desenham uma imagem mais ou menos "representativa" ou "ilustrativa" em relação ao mundo real. Para se conseguir as direções finais de tais imagens, a arte narrativa busca no repositório dos paradigmas do ideal e do real as linhas, as cores, as formas, que o trabalho da enunciação movimenta na tessitura de um enredo composto pela paisagem povoada de personagens, devidamente enquadrados em relações espácio-temporais, gerando o desenho ficcional de um simulacro utópico ou anti-utópico do real.

O mundo dos simulacros estende-se por um campo ficcional de relações. É arquitetado por signos e construído por meio dos sentidos das articulações desses signos. Situa-se, na concepção de Ogden e Richards, no espaço compreendido entre os *signos* e seus *objetos*, ou seja, no mundo do

referente, no qual se origina a vida das relações de sentido. Por ser um mundo de relações e articulações, o seu único limite é permanecer no campo simbólico da linguagem artística da ficção, mas por ser linguagem e construído enquanto linguagem, o mundo dos simulacros tem probabilidades infinitas de realizações de sentidos, gerados nos interstícios dessas relações. Cada obra narrativa compõe um desses mundos constelados no universo movente da linguagem artística da ficção. Nesse universo, cada realização narrativa descreve a sua própria rotação, ao constituir-se num cosmo, que organiza o caos instaurado entre os signos e seus objetos. Esse cosmo, na concepção de Peirce, é regido pelo *interpretante*, no seu papel de mente relacional, em que um signo remete a outro signo, incessantemente. No comando dessas relações é que se pode pensar numa estrutura mais mimética ou representativa , ou menos mimética e mais ilustrativa, quando se quer aproximar o simulacro do real. Mas, antes de tudo, tais estruturas são simbólicas, e uma leitura mais correta dessas estruturas aproxima o simulacro às leis do próprio universo ficcional. Por dentro desses caminhos, é possível vislumbrar no simulacro aspectos e reflexos que apontam, de uma maneira organizada, as relações dispersas pelo caos do real. O jogo dessa interação cria um belo paradoxo. A narrativa que quer aproximar-se da verdade da realidade, por isso mesmo, acaba situando-se numa ilusão que a encaminha para o perigo da falsidade. Aquela que faz da mentira da ficção a porta de entrada para um mundo de simulacros erigidos pelas leis e mecanismos da arte da ficção acaba por reencontrar, nas linhas transversais dessa mesma arte, pontos de similaridade com a estrutura da realidade.

9. O eterno retorno

Acrescentando ao par figurativo e abstrato e à oposição "representativo" e "ilustrativo" os conceitos de "representação" e "estrutura", de Frye, indicaremos o processo desencadeador da modernidade, com o início do movimento de retorno das duas artes às origens abstracionistas e míticas de suas linguagens. Ao colocar o "princípio da polissemia" subordinando "o princípio da realidade ao princípio do prazer" e determinando que na literatura

"o que entretém precede ao que instrui", Frye define a especificidade da arte literária: "em literatura as questões de fato ou verdade subordinam-se ao objetivo literário precípuo de produzir uma estrutura de palavras em razão dela própria, e os valores de signo dos símbolos subordinam a sua importância como estrutura de motivos interligados" (p. 78). Demarcando a independência da estrutura verbal literária em relação às demais formas de comunicação verbal — "Onde quer que tenhamos uma estrutura verbal autônoma desse gênero, temos literatura. Onde quer que se falte essa estrutura verbal autônoma, temos linguagem, palavras usadas instrumentalmente para ajudar a consciência humana a compreender qualquer coisa." —, o autor caracteriza a arte literária como uma forma particular de linguagem, cuja função estética pode ser relacionada ao caso específico da ficção: "A razão para produzir a estrutura literária é aparentemente a de que o sentido interior, o modelo verbal completo em si mesmo, é o campo das relações ligadas com o prazer, a beleza e a atração" (p. 78).

Tudo aquilo que está ligado à sustentação da autonomia da estrutura verbal literária vale, também, para o processo de fruição. Nesse sentido, tendo por base a matéria prima da obra literária — o signo lingüístico de teor simbólico, dada a sua natureza arbitrária e convencional —, Frye opõe dois movimentos de leituras, diminuindo o valor do caminho externo ("Uma direção é exterior ou centrífuga, e nela ficamos indo para fora de nossa leitura, das palavras individuais para as coisas que significam, ou, na prática, para nossa lembrança da associação convencional entre elas.") e valorizando o sentido interno: "A outra direção é interna ou centrípeta, e nela tentamos determinar com as palavras o sentido da configuração verbal mais ampla que elas formam" (p. 77). As duas direções ocorrem simultaneamente, mas a vantagem de se distinguir um sentido transitivo, que "adiciona ao símbolo verbal a coisa simbolizada por ele", de uma postura intransitiva, que vê "o símbolo verbal literalmente como a unidade de uma estrutura verbal", é que o segundo caminho leva-nos diretamente ao ponto em que se situa e se define a literatura: "Em todas as estruturas verbais literárias a direção final de sentido é interna" (p. 78).



O caminho externo associa-se ao conceito de "representação", enquanto a direção interna mobiliza a articulação de uma "estrutura", formando uma oposição que pode clarear alguns aspectos da relação entre a pintura e a literatura, revelando a existência de um grau maior de resolução estética numa solução "abstratamente literária". A condução para as relações internas das estruturas verbais literárias é o início de um percurso, na teoria de Frye, cujo ponto de chegada aporta nas relações abstratas dentro da configuração da estrutura verbal literária. Para isto, o autor parte da arte pictórica, sob o argumento que a mesma explicita mais facilmente tanto os elementos de "estrutura" como os de "representação", para diferenciar os dois conceitos e aplicá-los, depois, à literatura.

Na pintura, o efeito externo do "realismo" caracteriza a "representação", enquanto a "estilização" é um indicativo do percurso interno da "estrutura": "O 'realismo' conota uma ênfase no que a pintura representa; a estilização, quer primitiva, quer refinada, conota uma ênfase na estrutura pictórica" (p. 133). Valorizando a "representação", a pintura avançou o ilusionismo do figurativo, enquanto a revalorização da "estrutura" assinalou o percurso de volta à via interna da abstração: "O realismo extremo, do tipo ilusório ou *trompe l'oeil,* vai quase tão longe quanto o pintor pode ir numa das espécies de ênfase; a pintura abstrata, ou, mais estritamente, não objetiva, vai tão longe quanto o pintor pode ir na outra direção" (p. 133). Apesar das duas artes serem "representações", distinguem-se, na literatura e na pintura, resoluções mais objetivas, figurativas, ou ilusionistas, das configurações mais abstratas, estilizadas, que enfatizam a estrutura artística. As duas modalidades de representação organizam-se segundo as leis e convenções de cada sistema artístico: "o que uma pintura representa organiza-se em modelos estruturais e convenções que se encontram somente nas pinturas" (p. 133).

Mostrando que dentro do seu sistema artístico, tanto o "pintor iludente não pode fugir às convenções pictóricas" como "a pintura não objetiva é ainda uma arte de imitação no sentido aristotélico", Frye amplia a oposição entre os conceitos de "representação" e "estrutura" associando-os a uma relação, respectiva, entre "conteúdo" e "forma": "toda a arte da pintura se situa dentro de uma combinação da 'forma' pictórica, ou 'estrutura', com o

'conteúdo' ou assunto" (p. 133). Ligando as pontas levantadas do percurso crítico do autor, podemos concluir: uma representação pictórica mais objetiva destaca, na sua relação entre forma e conteúdo, a direção externa do assunto, enquanto uma representação não-objetiva, pelo cominho da direção interna, ressalta a forma pictórica ou a construção de sua estrutura. As descobertas das leis da perspectiva impulsionaram o ilusionismo do figurativo: "O desenvolvimento da pintura com perspectiva no Renascimento deu grande prestígio a esses artifícios, sendo essencialmente, a sugestão de três dimensões num meio bidimensional, um truque do tipo *trompe l'oeil*" (p. 134). Com o esgotamento da ilusão do representativo, na segunda metade do século XIX, a pintura retoma o caminho do movimento de suas relações internas, voltando a dar ênfase ao aspecto significativo de sua estrutura. A literatura narrativa, por sua vez, reagindo ao direcionamento externo do conteúdo naturalista do realismo, empreende um percurso semelhante.

Nesse ponto de ruptura, marcando a virada e o ingresso das artes na modernidade, Scholes e Kellogg e Northrop Frye encontram-se novamente. Da mesma forma que os primeiros, Frye também acusa o peso de uma inclinação "representativa" nas artes ocidentais, em relação a uma postura "ilustrativa": "Por algum motivo as tradições tanto da prática como da teoria na pintura ocidental têm pesado fortemente sobre o escopo imitativo ou de representação" (p. 133). Enquanto Scholes e Kellogg demarcaram na história antiga da narrativa o ponto determinante da "tirania da tradição", Frye situa a crise a crise moderna da ficção como um fenômeno de "tirania da falácia representativa", cuja libertação caracterizou, na linha evolutiva da narrativa, a curvatura de retorno às origens de sua estruturação abstrata.

O caminho, em Frye, que aponta para esse sentido, está na "Teoria dos Modos", quando as reflexões direcionadas à literatura demonstram o avanço evolutivo e o giro cíclico do percurso literário. Construindo um paralelo entre as palavras "forma" (ligada à "estrutura") e "conteúdo" (correlacionada ao "assunto") com as correspondentes gregas m*ythos* (narração) e *dianóia* (sentido), utilizadas por Aristóteles, o autor demarca a existência de um tipo de construção verbal mais voltada para a "estrutura", em relação a uma configuração verbal mais direcionada para as relações de seu "conteúdo".

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

Assim, transportando tais conceitos para o campo ficcional, é possível falar em um tipo de narrativa que elabora o desenho de seu simulacro de uma maneira estilizada e não-objetiva, concentrando a sua resolução na tessitura do *mythos,* como uma forma de ficção mais "abstrata". Em contrapartida, um tipo de ficção que prioriza em sua solução a ênfase no "conteúdo" (*dianóia*) assume uma configuração naturalista e objetiva, que o crítico separa como os dois extremos da representação literária: um mítico ou abstrato, e o outro mimético ou ilusionista.

A sucessão dos "modos literários", na teoria de Frye, assinala, no percurso da narrativa, um movimento cíclico, cujo traçado entre o ponto de partida "mítico" e a ponta de chegada do "modo irônico ou satírico" desenha o arco da sua evolução. Desse ponto, a narrativa retrocede seguindo a sua trajetória de "reinvenção", formalizando um outro semi-círculo, cuja junção com o anterior completa o formato circular, sobre o qual traçou um movimento de rotação: no primeiro ciclo, descreve o seu longo percurso de "invenção"; no segundo momento, tendo por espelho as conquistas da tradição, e por conduta a revisitação paródica para a sua reatualização, a narrativa renova-se e continua desempenhando o papel de uma forma influente de representação, mobilizando um trabalho de "reinvenção". Nesse percurso cíclico, entre o ponto de partida "mítico" e o ápice representado pelo arco mimético do "modo imitativo baixo", com o "modo irônico ou satírico" iniciando um processo de retorno, a narrativa permutou dois formatos opostos de representação: um mais estilizado e "abstrato", e o outro mais naturalista e objetivo. Nesse longo percurso, em correspondência à trajetória da pintura, a ficção desenvolve dois modos de representação polares, paralelos àqueles que a pintura sistematizou nas suas tendências figurativista e abstrata. Quando a literatura atinge um ponto de "extremo 'realismo' ou semelhança de representação com a vida" e o contador de estórias, com uma margem maior de liberdade, recupera o simbolismo dos modos primitivos, o reencontro do "mito", ou das "concepções ficcionais abstratas", com o modo de representação "irônico ou satírico", completa a analogia entre a literatura e a pintura: "A volta da ironia ao mito é contemporânea e paralela à abstração,

expressionismo, cubismo e esforços semelhantes na pintura para enfatizar a estrutura pictórica independente" (p. 137).

Entre os dois pontos extremos da representação demarcados, a linha ascensional da literatura, antes da sua flexibilização circular, à maneira como foi tratada até aqui, corresponde ao traçado do percurso *mítico* ao *irônico*. De um extremo ao outro, essa mesma linha caminha, segundo a teoria de Frye, de uma concentração *ficcional* para uma abertura *temática*, de um sentido *centrípeto* para um sentido *centrífugo*, de uma intenção *pura*, *mítica* e *abstratamente literária* para uma tendência *realista* "de descarregar a ênfase no conteúdo e na representação, em vez de descarregá-la na forma da estória" (p. 141). Das "estórias sobre os deuses", em que o *mito* se situa como um pólo da invenção literária, até o outro extremo, demarcado pelo Naturalismo, o mecanismo propulsor do traçado dessa linha consiste no *deslocamento* do "mito numa direção humana" (p. 138). Dessa forma, a ficção, tendo como ponto de partida os *mitos*, ou "concepções ficcionais abstratas", avança rumo às leis da verossimilhança e a um conteúdo formado pela imitação das experiências humanas até atingir, com o Naturalismo e o seu teor de exatidão descritiva em detrimento de uma integridade verbal hipotética, o grau mais alto de representação da vida alcançado pela literatura, permanecendo ainda literatura. Depois disso, a ficção retroage em busca do reencontro de uma estilização e de um primitivismo perdidos, para recuperar a "qualidade abstratamente literária" de suas formas da infância.

Quando Frye aporta a ponta de seu compasso crítico nos tempos primordiais dos mitos, localizando aí um extremo da ficção literária, e começa a fazê-lo girar, acompanhando o deslocamento mítico atraído pelo canto das experiências humanas, acaba por levar a história da ficção a atracar-se num outro pólo, num porto nem sempre seguro: o das analogias externas com a vida. A partir daí, a ficção empreende uma viagem de volta, desenhada no compasso do crítico como uma rota circular. Semelhante à história da pintura, que caminha, no seu percurso de retorno, do figurativo para o abstrato, a ficção, atingindo um ponto de saturação *realista*, retoma o fio mítico das estruturas mais *abstratas*, e fecha o seu percurso evolutivo num círculo, cuja grande área foi preenchida pela *estória romanesca*: uma forma genérica com a

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

qual a ficção conquistou e povoou a terra da literatura, entre uma tendência realista extremada e a outra, predominante, de procurar reverter o conteúdo narrativo numa direção idealizante.

Se o processo de conquista de uma grande área da literatura deu-se com a tendência da *estória romanesca* de "deslocar o mito numa direção humana", mas, em contraste com o "realismo", para "convencionalizar o conteúdo numa direção idealizada", o princípio fundamental da *deslocação*, que proporcionou a expansão da literatura, explica-se da seguinte forma: "o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na estória romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada, e semelhantes" (p. 139). Assim, Frye, partindo do simbolismo da Bíblia e da mitologia clássica como uma espécie de gramática dos arquétipos literários, organiza os *mitos* e os *símbolos arquetípicos* de três maneiras, por meio das quais a literatura preencheu a grande extensão de sua área circular. A primeira corresponde aos *mitos* ainda não deslocados, preocupados com deuses e demônios, configuradores de dois mundos identificados metaforicamente com os *céus* e *infernos* existenciais das religiões. São dois mundos contrastantes, um *desejável* e o outro *indesejável*, constituindo duas formas de organização *metafórica* denominadas, respectivamente, *apocalíptica* e *demoníaca* (cf. p. 141). A segunda forma, quando o *mito* passa a ser *deslocado* e não mais reconhecido metaforicamente, mas vinculado *analogicamente* à estrutura do enredo, é a *romanesca*, caracterizando a literatura por uma tendência geral de "seguir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana" (p. 141). Ao tornar-se menos significativa e reduzida a uma situação de *imagens incidentais*, a associação da literatura com o *mito* impulsiona a ficção para a tendência do *realismo*, com o seu destaque no conteúdo e na representação. Depois disto, os opostos aproximam-se, definindo o percurso cíclico da narrativa: "a literatura irônica principia com o realismo e tende ao mito, sugerindo seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico, embora ela às vezes continue simplesmente a tradição romanesca da estilização" (p. 141).



Para tentarmos comprovar o retorno cíclico da narrativa aos padrões míticos e, ao mesmo tempo, demonstrar como o Modernismo do século XX mobiliza preferencialmente uma representação estilizada do realismo, seguindo, na reconstituição mítica, a regra do padrão demoníaco, na última parte do trabalho analisaremos o livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, que depois de Machado de Assis deu continuidade a uma elaboração refinada da representação simbólica e estilizada do realismo. Comprovando a outra tendência, ou seja, de que a retomada moderna aos padrões míticos, burlando a regra geral da dominação demoníaca, às vezes, simplesmente dá continuidade à tradição romanesca da estilização, estaremos trabalhando, comparativamente, alguns contos da obra de Guimarães Rosa, sem dúvida nenhuma um autor singular no Modernismo brasileiro, que conseguiu, por meio de uma radical invenção estilística, reinventar as formas primitivas da linguagem da narrativa, buscando na resolução formal mais abstrata da ficção uma possibilidade de representação moderna da idealização. No momento, o que se pretende, antes da utilização da teoria de Frye como uma metodologia crítica e de abordagem literária, para se entender como a narrativa iniciou o seu processo de "reinvenção" a partir do final do século XIX, e que se tornou a marca da ficção moderna do século XX, é fazer da sua teoria o instrumento, seguindo alguns de seus princípios, para se caracterizar, também, a natureza ficcional e *hipotética* da *estrutura verbal literária*, utilizada como expressão da narrativa ficcional em prosa artística. Esta caracterização dá à narrativa o estatuto de uma linguagem artística específica, cujo movimento pendular de representação é marcado por uma oscilação, maior ou menor, entre um ponto extremado de ênfase no conteúdo e na representação, e outro, que incide mais na forma da estória, concentrando-se na integridade de sua estrutura. O segundo movimento representa o caminho para se avaliar o teor estético de uma resolução moderna idealista ou realista.

Ao formalizar a construção do movimento pendular, distinguindo um tipo de representação *centrífuga*, com ênfase no conteúdo, e uma representação *centrípeta*, com ênfase na elaboração de sua estrutura, o autor traça a rota de um percurso evolutivo da ficção e o início de seu retorno, configurando o formato circular em que se move a história da narrativa. No

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

seu trajeto ascensional, refizemos alguns pontos do percurso, recuperando aspectos da representação na evolução da narrativa; no trajeto descendente, agora, o nosso objetivo, marcando no ponto extremado do pêndulo de incidência realista o auge do percurso da "invenção" das possibilidades de representação da narrativa, é rastrear o caminho do retorno para caracterizar o ciclo moderno de "reinvenção", tendo como suporte o resgate da tradição. Neste caminho de volta, o tratamento da linguagem ficcional tem como mira as reflexões que conduzem para uma caracterização da modernidade da narrativa, levando-se em consideração as resoluções conscientemente estilizadas de sua estrutura, o que configura a visão de uma construção "abstratamente literária" da obra ficcional. Ao mesmo tempo, o caminho do ciclo do retorno marca o fim de uma trajetória de "invenção" e de "sagração da diferença", para dar início ao percurso de "reencontro dos modelos" da tradição, quando a arte narrativa se propôs a renovar-se como "reinvenção", na sua volta pendular que resgata a abstração. Para isto, o ponto mais rico da contribuição da teoria de Frye apresenta-se na *Teoria dos Símbolos*, o lugar em que se localizam e se depreendem os fundamentos de uma *gramática arquetípica*, com base na *Bíblia*, na *mitologia clássica*, na estrutura dos *contos primitivos e populares*, constituintes do repertório dos *padrões míticos* mais *abstratos* e *puramente literários*: o inventário fundador dos traços formadores do manancial das matrizes mais abstratas da linguagem artística da narrativa. Ao concentrar a sua teoria, em essência, na semente mítica, com sua estrutura metafórica implícita e sua afinidade com o "abstratamente literário", o autor dá oportunidade à literatura de repensar no seu ponto de partida originário, como a pintura teve que retroceder ao primarismo das linhas, das cores, das formas, e ao jogo puramente abstrato dessas relações, para reencontrar o seu caminho e reconhecer-se na sua verdadeira linguagem como forma de representação.

O ponto de saturação da representação realista do final do século XIX constitui um marco a partir do qual a ficção empreende um retorno rumo à estilização e à abstração das formas tradicionais, o que significa reconquistar, dos tempos primevos, os matizes e as matrizes das manifestações primitivas e populares. O revigoramento dessa arte deu-se com o resgate dos moldes do

arcaico, do sagrado, do primitivo e do popular, enredados pela sutileza do erudito, resultando um investimento ficcional na estrutura romanesca e no seu sentido imaginativo: os caminhos pelos quais a narrativa entrou, na modernidade, "no círculo da invenção mitopoética, que tende a romper com a entidade tipológica 'romance' superando-a no tecido da linguagem e da escritura, isto é, no nível da própria matéria da criação literária", nas palavras de Alfredo Bosi (1994, p. 394). Descrevendo, na nossa literatura, a experiência estética de Guimarães Rosa e parte da de Clarice Lispector, caracterizando-os como autores que "entendem renovar por dentro o ato de escrever ficção", pois "nestes criadores há uma fortíssima vontade-de-estilo que os impele à produção de *objetos de linguagem*", Bosi traça um quadro bastante claro das leis que geram a autonomia dessas resoluções ficcionais. Nessa fabricação de linguagem, a tendência externa de situar o processo literário na "*transposição* da realidade social e psíquica" opõe-se à forma de "*construção* de uma outra realidade", ou "supra-realidade", compreendida "como a alquimia dos minérios extraídos das mesmas fontes" daquela, mas comprometida, primeiramente, com o aspecto construtivo da "linguagem", ou com "a realidade" da própria linguagem da ficção:

> No continuum *inventário-invenção*, que cobre as várias possibilidades do ato estético, pode-se dizer com segurança que a diretriz mais moderna é a que privilegia o aspecto construtivo da linguagem como o mais apto a significar o universo de combinações em que a ciência e a técnica imergiram o homem contemporâneo. Desde Joyce tem-se renovado a estrutura do romance, fundindo-se a tríade personagem-ação-ambiente na escritura ficcional cujos fatores combináveis passam a ser abstraídos não mais diretamente da matéria bruta, pré-artística, mas dos níveis *já literários* (monólogo, diálogo, narração...) e, ainda mais radicalmente, das unidades lingüísticas (sintagma, monema, fonema...). Essa direção, que tende a compor o fenômeno literário a partir dos materiais da linguagem, e apenas da linguagem, tem o mesmo significado histórico do abstracionismo, que constrói o quadro com entes geométricos, ou da música concreta, que trabalha a partir dos ruídos e dos sons tais como a Física os reconhece (p. 394).

unesp

PARTE TRÊS

DA SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA AO REENCONTRO DO MODELO

(*A Árvore da Narrativa no Jardim das Nossas Letras: Ramos e Rosa*)

Para que serve o homem?
para estrumar flores,
para tecer contos?

para servir o homem?
para criar Deus?
Sabe Deus do homem?

E sabe o demônio?
Como quer o homem
ser destino, fonte?

Que milagre é o homem?
Que sonho, que sombra?
Mas existe o homem?

(*Drummond*)

unesp

CAPÍTULO VI:

GRACILIANO RAMOS:

A REINVENÇÃO DO REAL

(...) a terra irradia como um Sol escuro. (Euclides da Cunha. *Os Sertões*)

OS SETE CÍRCULOS DO INFERNO: A CONSTRUÇÃO DE *VIDAS SECAS*

1. O despotismo da água entre os despotismos das secas

"Falo somente do que falo
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol" (...)[1]

O livro *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, publicado em 1938, configura-se, dentro do conjunto da obra do autor e em relação à série literária do ciclo regionalista em que se destacou, como uma obra singular, porque, nos dois casos, a sua realização "realista" aponta para um tipo de representação "mimética", cujo refinamento e síntese, alcançados pela resolução dos processos construtivos, extrapolam a moldura do contexto estético e do recorte da realidade histórica em que se inscreve. Assim, sobressaído da paisagem histórica e estética de seu tempo, o livro conquistou outras paragens, atingindo o patamar da atemporalidade e da universalidade, que só o seleto grupo das obras-primas conseguem galgar, agenciando a dinâmica das referências locais à congruência das leis ficcionais: as forças mobilizadoras das potencialidades

[1] O poema "Graciliano Ramos", de João Cabral de Melo Neto, constituído por oito estrofes formando, no conjunto, quatro blocos simétricos, com um par de estrofes de quatro versos em cada um, constrói, a partir da estrutura reiterativa com que inicia cada bloco — "Falo somente" (...) — , um quadro de referências interligando instâncias fundamentais do universo da produção literária: a *matéria artística* ("Falo somente com o que falo"); o *assunto* ("Falo somente do que falo"); os *personagens* ("Falo somente por quem falo"), e os *leitores* ("Falo somente para quem falo"). Essa disposição estrutural justifica a relação do poema com o livro *Vidas Secas*, possibilitando ao mesmo tempo um intercâmbio com a presente análise no sentido de enriquecê-la, já que a mesma refere-se ou apóia-se, subliminarmente, nos quatro andaimes da produção literária: a matéria artística (a palavra); a referência principal do drama (assunto); o universo da representação (personagens) e o pólo da recepção (leitores). Assim, os versos iniciais do segundo bloco do poema, correspondentes ao assunto do livro, abrem a análise em forma de epígrafe, cuja continuidade tem a seguinte composição: (...) "ali do mais quente vinagre: / que reduz tudo ao espinhaço, / cresta o simplesmente folhagem, / folha prolixa, folharada, / onde possa esconder-se a fraude" (1994, p. 311). Os versos dos outros três blocos serão referidos, posteriormente, acompanhando o percurso estrutural da análise.

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

simbólicas de uma obra. Superando um tipo de representação mimética, apoiada no real, e atingindo uma resolução estética firmada no jogo interno das relações simbólicas, o livro *Vidas Secas*, antes de ser visto no plano de sua autonomia artística, pode servir de exemplo para a montagem de dois contrapontos críticos interligados pela questão da representação mimética, que continua sendo permeada, senão sustentada, por uma constelação simbólica.

O primeiro contraponto origina-se no contexto da historiografia literária brasileira, situando, nas palavras de Alfredo Bosi, a ficção dos decênios de trinta e de quarenta, neste século, como "a era do romance brasileiro" (1994, p. 388). Nesse contexto, emoldurado pelos fatores histórico, social e econômico, segundo o mesmo crítico, fluíram novos estilos ficcionais "marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevalecia" (p. 389). Na continuidade da montagem do quadro historiográfico, Alfredo Bosi opõe e desqualifica o "*realismo absoluto*" do século anterior — "um modelo ingênuo e um limite da velha concepção mimética de arte que uma norma efetiva de criação literária" — para caracterizar o "realismo crítico" desse romance novo, que "precisou passar pelo crivo de interpretações da vida e da História para conseguir dar um sentido aos seus enredos e às suas personagens", de onde emerge a obra de Graciliano Ramos: "assim, ao realismo 'científico' e 'impessoal' do século XIX preferiram os nossos romancistas de 30 uma *visão crítica das relações sociais*" (p. 389).

Se o novo realismo substitui o "cientificismo" do momento anterior para se valer do suporte da crítica social, infiltrando-se nos grotões e fendas da matéria regionalista, o crítico reconhece no romance focalizado um certo distanciamento da realidade — "a paisagem capta-se menos por descrições miúdas que por uma série de tomadas cortantes; e a natureza interessa ao romancista só enquanto propõe o momento da realidade hostil" (p. 402) —, sendo falsa a nota de regionalismo dada a uma obra em tudo universal. Aqui, surge o segundo contraponto. Em função da construção desse universalismo, outros ingredientes entram na composição do romance: estruturação, cortes e montagens cinematográficos; fiação de uma sintaxe paratática; vocabulário

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

essencial, imagético e plástico; a maquinaria do silêncio fabricando emoção na "bolandeira" do discurso indireto livre; enfim, os recursos ficcionais que convertem "a miséria da não-linguagem" dos personagens num drama de linguagem (Sant'ana, 1973, p. 178). Drama irônico, diga-se, pois se o drama instala-se com a erupção do diálogo, no livro, o diálogo é sufocado numa interiorização dramática: uma espécie de mutismo dotando de voz a consciência. Quanto mais essa consciência expande-se, mais se fecham os canais comunicantes das palavras, brotando, em seu lugar, a tensão do silêncio trazendo a emoção à flor da pele. Tudo isso acontece, não na paisagem seca e agreste do Nordeste, mas no palco da representação literária.

O cenário desse palco, entretanto, deixa entrever, num livro instigantemente associado aos aspectos da realidade, os bastidores descarnados de um universo simbólico estruturalizante. Nele pulsam os sentidos das imagens demoníacas, que podem ser vivificadas com o intuito de se confirmar a asserção de Northrop Frye, quando este diz que a literatura irônica mais recente e próxima do realismo ainda mantém um padrão mítico, mesmo que, em regra, seja o demoníaco. O drama dos retirantes em *Vidas Secas* é cíclico, segue a rota das mudanças, que por sua vez seguem o giro cíclico da natureza, em busca de chuva ou água, conduzindo-os ao eterno aprisionamento na constante rotação dentro da ordem natural. Ao contrário do que se poderia pensar que os deuses estariam em desuso no contexto de uma representação mimética, tal aprisionamento revela a presença de uma divindade demoníaca personificada nos poderes da natureza, juntamente com a maquinaria de uma estrutura trágica e irônica: esta ao matar por alguns instantes a sede do desejo; aquela por fazer renascer constantemente o senso trágico das privações e misérias indesejáveis, colocando a roda da fortuna dos retirantes nas engrenagens de um fado inescrutável e onipotente. Como reagir? Só há uma possibilidade: "A arte é uma astúcia do espírito humano, para fraudar o mau Demiurgo das suas vítimas, para ironizar a criação malograda" (1978, p. 30), nas palavras de Otto Maria Carpeux. Esta é a proposta da arte de Graciliano Ramos[2].

[2] Diz o crítico, em outra passagem, indicando a idéia de inferno no livro, que queremos realçar: "Com efeito, o material desse classicista é bem estranho: é o mundo interior; as mais

2. O despotismo da água

O círculo maior do inferno natural representado no livro compõe o arco externo da sua estrutura de composição, formada por dois ciclos extremados de seca: a "Mudança" do início e a "Fuga" do fim, intermediados, no meio da narrativa, pelas águas do "Inverno", justamente no sétimo dos treze capítulos. A partir desse olho d'água e sopro de frio, os capítulos da primeira com os da segunda metade do livro desenham sete círculos concêntricos, na ligação do primeiro com o último, do segundo com o penúltimo e, assim, respectivamente, num movimento duplamente simétrico: de fora para dentro, ou da seca (sol) para a chuva (água), formando uma ligação mais explícita entre os capítulos, por meio do drama existencial de Fabiano; de dentro para fora, ou da água para a seca cíclica, formando uma ligação concêntrica menos explícita, escondida nos dramas particulares dos demais personagens. No miolo figura o ciclo do "Inverno"; em torno dele expandem-se os círculos do "inferno" de cada um dos figurantes e do todo da família. De dentro para fora, na expansão dos círculos, a imagem do inferno cresce e envolve a roda da narrativa, cujo movimento básico é o eterno retorno: morte/renascimento/morte. O sentido da imagem do inferno (*diánoia*) forma-se

---

das vezes, o mundo infernal. Lá, as almas são caçadas por um turbilhão demoníaco de angústias, como as almas no vestíbulo do Inferno de Dante:

> Qui sospiri, pianti ed alti guai
> Risonavan per l'aer senza stelle...
> Diverse lingue, orribili favelle
> Parole di dolore, accenti d'ira...
>
> É uma tortura sem fim; o próprio Dante apiedou-se dos que
>
> ... non hanno speranza di morte,
> E la lor cieca vita è tanto bassa,
> Che invidiosi son d'ogni altra sorte.

São aqueles dos quais o romancista Graciliano Ramos também se apieda; pois é cheio de misericórdia. Procura-lhes a *altra sorte*, estabilizando classicamente o turbilhão, eliminando duramente tudo o que não é essencial, erigindo-os em monumentos de baixeza, como criaturas petrificadas dum maligno Demiurgo, restos fósseis duma criação malograda, redimidos, enfim, pela criação mortífera da arte. Graciliano Ramos é o clássico deste mundo da morte" (1978, p. 26).



com a integração do movimento cíclico da narrativa (*mythos*). Movimento e imagem unem-se na rotatória do enredo e na forma simbólica do círculo.

Em torno dessa semântica e sintaxe mínimas, formando o desenho abstrato do livro, pode-se recompor as linhas básicas de um percurso simbólico, tendendo para as relações miméticas e figurativas. Nesse itinerário de dentro para fora, o capítulo "Inverno" é o núcleo da narrativa, por ser o mais afastado do sol. Nas suas relações internas, o capítulo referido constrói-se de dentro para fora, armando um jogo que vai do fogo para a água, na relação que se dá entre o interior e o exterior da casa, reiterando o movimento estrutural de um plano mais simbólico (dentro), para a instauração de uma configuração mimética (fora). No centro de todo o processo, os dois primeiros parágrafos do capítulo "Inverno" iniciam a oposição espacial dentro/fora, condutora das relações que vão do fogo (quente) para a água (frio), indicando, depois, a volta, cada vez mais causticante do sol e da seca, reduplicando, num circuito menor (de dentro para fora), a estrutura maior do livro, que caminha de fora para dentro:

> A FAMÍLIA estava reunida em torno do fogo, Fabiano sentado no pilão, sinha Vitória de pernas cruzadas, as coxas servindo de travesseiros aos filhos. A cachorra Baleia, com o traseiro no chão e o resto do corpo levantado, olhava as brasas que se cobriam de cinza.
>
> Estava um frio medonho, as goteiras pingavam lá fora, o vento sacudia os ramos das catingueiras, e o barulho do rio era como um trovão distante. (1982, p. 63).

A relação entre o fogo e a água forma a tensão fundamental da narrativa. Nas faíscas do primeiro cintila a simbologia do sonho, que é uma aversão ao pesadelo, enquanto a água da chuva embala o desejo, e por ela escorrem as aspirações nunca concretizadas. Como aversão ao pesadelo, no mundo demoníaco, o fogo surge sob a forma de "auto-de-fé" e, nesse mundo de calvário, a água é identificada com a "água da morte", ou o "sangue derramado" (Frye, 1973 p. 151). Nessa visão pessimista da condição humana, se a seca é a imagem aterradora, sentida num pesadelo constante, fazendo da

natureza, com suas cores de fogo, a imagem de um inferno sempre presente, a chuva surge, ameaçadora, completando a cadeia cíclica, não como um ponto de conforto, mas com o seu grito de terror ecoando na caixa acústica da natureza para anunciar o "despotismo de água" (Ramos, p. 65) — o seu tempo de reinado entre a duração de dois ciclos de fogo. Tudo se passa no quadro expressionista desse capítulo central:

> Não havia o perigo da seca imediata, que aterrorizara a família durante meses. A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham agitado o sono das pessoas. De repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue. (...) Mas aquela brutalidade findara de chofre, a chuva caíra, a cabeça da cheia aparecera arrastando os troncos e animais mortos. (p. 65).

O quadro apresenta o antes e o agora, fundindo as várias marcações temporais num presente espacial, imagético e plástico. É este o movimento principal da narrativa: as imagens pulsam, bruxuleiam, materializam-se num gesto rápido, no ritmo mínimo de um fio narrativo. No limite, tem-se uma dança de imagens em busca de um ritmo: a espacialidade e o sentido da *diánoia* sendo confirmados pela temporalidade e sintaxe do *mythos*. Fabiano é o condutor do processo: alimenta o fogo, e o faiscamento deste, em círculos, iconiza a construção imagética demoníaca, refletindo, nos círculos da luz do fogo e da estrutura narrativa, um enredamento mínimo — o tópico da sobrevivência no inferno da existência.

O ponto de origem está no gesto ritualístico de esfregar as mãos: "Fabiano esfregou as mãos satisfeito e empurrou os tições com a ponta da alpercata." (p. 63). O gesto de fé gera o fogo aparentemente acolhedor, mas ironicamente sacrificante, visto que o seu círculo desintegra a família, desenhando, no jogo das variações visuais (claro/escuro) e sensoriais (quente/frio), o seu despedaçamento (*sparagmós*):

> As brasas estalaram, a cinza caiu, um círculo de luz espalhou-se em redor da trempe de pedras, clareando vagamente os pés do vaqueiro, os joelhos da mulher e os meninos deitados. De quando em quando estes se mexiam, porque o lume era fraco e apenas aquecia pedaços deles. Outros pedaços esfriavam recebendo o ar que entrava pelas rachaduras das paredes e pelas gretas da janela. Por isso não podiam dormir (p. 63).

A variação da luz refletida nas partes dos corpos dos personagens, num movimento cortante, de baixo para cima, ao mesmo tempo que revela o desconforto físico, impede o sono, e o sonho não realizado num estado de dormência passa a concretizar-se no sofrimento da vigília, nos fragmentos de conversa. Os fragmentos, como o jogo de luz, vagam, serpenteiam em busca de um enredamento, mas não totalizam um enredo: apresentam fiapos dele. Como ocorre na obra toda, os fragmentos de conversa, refletindo o processo fragmentário da estrutura de composição, relevam uma dança de imagens buscando a sustentação de um enredo mínimo, ou seja, a espacialidade (*diánoia*) moldando-se num tênue fio de temporalidade (*mythos*). Esse movimento, visto do contexto menor dos fragmentos de conversa para a estrutura fragmentária maior do processo de composição do livro, entronca-se na observação genérica, mas pertinente, de Otto Maria Carpeux: "O herói de Graciliano Ramos é o sertanejo desarraigado, levado do mundo primitivo, imóvel, para o mundo do movimento" (1978, p. 32). É nesse caminho do imóvel para o movimento que a narrativa revela o seu sentido mais profundo, reproduzindo o ritual da formulação de um enredo, unindo o sentido e a estaticidade das imagens à sintaxe da temporalidade :

> Quando iam pegando no sono, arrepiavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os

> recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto (p. 63-64).

O gesto ritualístico de Fabiano, ao esfregar reiteradamente as mãos, acopla dois sentidos: um, gerador do fogo ("fiat lux"); o outro, irônico, faz Fabiano passar de agente doador à vítima sacrifical (*pharmakós*). Ao gerar o fogo, gera-se a imagem do inferno, cujos anéis formam o calvário, ou o caminho do enredo em que a família protagoniza o seu rito de sacrifício. O encontro entre a imagem e o enredo — aquela que se revela, mas não se deixa dominar; este que se esconde na precariedade lingüística, mas revela o seu despedaçamento — forma o cerne do processo, a união da *diánoia* e do *mythos*. Nesta união encarna-se a estrutura mítica. O enredo (calvário) e o seu sentido (imagem do inferno) reduzem-se às matrizes arquetípicas do *ritual* e do *sonho*, conforme estabelece a teoria de Frye e confirmam as palavras de Carpeux, caracterizando o "mundo empastado e nevoento, noturno, onde os romances de Graciliano Ramos se passam: no sonho. Os hiatos nas recordações, a carga de acontecimentos insignificantes com fortes afetos inexplicáveis, eis a própria 'técnica do sonho', no dizer de Freud" (p. 31). Constituindo a identificação do ritual e do sonho, o *mito* explica-os e os comunica, dando sentido ao ritual e narração ao sonho. O sonho figurativizado na imagem demoníaca é a aversão ao pesadelo: o indesejável inferno. O ritual, que nasce no gesto de esfregar as mãos, constitui a gênese dos fragmentos de conversa. Nesses fragmentos cintilam os fiapos de enredo em que se alojam os arquétipos da própria história dos figurantes: do fogo para a água e da água para o fogo; da seca para a chuva e da chuva para a seca cíclica. Ao crescer e presentificar-se, a imagem do inferno já é o ritual em movimento, a narração e o seu sentido, o enredo e a sua imagem fundamental soldados, formando, nos seus círculos anelados, a sintaxe e a temporalidade de um enredo que é a metáfora de um inferno existencial — a peregrinação dos retirantes nas voltas que a natureza dá entre um ciclo de seca e outro:

> Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto

> passou despercebido. O menino mais velho abriu os ouvidos, atento. Se pudesse ver o rosto do pai, compreenderia talvez uma parte da narração, mas assim no escuro a dificuldade era grande. (...) Fabiano [...] suspendeu a tagarelice, pôs-se de quatro pés e soprou os carvões, enchendo muito as bochechas. (...) O círculo de luz aumentou, agora as figuras surgiam na sombra, vermelhas. Fabiano, visível da barriga para baixo, ia-se tornando indistinto daí para cima, era um negrume que vagos clarões cortavam. Desse negrume saiu novamente a parolagem mastigada. (p. 64-65).

Do lado de fora, a chuva castiga a casa, descarnando-a e expondo a sua ossatura: "Mas voltariam quando as águas baixassem, tirariam do barreiro terra para vestir o esqueleto da casa" (p. 66). No interior da casa, o esqueleto do enredo revela-se à luz do fogo, na expansão dos seus círculos, nos arremedos e remendos de conversa. Na relação entre o externo e o interno, a narrativa expõe os elementos mínimos com que tece a arquitetura concisa de sua simbolização: do lado de fora, a "água" e a "terra" (barro); do lado de dentro, o "fogo" e o "ar" (sopro). Nessa interação, a narrativa costura, do lado de fora, o motivo arquetípico do "trabalho", expondo, na tensão da relação crítica entre o homem e a natureza, a situação de vítima da condição humana diante do "despotismo" de uma força demoníaca. Dentro da casa, no gesto ritualístico de esfregar as mãos e soprar os carvões, despertando as labaredas entre as pedras, Fabiano rememora o motivo da "criação", encarnando o arquétipo da "gênese" como a outra "idéia estrutural do modo imitativo baixo" (p. 155), na concepção de Frye. Tal idéia constrói-se no processo ritualístico de gerar o fogo, com este recuperando, num plano mítico, a fala que procura, em vão, a criação de um enredo mínimo. O enredo que não se organiza numa tentativa de fala, constrói-se na relação fragmentária entre os demais capítulos do livro, formando os círculos complementares de uma imagem do "inferno". No desenho dessa imagem geral, ao contrário do que se dá no capítulo do centro, o "fogo" (seca / sol) e a "terra" vão gerar os caminhos de peregrinação da família, enquanto a "água" e o "ar" (sopro / fala /céu) vão esboçar o sonho da "fuga" da engrenagem demoníaca.

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

Enquanto lá fora, a relação entre o homem e a natureza mostra, com o "despotismo das águas", apenas um ciclo da cadeia demoníaca, que se completa no giro de uma seca a outra, dentro da casa, a relação entre o externo (o "outro") e o interno (o "eu") intensifica o drama realista do "eu" que se vê impedido de se expressar, como vítima de um sistema desumano nas relações sociais. Privado da faculdade da linguagem, Fabiano tenta articular um fio da sua história, dentro de um drama em que a História o coloca nos seus círculos periféricos. Se, lá fora, os ciclos demoníacos da natureza coloca Fabiano e sua família numa cadeia de peregrinações constantes, movimentando o padrão narrativo do motivo da "viagem", dentro da casa, no capítulo central do livro, descarna-se o outro motivo arquetípico de uma representação realista: a "estória de um escritor" recriada em terceira pessoa, com a protagonização de uma família vivendo o drama de não poder contar a sua própria estória, porque lhe falta o sopro e o sonho da palavra: "Fabiano contava façanhas. Começara moderadamente, mas excitara-se pouco a pouco e agora via os acontecimentos com exagero e otimismo, estava convencido de que praticara feitos notáveis" (p. 66). Assim, nessa leitura de dentro para fora, chega-se à moldura principal do livro: a fuga do pesadelo da seca revelando o motivo da viagem, e a esperança do sonho da fuga para o sul, com o desejo de se atravessar a linha do horizonte e traçar os planos de uma outra vida.

Entre o sonho que se tece por meio do desejo da chuva (água) e da fala (ar), e o pesadelo que se concretiza na terra e na seca (fogo), a narrativa realiza um enredo mínimo, reduzido a uma relação essencial entre o fogo e a água, colocando Fabiano e sua família em busca de um fio de discurso, que não chega a formar um "discurso-rio", mas que rememora, dialeticamente, o motivo realista de uma "estória de escritor", tramada, originalmente, numa narrativa em terceira pessoa. Graciliano Ramos, no conjunto de sua obra, sempre destacou, no seu processo de composição, o traço realista envolvendo o motivo arquetípico de uma estória de escritor. Em *Vidas Secas*, apoiado na questão da oralidade, o autor não realiza o recurso metalingüístico recorrente em seus livros de movimentar os sentidos do processo de escritura do próprio livro, porque, nesse caso, o drama maior representado é a dificuldade dos personagens atarem os fragmentos de suas falas num fio de narratividade,

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

dramaticamente cortado pelo insulamento em que se encontram condenados, como vítimas do atraso de uma realidade sócio-cultural oral.

Ao extrapolar as amarras do regionalismo e de um tipo de realismo crítico e social, *Vidas Secas* permanece como realização estética, por operar uma das mais complexas e simbólicas síntese de uma representação artística do real. Num caso de extrema ironia, trata-se de uma narrativa de viagem, porque, ao negar a Fabiano a posse e a fixação na terra, ele e sua família são condenados a peregrinar pelos círculos dos ciclos da natureza. Só que as mesmas garras da ironia que lhe negam a terra e o condenam a uma estrutura de viagem, negam-lhe também a voz, impedindo o desenvolvimento do padrão autobiográfico. Nesse caso, o motivo realista do "retrato de um escritor" dá-se pelo avesso: a forma é afirmada, dialeticamente, pela sua negação. Impossibilitada a estrutura autobiográfica, o relato biográfico dá projeção ao narrador, que empresta a sua voz ao Fabiano, pela técnica do discurso indireto livre, mas lhe cobra o alto preço pelo trabalho de explorar e iluminar os desvãos de sua consciência, negando-lhe a possibilidade de expressão. Assim, o drama desenvolve-se dentro da consciência, aprisionando a forma do "retrato de um escritor", que só se exterioriza pelo avesso, na voz do outro ou do narrador, relatando a tragédia sócio-cultural de um brasileiro impossibilitado de contar a sua própria estória, não só porque vive à margem da História, mas porque sobrevive à margem de si mesmo, no trágico dilema de ter consciência, com o impedimento de expressá-la. Nesse sentido, *Vidas Secas* representa um salto para dentro de uma realidade agrária brasileira, dramatizando, no oco de um homem esvaziado de linguagem, o pesadelo de uma metamorfose na condição de não-homem: o preço da sua condição humana.

No interior do capítulo "Inverno", no centro da narrativa, o jogo de luz e sombra reúne e, ao mesmo tempo, fragmenta a família, reproduzindo o processo de composição do livro. Nesse jogo de escritura expressionista, à medida que se concretiza a forma básica do círculo de fogo, como o avesso labiríntico da estrada reta do caminho apocalíptico, a narrativa segue, metonimicamente, no circuito desses círculos, a rota da vida dos figurantes, desfiando as suas preocupações existenciais. Por esses caminhos de sentido do texto, seguindo o desenho dos fragmentos metonímicos, surgem os grandes

unesp

círculos metafóricos, em que se alojam os temas básicos do livro. O fogo, reunindo a família, gera, nos círculos de luz, o despedaçamento simbólico dos personagens. Tais pedaços metonímicos, reunidos em torno dos fragmentos de conversa de Fabiano, reduplicam as partes da narrativa reproduzidas nos nomes dos capítulos da primeira metade do livro: "Fabiano", "Sinha Vitória", "O Menino Mais Novo", "O Menino Mais Velho". Cada um desses capítulos gira em torno de um motivo específico, que pode ser desentranhado no rito do fogo e na dança dos seus círculos, gerados no miolo da narrativa.

A partir dos círculos da imagem do fogo, os fragmentos metonímicos do enredo são iluminados, revelando as metáforas temáticas do livro. O gesto ritualístico de Fabiano alimenta a tensão fundamental do texto, calcada na oposição entre os sonhos desejáveis, mas irrealizáveis, e o sonho-pesadelo, que é o inferno concreto de suas vidas: "Fabiano estava contente e esfregava as mãos. (...) Fabiano, seguro, baseado nas informações dos mais velhos, narrava uma briga de que saíra vencedor. A briga era sonho, mas Fabiano acreditava nela" (p. 67). Passado o instante de euforia, em que os traumas das derrotas são projetados como vitórias — "Relatava um fuzuê terrível, esquecia as pancadas e a prisão, sentia-se capaz de atos importantes" (p. 67) —, volta o pesadelo constante.

Dentro do quadro sombrio descrito, cada um dos figurantes vê, num instante de iluminação e no relato fragmentado de Fabiano, a projeção de seu drama mais profundo, pois, na mesma ordem em que os personagens reúnem-se em torno do fogo, dos gestos e da fala de Fabiano, o livro reúne os seus capítulos iniciais, juntando os conflitos existenciais do grupo de figurantes. Da mesma forma que se situa no centro da roda, Fabiano inicia o circuito da dança dos capítulos, emprestando o seu nome ao segundo, e movimentando a derrota da briga com o soldado amarelo, no terceiro, cujo motivo é recontado, vitoriosamente, no centro dessa roda-de-fogo: "Se a seca chegasse, ele abandonaria mulher e filhos, coseria a facadas o soldado amarelo, depois mataria o juiz, o promotor e o delegado" (p. 67). Ao lado de Fabiano, Sinha Vitória desempenha a tarefa de "sustentar as labaredas, (...) atiçando o fogo com o cabo da quenga de coco" (p. 66), como um desdobramento do seu trabalho doméstico, visto no quarto capítulo e ao longo da narrativa, mas com

unesp

a função simbólica de manter a ligação da família, por representar o único vínculo de comunicação, associado à sua característica de ter "uma ponta de língua a mais". Na continuidade da roda é a vez do Menino Mais Novo ocupar o seu espaço físico, revelando a sua ligação com o pai, cujos traços temáticos são desenvolvidos no quinto capítulo. Mais distante na roda, mas ocupando o capítulo mais próximo do centro da narrativa, o Menino Mais Velho, ligado às problemáticas existenciais da mãe, é o que está mais perto do enigma do livro: a configuração da imagem do inferno como o retrato do drama de suas existências.

Enquanto representação de um mundo demoníaco, espelhado na *analogia da experiência*, na concepção de Frye, a obra apresenta-se como uma realização das idéias estruturais das imagens demoníacas flagradas num universo imitativo baixo: "a gênese e o trabalho" (p. 155). Ambas nascem, metonimicamente, das mãos. A "gênese" remete ao plano da criação, simbolizado no gesto ritualístico de gerar o fogo e, com ele, o inferno da história das personagens, cuja mola essencial é o problema da comunicação, revelado na precariedade lingüística dos figurantes, impedindo que a história seja por eles contada, para ser, figurativa e gestualmente, por eles representada. O tema do "trabalho", também nascente na metonímia das mãos, desencadeia as analogias decorrentes da representação de personagens e situações típicas, percorrendo as esferas sócio-econômicas do dominado e dos dominantes, por meio dos círculos do poder: o trabalhador sem terra, retirante, subjugado e expoliado pelos poderes constituídos — os donos da terra, do comércio e da justiça, representados nas figuras simbólicas do latifundiário, do comerciante, do soldado e do governo.

Os dois temas — o da gênese e o do trabalho — cruzam-se pelos veios da narrativa, mas entroncam-se no ponto gerador de tudo, na conversa de Fabiano à roda do fogo, diretamente ligados aos dois meninos: "Os meninos, sentindo frio numa banda e calor na outra, não podiam dormir e escutavam as lorotas do pai. Começaram a discutir em voz baixa uma passagem obscura da narrativa" (p. 67). A discordância leva Fabiano a recontar a passagem obscura, tentando iluminá-la: "Depois moderou-se, repisou o trecho incompreensível utilizando palavras diferentes" (p. 68). Os meninos espelham-se no reflexo

dessa nova iluminação. O mais novo, ligado ao tema do trabalho, vê nas palmas da mão do pai a projeção do seu futuro: "O menino mais novo bateu palmas, olhou as mãos de Fabiano, que se agitavam por cima das labaredas, escuras e vermelhas. As costas ficavam na sombra, mas as palmas estavam iluminadas e cor de sangue. Era como se Fabiano tivesse esfolado um animal" (p. 68). O menino mais velho, descontente com a troca de palavras, ligado à temática da criação da própria narrativa, reflete sobre o destino da estória contada por Fabiano, empobrecida na nova versão. Ao colocar o herói num plano mais humano e contraditório, Fabiano frustra o sonho do menino, cujo desejo é uma fabulação menos pessimista do que o pesadelo de suas realidades:

> O menino mais velho estava descontente. Não podendo perceber as feições do pai, cerrava os olhos para entendê-lo bem. Mas surgira uma dúvida. Fabiano modificara a história — e isto reduzia-lhe a verossimilhança. Um desencanto. Estirou-se e bocejou. Teria sido melhor a repetição das palavras. Altercaria com o irmão procurando interpretá-las. Brigaria por causa das palavras — e a sua convicção encorparia. Fabiano devia tê-las repetido. Não. Aparecera uma variante, o herói tinha-se tornado humano e contraditório (p. 68).

Como o texto central do livro apresenta a família reunida circularmente, o seu desdobramento, operando o desmembramento do conjunto, também é cíclico. Ao dar continuidade à vida das partes dos figurantes, nos capítulos específicos com os seus nomes, o texto central termina focalizando a cachorra Baleia, também contemplada com um capítulo, na segunda parte do livro, completando o enredamento dessa teia labiríntica. Do centro para o contorno dos círculos da narrativa, o capítulo "Inverno", de dentro para fora, apresenta uma trajetória do todo (a família reunida) para as suas partes iluminadas. As partes das figuras ganham corpo nos capítulos com os seus nomes. Tais capítulos, nesse jogo de espelho, juntam-se, compondo o quadro geral da narrativa. Completando o jogo de estruturação, se o percurso do capítulo "Inverno" vai do desmembramento humano para o animal, o fecho do mesmo,

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

focalizando por último a cachorra Baleia, reúne todos os figurantes num plano de existência comum, em que o homem está muito próximo do animal e o animal muito próximo do humano. Com o fogo apagado, os carvões e as cinzas retirados, o capítulo termina dando vez à cachorra Baleia de embalar o seu sono num sonho tão humano quanto aqueles, por meio dos quais os figurantes tentam fugir de seus pesadelos constantes:

> Varrido o chão com vassourinha, escorregaria entre as pedras, enroscar-se-ia, adormeceria no calor, sentindo o cheiro das cabras molhadas e ouvindo rumores desconhecidos, o tique-taque das pitangueiras, a cantiga dos sapos, o sopro do rio cheio. Bichos miúdos e sem dono iriam visitá-la (p. 70).

3. O despotismo da seca

Na rota de leitura escolhida, de dentro para fora, ou do centro do livro e do capítulo "Inverno", formando o primeiro círculo em torno do qual ligam-se os outros capítulos, as imagens que aí pulsam, à medida que completam os seus sentidos no redemoinho do enredo, constroem o percurso temático da narrativa. Dando continuidade ao motivo da criação (gênese), o capítulo mais próximo do centro é "O Menino Mais Velho", iniciador da imagem do inferno destacada anteriormente. O drama íntimo do menino é a questão da linguagem, os mistérios das palavras com as quais poderia expandir o circuito de sua existência para além da serra, do lado de "lá" do campo visível e concreto de sua experiência de vida, que acaba sempre recortando o mesmo universo: seja pelo insulamento de um vocabulário restrito, diretamente associado com o mundo natural próximo e palpável, seja pela representação desse universo miniaturizado na criação de suas criaturas de barro. O conflito do menino localiza-se na justa distância que a arbitrariedade do signo lingüístico abre na sua relação entre o significante e o signifiicado. A distância se amplia à medida que a palavra se afasta da associação imediata com o mundo natural e concreto para aprofundar-se nas escavações da subjetividade, ou das áreas

simbólicas e mais abstratas da língua e do pensamento: "Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga, roçando-se" (p. 59). Dentro desse universo da linguagem e do pensamento, se a primeira restringe a experiência do menino à imitação dos sons da vida natural, como conseqüência, o pensamento não alcança o mistério da simbologia de uma palavra que os rodeia, cujo sentido, ironicamente, não se deixa revelar: "Agora tinha tido a idéia de aprender uma palavra, com certeza importante porque figurava na conversa de sinha Terta." (p. 59). Nesta palavra reside a chave do mistério. Mais do que corporificar o conflito lingüístico, ela traz o sentido simbólico do inferno para o plano rasteiro da vida dos figurantes que, por não conseguirem romper as linhas já traçadas de seus círculos existenciais, acabam circunscritos e atados aos anéis de uma cadeia demoníaca:

> Ia decorá-la e transmiti-la ao irmão e à cachorra. Baleia permaneceria indiferente, mas o irmão se admiraria, invejoso.
>
> — Inferno, inferno.
>
> Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim (p. 60).

Motivado pela sonoridade da palavra — "A culpada era sinha Terta, que na véspera, depois de curar com reza a espinhela de Fabiano, soltara uma palavra esquisita, chiando, o canudo do cachimbo preso nas gengivas banguelas." (p. 56) —, o menino frustra-se com a incapacidade da mãe em concretizar em significado as expectativas despertadas pelo significante: "Por isso, rezingara, esperando que ela fizesse o inferno transformar-se." (p. 56). O dilema do menino, numa situação de secura e precariedade lingüística, reverte-se, no contexto do livro, devido a maestria do narrador, na comunicação de um drama intenso de calor humano. O seu conflito, no plano da arte, reveste-se numa questão intrínseca à representação literária: transformar o signo verbal, convencional e arbitrário, num signo motivado; fazer a palavra virar coisa; enfim, singularizar o signo profanado e desgastado da comunicação

pragmática no contexto ritualístico da arte: "Ele tinha querido que a palavra virasse coisa e ficara desapontado quando a mãe se referira a um lugar ruim, com espetos e fogueiras." (p. 56).

A frustração manifestada no nível das personagens é resolvida num plano maior, na instância da narração e da estruturação do romance, negando ironicamente a iconização do inferno no nível de aspiração dos figurantes, para que eles a vivenciem, plenamente, num nível simbólico, no plano geral da obra. Graciliano Ramos faz o inferno transformar-se. A sua arte rompe as barreiras da língua, da temática regional, para encontrar-se, num outro patamar, com as grandes obras da literatura, que souberam transformar em infernos simbólicos os dramas reais de seus países. Nesse ponto mais alto, os dramas humano e lingüístico convertem-se no espaço dramático para onde confluem todas as forças de um texto que se propõe artístico e vira arte: o drama da consciência de linguagem. Essa é a força maior do livro: o drama que é para ser representado converte, ele próprio, na representação de um drama da linguagem literária. Diante da mimetização da realidade, o autor encontra uma solução simbólica, intensificando os raios de sentido dessa realidade, enfeixando-os no construto da roda-de-fogo de um inferno construído. A obra transforma-se num inferno e, no calor desse fogo produtor de significação, a realidade surge recriada no plano simbólico da palavra.

O inferno não visto no ângulo restrito das visões dos personagens manifesta-se nas imagens de seus desejos. Assim, o terceiro círculo é formado pelo drama íntimo do menino mais novo, no capítulo quinto, que tem por título o seu nome: "A IDÉIA surgiu-lhe na tarde em que Fabiano botou os arreios na égua alazã e entrou a amansá-la. Não era propriamente idéia: era o desejo vago de realizar qualquer ação notável que espantasse o irmão e a cachorra Baleia." (p. 47). A cena principal do capítulo constrói, índice após índice, a projeção do pai na vida do filho, formando a armadilha de seu destino: (...) "Fabiano lhe causava grande admiração" (p. 47). Como num transe hipnótico, o menino é atraído pelas formas circulares das imagens labirínticas: (...) "as abas do chapéu (...) faziam-lhe um círculo enorme em torno da cabeça"; (...) "Fabiano (...) saltou na sela (...) e foi um redemoinho na catinga"; (...) "a égua começou a pular (...) como se tivesse o diabo no corpo" (p. 47). Depois, é a sua vez de

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

repetir a cena trágico-irônica, como um desdobramento infantil do destino paterno:

> (...) e o projeto nasceu; (...) a égua alazã e o bode misturavam-se, ele e o pai misturavam-se também; (...) Aí o bode se avizinhou e meteu o focinho na água. O menino despenhou-se da ribanceira, escanchou-se no espinhaço dele; (...) Ficou ali estatelado, quietinho, um zunzum nos ouvidos, percebendo vagamente que escapara sem honra da aventura (p. 49-51).

Pai e filho formam o mesmo retrato em dois tempos. O retrato fixa, por meio da temática do trabalho, uma cadeia de subserviência, no plano humano, aos donos do poder e, no plano da natureza, uma dependência constante às suas leis cíclicas. Assim como há, no território das relações humanas, um núcleo gerativo de sentido, formado a partir da oposição inferioridade / superioridade, mobilizando as regras de um jogo de dominação, há, também, no plano da intermediação dos figurantes com o espaço do mundo natural, um movimento expresso pelas relações entre a horizontalidade e a verticalidade, intensificando o mecanismo diabólico e cíclico das derrotas permanentes. Neste sentido, é constante, na representação de Fabiano, um olhar para cima, em direção a um sonho esperançoso, embora passageiro, porque o mundo celestial apresenta-se sempre com suas formas em mutação, contrastando com o olhar de um pesadelo permanente, voltado para baixo, encontrando um inferno aderente, aberto na crueza da realidade da terra. O gesto do menino após a queda, reduplicando o pai, perpetua o círculo vicioso:

> Levantou os olhos tímidos. A lua tinha aparecido, engrossava, acompanhada por uma estrelinha quase invisível. Àquela hora os periquitos descansavam na vazante, nas touceiras secas de milho. Se possuísse um daqueles periquitos, seria feliz.
>
> Baixou a cabeça, tornou a olhar a poça escura que o gado esvaziara. Uns riachos miúdos marejavam na areia como artérias abertas de animais. Recordou-se das cabras abatidas a mão de pilão, penduradas de cabeça para baixo num caibro do copiar, sangrando (p. 52).

unesp

O quarto círculo do inferno localiza-se no quarto capítulo do livro: "Sinhá Vitória". O motivo recorrente é a alimentação do fogo: "ACOCORADA junto às pedras que serviam de trempe, a saia de ramagens entalada entre as coxas, sinha Vitória soprava o fogo" (p. 39). O seu desejo permanente é uma cama igual a de seu Tomás da bolandeira: "Outra vez sinha Vitória pôs-se a sonhar com a cama de lastro de couro. Mas o sonho se ligava à recordação do papagaio, e foi-lhe preciso um grande esforço para isolar o objeto de seu desejo" (p. 44). O vínculo aproximativo com o papagaio, intensificado pelo fato irônico de ter sido obrigada a matá-lo, faz com que Sinhá Vitória carregue a penitência da culpa na lembrança da memória, como uma espécie de pena permanente, avivada pela lembrança da semelhança física: "Olhou os pés novamente. Pobre do louro" (p. 43). É nesse jogo recorrente entre o interno e o externo, movimentado pela técnica do discurso indireto livre, que a sua atuação gera no livro o foco maior de consciência e de esperança. Trata-se de um ponto frágil, uma espécie de farol vacilante, como as labaredas do fogo que mantém acesas, iluminando uma rota possível, nem sempre segura, em direção à água, na fuga constante da seca e do sol.

O jogo do interno e do externo, funcionando como a mola que desperta a consciência da dor no espaço interior da personagem, é uma espécie de reduplicação menor de um mecanismo construído pela situação estratégica do espaço físico. Atuando dentro da casa, mas com um olhar voltado para fora, Sinhá Vitória, em oposição a Fabiano, que se movimenta no espaço aberto da natureza, acompanha de perto o drama familiar, apontando a única via de abertura na cadeia demoníaca em que estão enredados. Encarnando a clássica expressão de Bachelard, "a mulher é a casa", a personagem assegura a união interna da família, representando, ao mesmo tempo, uma janela de esperança. Por ter "uma ponta de língua", Sinhá Vitória é o parâmetro de uma visão um pouco mais aguçada, refletida no nível de suas aspirações e no grau de instrução, por meio dos quais Fabiano percebe que é roubado nas prestações de contas. As imagens metafóricas que dão consistência a esse jogo são a água e o fogo: "Isto lhe sugeriu duas imagens quase simultâneas, que se confundiram e neutralizaram: panelas e bebedouros." (...) "De repente as duas

idéias voltaram: o bebedouro secava, a panela não tinha sido temperada" (p. 42). No dilema existencial de alimentar a família (fogo) e vislumbrar uma possibilidade de sobrevivência (água), quebrando o cerco da seca cíclica, ela aponta a saída da rota dos retirantes da seca para o início da rota da migração para o sul:

> As palavras de sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho (p. 126).

Na continuidade do desenho dos círculos infernais formados pela junção dos capítulos da primeira com a segunda metade do livro, a partir do miolo da narrativa, o que se nota com relação aos três primeiros anéis de capítulos, ligando o sexto ao oitavo, o quinto ao nono e o quarto ao décimo, é um tipo de estruturação menos amarrada, se comparada com aquela que se evidencia entre o cunjunto formado pelos três capítulos iniciais e finais da obra. Mesmo apresentando uma ligação mais afrouxada nas suas relações temáticas, os capítulos sexto, quinto e quarto, ao concentrarem os seus motivos principais nos dramas particulares dos figurantes, acabam encontrando um elo relacional com os capítulos indicados na segunda parte, caracterizados por uma focalização mais generalizada, dramatizando situações voltadas ao conjunto da família. Assim, o motivo principal revelado no capítulo sexto, "O Menino Mais Velho", girando em torno da palavra "inferno", pode ser resgatado no seu complemento, de uma maneira inversa, no capítulo oitavo, denominado "Festa". Nesse capítulo, enquanto cada um dos figurantes vê no espaço estranho da cidade o reflexo do seu próprio drama, o menino mais velho encontra nos mistérios das imagens da igreja a correspondência do enigma da palavra inferno que o persegue:

> Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente (p. 84).

O capítulo cinco, "O Menino Mais Novo", forma o seu par com o nono, "Baleia", dentro da cadeia temática do trabalho, unindo Fabiano e a cachorra nos espaços das vaquejadas, enlaçando nesses fios de contigüidade a projeção da vida do menino. Por ser o capítulo que deu origem à obra, "Baleia"[3] concentra a idéia central de sacrifício, a partir da qual o autor engendrou o núcleo básico dos personagens com os sentidos trágico e irônico de suas penitências. Para esse grupo de personagens, a ameaça da morte é uma preocupação constante, pois o destino é implacável, determinando toda a sua ira numa irônica simetria: sendo os animais tão próximos dos figurantes e integrados à família, coube à Sinhá Vitória matar o papagaio e a Fabiano desferir os chumbos que apagaram de vez a consciência e o sentimento humano da cachorra Baleia. Na continuidade das linhas dessa simetria, da mesma forma como vemos a consciência da cachorra Baleia apagar-se no seu último sonho, o menino verá a ironia do destino preparar para o seu futuro as

---

[3] Em carta ao amigo Condé, Graciliano explica a origem do livro: "No começo de 1937 utilizei num conto a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos. Transformei o velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de sinhá Vitória, meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos.

Publicada a história, não comprei o jornal e fiquei dois dias em casa, esperando que os meus amigos esquecessem "Baleia". O conto me parecia infame e surpreendeu-me falarem nele. A princípio julguei que as referências fossem esculhambação, mas acabei aceitando como razoáveis o bicho, o matuto, a mulher, os garotos. Habituei-me tanto a eles que resolvi aproveitá-los de novo. Escrevi "Sinhá Vitória". Depois apareceu "Cadeia". Aí me veio a idéia de juntar as cinco personagens numa novela miúda — um casal, duas crianças e uma cachorra, todos brutos.

(...) A narrativa foi composta sem ordem. Comecei pelo nono capítulo. Depois chegaram o quarto, o terceiro, etc. Aqui ficam as datas em que foram arrumados: Mudança — 16 de julho de 1937; Fabiano — 22 de agosto; Cadeia — 21 de junho; Sinhá Vitória — 18 de junho; O Menino Mais Novo — 26 de junho; O Menino Mais Velho — 8 de julho; Inverno — 14 de julho; Festa — 22 de julho; Baleia — 4 de maio; Contas — 29 de julho; O Soldado Amarelo — 6 de setembro; O Mundo Coberto de Penas — 27 de agosto; Fuga — 6 de outubro." (*apud* Sant'ana, 1993, p. 166-167).

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

mesmas armadilhas com que o presente faz da vida de Fabiano um pesadelo constante:

> Baleia encostava a cabecinha fatigada na pedra. A pedra estava fria, certamente sinha Vitória tinha deixado o fogo apagar-se muito cedo.
>
> Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamberia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme. O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes (p. 91).

A inversão irônica como uma base relacional despontada na ligação dos capítulos mais centrais reafirma-se no quarto círculo, formado pela junção dos capítulos "Sinhá Vitória" e "Contas". No percurso de leitura adotado, à medida que se caminha para os círculos periféricos da narrativa, tal procedimento irônico intensifica-se, afirmando-se como o recurso mais importante de construção e ligação entre os capítulos. Na parte que estamos focalizando, o acerto de contas entre Fabiano e o dono da terra é sempre um ritual de inversão. Sinhá Vitória faz os cálculos da partilha — "mandou os meninos para o barreiro, sentou-se na cozinha, concentrou-se, distribuiu no chão sementes de várias espécies, realizou somas e diminuições" (p. 93) —, por meio dos quais Fabiano percebe que é explorado e obrigado a aceitar as contas do patrão: "No dia seguinte Fabiano voltou à cidade, mas ao fechar o negócio notou que as operações de sinha Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juros." (p. 93).

Na junção dos três capítulos iniciais com os correspondentes finais, o jogo de inversão é mais concreto: amarra tematicamente os últimos três círculos, tendo como eixo a figura de Fabiano. O terceiro capítulo, "Cadeia", coloca o personagem no espaço hostil da cidade, configurando uma estrutura social demoníaca, que tem, num pólo, a vítima sacrifical, individualizada e dominada e, no outro, a força do grupo dominador. A partir dessa oposição básica, desencadeia-se o jogo esclarecedor da impotência do personagem diante de uma teia de armadilhas demoníacas. O jogo da perdição constrói a

unesp

sua simbologia na intermediação da água e do fogo: "Aí certificou-se novamente de que o querosene estava batizado e decidiu beber uma pinga, pois sentia calor." (...) "Ia jurar que a cachaça tinha água. Por que seria que seu Inácio botava água em tudo?" (p. 26). Do fogo, Fabiano é atraído para o jogo, a partir do qual a rede labiríntica estende os fios temáticos da falta de comunicação para as relações de obediência e autoritarismo: "Levantou-se e caminhou atrás do amarelo que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia" (p. 27). O jogo acaba na injusta prisão: "Tinham-no realmente surrado e prendido" (p. 30). No espaço do calabouço, o fogo volta a atuar, intensificando o sentido de inferno do cárcere — "Havia ali um bêbado tresvariando em voz alta e alguns homens agachados em redor de um fogo que enchia o cárcere de fumaça" (p. 35). —, mas é o fogo interior que faisca os lampejos da revolta impotente diante da prisão injusta: "E havia também aquele fogo-corredor que ia e vinha no espírito dele." (...) "E doía-lhe a cabeça toda, parecia-lhe que tinha nos miolos uma panela fervendo" (p. 37). Os sentimentos de impotência e injustiça são os desencadeadores do verdadeiro espaço labiríntico aberto nos corredores internos da consciência. Latejando diante da impossibilidade de uma revolta concreta, tais sentimentos são despertados, mas travados pela dificuldade de comunicação: "Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se, botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer." (p.36).

A prisão vivida na cidade, na verdade, é um elo metonímico da metáfora maior, a cadeia, que é o espaço da sua própria existência: "Agora Fabiano conseguia arranjar as idéias. O que o segurava era a família. Vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente. Se não fosse isso, um soldado amarelo não lhe pisava o pé não" (p. 37). Dentro dessa cadeia, que forma também a teia da estrutura narrativa, o complemento desse capítulo, "O Soldado Amarelo", na segunda parte do livro, propicia a inversão irônica dada pelo encontro de Fabiano, no espaço do campo, com o soldado perdido. O núcleo desencadeador dos principais fios de significação do capítulo é formado por dois movimentos contrastantes: um rápido, instintivo e

inconsciente; o outro lento, racional e consciente. Fabiano procurava a égua ruça e sua cria, pela caatinga, abrindo caminho por entre a vegetação espinhosa com o facão. Deteve-se diante da aparição do soldado. Inicia-se a cena cinematográfica tramada na contradição dos dois movimentos: "Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço em sentido contrário" (p. 100). No travamento da ação, a superioridade inicial de Fabiano começa a desmoronar-se com a infiltração e o peso da intervenção temporal: "A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho." (p. 100). Aliado aos traços dos dois movimentos, o texto amplia as suas colorações simbólicas. O gesto rápido congela-se. Uma gradação semântica materializa-se no movimento do pensamento: o soldado amarelo, de "inimigo", passa a ser considerado um "homem". À medida que o soldado cresce, inflado pelo significado de "autoridade", Fabiano se vê diminuído pela força do sentimento de inferioridade. Entre o gesto paralisado e o movimento do pensamento, a cabeça do soldado não é cortada, enquanto que a de Fabiano é fragmentada, saltando da crosta do inconsciente os cacos cruentos da realidade da consciência:

> A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro (p. 100).

Toda a cena do reencontro de Fabiano com o Soldado Amarelo é arquitetada em tomadas visuais, mas regida por um compasso de temporalidade, responsável pelo movimento que escava o material bruto e instintivo do inconsciente fazendo irromper um instante de consciência. Na cena referida, Fabiano lastima a rapidez do acontecimento, ignorando que a sua perdição dá-se justamente no prolongamento do fato, nos desvãos do pensamento: "Ignorava os movimentos que fazia na sela. Alguma coisa o empurrava para a direita ou para a esquerda. Era essa coisa que ia partindo a

cabeça do amarelo. Se ela tivesse demorado um minuto, Fabiano seria um cabra valente. Não demorara" (p. 100). Enquanto o conflito é construído externamente, no plano visual — "O soldado, magrinho, enfezadinho, tremia" (p. 100). (...) "Fabiano pregou nele os olhos ensangüentados, meteu o facão na bainha. Podia matá-lo com as unhas." (...) "O rosto de Fabiano contraía-se, medonho, mais feio que um focinho" (p. 101) — a derrota vai sendo traçada, sutilmente, no espaço interior, com o desenrolar dos fios da temporalidade: "Desejava ficar cego outra vez. Impossível readquirir aquele instante de inconsciência. Repetia que a arma era desnecessária, mas tinha a certeza de que não conseguiria utilizá-la — e apenas queria enganar-se" (p. 101). O conflito maior, portanto, revela-se na consciência do personagem, com o movimento da temporalidade trazendo o drama para o espaço interior. No espelho da memória Fabiano vê, em fragmentos, uma sucessão de derrotas. No presente, o fio do passado que desencadeara a situação — o salto da reiúna da autoridade em cima da alpercata do paisano — desponta na sua outra extremidade: "Arruinado, um caco. Não sentira a transformação, mas estava-se acabando" (p. 106). Do seu despedaçamento exposto nos fragmentos da temporalidade, começa a reversão irônica no plano da espacialidade, por meio da junção dos pedaços de imagens compondo a figura enorme do soldado: "Grudando-se à catingueira, o soldado apresentava apenas um braço, uma perna e um pedaço da cara, mas esta banda de homem começava a crescer aos olhos do vaqueiro. E a outra parte, a que estava escondida, devia ser maior" (p. 102). Terminado o mosaico planejado pela disposição dos sentidos da espacialidade, mas composto pela consciência do rebaixamento gerado nas relações de temporalidade, o final da cena reafirma a patética situação da condição de derrotado do vaqueiro, com a sua eterna submissão diante da autoridade e da vida:

> Afastou-se, inquieto. Vendo-o acanalhado e ordeiro, o soldado ganhou coragem, avançou, pisou firme, perguntou o caminho. E Fabiano tirou o chapéu de couro.
>
> — Governo é governo.

unesp

> Tirou o chapéu de couro, curvou-se e ensinou o caminho ao soldado amarelo (p. 107).

O capítulo dois, "Fabiano", materializa o desenho do segundo círculo, expondo o drama íntimo do personagem, que é o seu inferno existencial, dentro de uma cadeia imutável: "Esses movimentos eram inúteis, mas o vaqueiro, o pai do vaqueiro, o avô e outros antepassados mais antigos haviam-se acostumado a percorrer veredas, afastando o mato com as mãos. E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário" (p. 17). Por agregar à sua volta os demais membros da família, Fabiano é a figura principal, e o seu drama gira em torno da consciência do rebaixamento. Um monólogo seco e pungente mostra, por meio da comparação entre o humano e o animal, os graus da sua degradação (zoomorfização), que é ironicamente, numa relação inversamente proporcional, contrabalançada por um movimento de elevação do animal a um plano humano (antropomorfização): "— Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta" (p. 18). (...) "— Você é um bicho, Fabiano" (p. 18). (...) "— Você é um bicho, Baleia" (p. 19). O movimento trágico da queda, depois de nivelar o homem e o animal, continua, perfurando a linha da terra: "Era como se na sua vida houvesse aparecido um buraco" (p. 20). Abaixo da terra abre-se a cratera em que se enjaulam "os bichos do subterrâneo"[4], na metáfora criada por Antonio Candido para definir os personagens de Graciliano Ramos: "Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como

[4] O ensaio "Os Bichos do Subterrâneo", de 1961, segundo o autor, deve ser considerado complemento de "Ficção e Confissão", de 1955. Juntando os dois estudos, pode-se dizer que a díade pressuposta no título "ficção e confissão", resolvida no achado crítico de um percurso efetuado pela obra de Graciliano Ramos — "houve nele uma rotação de atitude literária, tendo a necessidade de inventar cedido o passo, em certo momento, à necessidade de depor" — ganha, com o outro ensaio, a estrutura de uma equação triádica, em que a variação evolutiva dos romances permanece unida, por meio de um terceiro elemento invariante, justamente a condição "subterrânea" de seus personagens. Assim, o trajeto da "ficção" (obras escritas em 1ª pessoa como *Caetés*, *São Bernardo*, *Angústia* e em 3ª pessoa, *Vidas Secas* e os contos de *Insônia*) para a "confissão" (as obras autobiográficas: *Infância* e *Memórias do Cárcere*), além de marcar a constatação verídica de que Graciliano não se repetia tecnicamente — "para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada" —, descreve um processo dialético, bem ao gosto do crítico, solucionando a tese ("ficção") e a antítese ("confissão") na síntese da expressão: "bichos do subterrâneo". Já o cunho da expressão provém da linguagem dostoievskiana: "homem subterrâneo, a nossa parte reprimida, que opõe a sua irredutível, por vezes tenebrosa singularidade, ao equilíbrio padronizado do ser social" (Cf. Candido, 1971, p. 95-118 e 1992, p. 71-91).

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

tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem" (p. 24). O movimento descendente é irônico, porque à medida que Fabiano desliza por essa linha a sua degradação, puxando com ele a família, o movimento esgota-se num ponto desejável de estaticidade, mas que é, na verdade, o fundo do fosso de sua perdição. Nesse ponto a degradação amplia-se, tingida por outras cores e vestida com novas formas, na composição do espectro humano metamorfoseado em animal, vegetal e mineral:

> Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra (p. 19).

Além do processo de metamorfose desenhando a simbologia da degradação, no trecho referido entronca-se o choque da idéia de uma estaticidade desejável com uma dinamicidade indesejável, brotando, do conflito, o movimento irônico maior do livro. De um lado há uma força interior, o desejo de se fixar à terra para aí esboçar um projeto de sobrevivência e de vida; de outro, concorrem duas forças poderosas num jogo irônico de mutação: uma natural, pressionando a família junto à terra para depois expulsá-la com os seus ciclos de seca, e uma força social arrancando-a da terra, negando-lhe a posse da mesma. Da tensão e do movimento irônico desse jogo de mutação nascem os traços principais do drama mais profundo de Fabiano: "Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! Engano. A sina dele era correr mundo, andar para cima e para baixo, à toa, como judeu errante. Um vagabundo empurrado pela seca" (p. 19).

Se o movimento de cima para baixo dá a Fabiano a consciência de seu drama — "Não, provavelmente não seria homem: seria aquilo mesmo a vida inteira, cabra, governado pelos brancos, quase uma rês na fazenda alheia" (p. 24) — a única possibilidade de mudança a aclarar a sua consciência é pensar na educação dos meninos, justamente o fio temático que liga o capítulo dois ao doze, "O Mundo Coberto de Penas". Trata-se, também, de um capítulo

estruturado por um movimento de cima para baixo, com a invasão das arribações tecendo a dramaticidade da situação na percepção da ameaça da seca vista de baixo para cima:

> O MULUNGU do bebedouro cobria-se de arribações. Mau sinal, provavelmente o sertão ia pegar fogo. Vinham em bandos, arranchavam-se nas árvores da beira do rio, descansavam, bebiam e, como em redor não havia comida, seguiam viagem para o sul. O casal agoniado sonhava desgraças. O sol chupava os poços, e aquelas excomungadas levavam o resto da água, queriam matar o gado (p. 108).

Cego pela ameaça da seca, Fabiano não consegue acompanhar o pensamento visionário de Sinhá Vitória, expresso numa espécie de enigma, conforme indica a última frase da citação. Julgando que a mulher estivesse "tresvariando", demora para atar o cordão do raciocínio metonímico ao significado da metáfora da morte, que começa a esboçar-se: "A frase dela tornou ao espírito de Fabiano e logo a significação apareceu" (p. 109). Primeiro, é torturante acompanhar a lentidão do pensamento de Fabiano: "As arribações bebiam a água. Bem. O gado curtia a sede e morria. Muito bem. As arribações matavam o gado. Estava certo. Matutando, a gente via que era assim, mas sinha Vitória largava tiradas embaraçosas" (p. 109). Depois, encantado com a decifração e a esperteza da mulher — "Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha idéias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída. Então! Descobrir que as arribações matavam o gado! E matavam". (p. 109) —, Fabiano não alcança a extensão do raciocínio profético — "esqueceu a infelicidade próxima" (p. 109) —, visto que o mesmo se dá num plano metafórico, como resultante da junção dos índices metonímicos. É uma decifração que cabe ao leitor, nessa obra toda tramada de fragmentos, formando contínuas "rosáceas" metafóricas, como nesse capítulo em que as pétalas de penas formam as flores da vegetação: "Àquela hora o mulungu do bebedouro, sem folhas e sem flores, uma garrancharia pelada, enfeitava-se de penas" (p. 109).

unesp

Na construção ambígua do título do capítulo — "O Mundo Coberto de Penas" —, o índice metonímico ("penas") costura a tessitura da metáfora sombria: "o mundo coberto". Ligando uma ponta a outra do título, as "penas" da ameaça, como as pétalas da rosácea demoníaca construída pelo livro, formam a metáfora do enigma: atacado pelas aves, Fabiano não percebe que o inimigo (o "outro") é o espelho dele mesmo. Nessa simbologia, Fabiano e sua família são as próprias aves. Seres híbridos como a palavra "arribação": substantivo derivado do verbo "arribar", formando um deverbal, ou um nome em cujo peito abrem-se as asas da ação. Enquanto preparam a "viagem para o sul", as arribações indicam a mesma rota migratória que Sinhá Vitória apontará no final da narrativa, encerrando um ciclo metafórico (o da dependência da natureza), para iniciar a abertura de outro, enquanto prisioneiros da cadeia humana imposta pelo poder social. Como as aves que se dirigem para o sul, mas retornam por serem prisioneiras dos ciclos da natureza, quando não são abatidas, no trajeto, pela presença metonímica do fogo desencadeando a metáfora da "arma" ou da "armadilha" na engrenagem da sociedade humana, a família de Fabiano terá um destino incerto: o eterno retorno ou o purgatório da migração. Com tais sentidos despontados, a ironia do capítulo amplia-se à medida que Fabiano mata, para a sobrevivência na próxima viagem, as arribações que desenham o círculo de sua próxima aventura:

> Tencionou aproveitá-los como alimento na viagem próxima. (...) Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo. Procurou esquecê-los. Mas como poderia esquecê-los se estavam ali, voando-lhe em torno da cabeça, agitando-se na lama, empoleirados nos galhos, espalhados no chão, mortos? (p. 112).

Novamente o movimento exterior, pela intermediação do fogo, começa a queimar-lhe a consciência: "Era o diabo daquela espingarda que lhe trazia a imagem da cadelinha. A espingarda, sem dúvida" (p. 109). O gesto exterior, maquinal e impotente — "Novo tiro, novas quedas, mas isto não deu nenhum prazer a Fabiano" (p. 110) — engendra a maquinaria do pensamento: "Diabo.

Esforçava-se para esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada" (p. 111). Sozinho, num mundo coberto de penas — "Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo" (p. 111) —, Fabiano vê passar pelo pensamento a imagem de todo o pesadelo vivido e o que se prefigura no futuro próximo: "Aqui as idéias de Fabiano atrapalharam-se: a cachorra misturou-se com as arribações, que não se distinguiam da seca. Ele, a mulher e os dois meninos seriam comidos. Sinha Vitória tinha razão: era atilada e percebia as coisas de longe" (p. 114). O farol da mulher é o indicativo da fuga da seca cíclica que se aproxima: "Precisava consultar sinha Vitória, combinar a viagem, livrar-se das arribações, explicar-se, convencer-se de que não praticara injustiça matando a cachorra. Necessário abandonar aqueles lugares amaldiçoados. Sinha Vitória pensaria como ele." (p. 115).

Assim, fecha-se o capítulo doze com a chave que movimenta a estrutura do livro: uma narrativa de viagem. Só que o motivo da viagem posto a serviço de uma composição de extrema carga dramática, concentrada na síntese de uma simbologia realista, conseguindo atingir um alto teor estético com poucos recursos, entre os mais representativos do paradigma da linguagem do gênero narrativo: a estruturação de um enredo trágico, alimentado por um princípio mítico e irônico. O princípio mítico é responsável pela estrutura cíclica, que se apóia, formalmente, no movimento da natureza, no período entre duas secas e, metaforicamente, no mecanismo do eterno retorno associado à sina das aves de arribação. Não bastando a ironia acoplada à tragicidade desse princípio de circularidade, o movimento de queda e de rebaixamento, na sua continuidade, rompe com a estrutura fechada do eterno retorno, fazendo a narrativa terminar com a abertura de um novo ciclo. Desgarrados da cadeia mítica demoníaca, os figurantes do romance partem para uma vida incerta nos círculos migratórios de uma sociedade capitalista. Nesse ponto, o motivo da viagem ganha o contorno irônico e um sentido político-social, passando a configurar uma espécie de castigo: uma pena imposta às vítimas pelas suas condições de excluídos e despossuídos de terra. Ou seja, o motivo da viagem, retirado da tradição da narrativa para retratar a peregrinação dos retirantes nordestinos,

unesp

projetando, assim, um tema social localizado, mas que continua atualizado. Dessa maneira, o motivo da viagem, levando às últimas conseqüências o drama da miséria de uma família errante, consegue fazer de um tema local uma fonte de emoção universal.

O primeiro e o último capítulos, "Mudança" e "Fuga", fecham ou abrem, dependendo da ótica de leitura, o sétimo círculo da narrativa: a dramática chegada à fazenda, e a saída, reiniciando a peregrinação comandada pela seca. Por ser a abertura da narrativa, no primeiro capítulo proliferam as relações tensivas e as constelações temáticas agregadas em torno de um inferno existencial: o mundo do pesadelo — do bode expiatório, do cativeiro, da dor e do sofrimento — comandado por um sentimento trágico e irônico. No plano mítico, o mundo demoníaco é personificado nos poderes da natureza, diante de um quadro agrário, atrasado tecnologicamente. Nesse quadro, pintado com as imagens da *analogia da experiência*, a sociedade humana demoníaca faz da família de retirantes a sua *vítima sacrifical*, condenada a buscar a sobrevivência vagando em terras alheias. Explorada nas relações de trabalho, o tormento da família ganha dimensões dramáticas no confronto com o outro pólo social, sediado na cidade, cuja tensão, além das pressões nos jogos de poder, é agravada pela falta de comunicação. Os figurantes do quadro comportam-se como metonímias da paisagem natural: misturados às cores, plantam-se como vegetais, movem-se como animais numa terra desolada, fazendo os mundos humano, vegetal, animal e mineral integrarem-se numa mesma unidade metafórica: *Vidas Secas*.

No campo, a família é prisioneira da natureza; na cidade, é vítima do rebaixamento e do grau de animalidade que a sociedade lhe impôs. Ela é a própria "bolandeira" da metáfora maior do texto: um instrumento, uma peça da engrenagem social, fazendo a roda dessa engrenagem girar às custas dos volteios da sua roda da fortuna. A família, representada na figura maior de Fabiano, é uma "bolandeira" como o livro o é na engrenagem de seus capítulos circulares, fazendo da rota da família o giro que impulsiona a roda demoníaca dessa engrenagem social: "Caminhando, movia-se como uma coisa, para bem dizer não se diferençava muito da bolandeira de seu Tomás." (...) "E ele, Fabiano, era como a bolandeira. Não sabia porquê, mas era." (p. 14-15).

unesp

No primeiro capítulo, a rota da viagem segue sempre o caminho de um rio seco: "Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas" (p. 9). O Menino Mais Velho, prevendo a entrada da família no primeiro círculo do inferno, dificulta-lhe a caminhada: "— Anda, condenado do diabo, gritou-lhe o pai" (p. 9). Abre-se o motivo do *pharmakós* e, com ele, os arquétipos da tragédia e da ironia: o inocente torna-se culpado, num mundo em que as injustiças estão seladas como parte inevitável da existência:

> — Anda, excomungado.
>
> O pirralho não se mexeu, e Fabiano desejou matá-lo. Tinha o coração grosso, queria responsabilizar alguém pela sua desgraça. A seca aparecia-lhe como um fato necessário — e a obstinação da criança irritava-o. Certamente esse obstáculo miúdo não era culpado, mas dificultava a marcha, e o vaqueiro precisava chegar, não sabia onde (p. 10).

A marcha humana, aparentemente sem rumo, é guiada pelos rumos impostos pela natureza: "Tinham deixado os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldava os pés" (p. 10). Sinhá Vitória constitui-se no ponto tênue de uma única orientação possível: (...) "estirou o beiço indicando vagamente uma direção e afirmou com alguns sons guturais que estavam perto" (p. 10). Nessa passagem instalam-se os índices principais dos dramas dos figurantes. Fabiano alterna momentos de cólera e submissão; Sinhá Vitória representa o único fio de comunicação e o Menino Mais Velho prefigura toda a dimensão do drama aberto num palco entre o céu e o inferno, representando a irônica condição dos inocentes que se tornam vítimas, numa situação de condenados: "Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato." (...) Sinha Vitória aprovou esse arranjo, lançou de novo a interjeição gutural, designou os juazeiros invisíveis." (p. 10). A caminhada continua, marcada pelo silêncio, mas obedecendo os desígnios de um destino

implacável: "E a viagem prosseguiu, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande." (p. 10).

A tensão entre vida e morte , a mais profunda do texto, começa a aflorar-se no drama corrente da subsistência dos retirantes. Nesse drama, entre as imagens passageiras do devaneio, irrompe a ironia da permanência do pesadelo: "Sinha Vitória (...) pensava em acontecimentos que não se relacionavam: festas de casamento, vaquejadas, novenas, tudo numa confusão" (p. 11). O pesadelo é o mecanismo irônico que a representação narrativa utiliza como forma de despertar em seus personagens a consciência da gravidade da realidade: "Despertara-a um grito áspero, vira de perto a realidade e o papagaio, que andava furioso, com os pés apalhetados, numa atitude ridícula. Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo e inútil" (p. 11). Ao sacrificar a vítima com quem se identifica, Sinha Vitória desencadeia o rito do despedaçamento do corpo sacrifical, um prenúncio do rito que eles mesmos vão representar, metaforicamente, nos seus capítulos específicos. Devido ao grau de aproximação entre os figurantes humanos e animais, a cena adquire traços de um rito canibalesco: "Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto." (p. 11).

Os figurantes chegam à fazenda. O quadro descritivo releva a imagem ampliada do abandono e do deserto: "Estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinados e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido" (p. 12). No fundo infinito do quadro, os figurantes, diminuídos, preparam-se para viverem a grandeza de seus dramas: "Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e pavores" (p. 13). Nesse drama de vida e morte, o cenário da fazenda propicia um novo alento até a chegada da nova seca. A cachorra Baleia providencia o alimento e a família une-se no desejo comum de sobreviver:

unesp

> O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinha Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensangüentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo.
>
> Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver. (p. 14).

Da fuga da seca em direção à água, puxando o fio narrativo mínimo da morte à ressurreição, surgem os símbolos estruturadores do enredo — a água e o fogo: "Chegou. Pôs a cuia no chão, escorou-a com pedras, matou a sede da família. Em seguida acocorou-se, remexeu o aió, tirou o fuzil, acendeu as raízes de macambira, soprou-as, inchando as bochechas cavadas" (p. 15). A sobreposição do fogo sobre a água indica que o embate entre a vida e a morte sempre estará pendendo para a vitória da segunda: "Uma labareda tremeu, elevou-se, tingiu-lhe o rosto queimado, a barba ruiva, os olhos azuis. Minutos depois o preá torcia-se e chiava no espeto de alecrim" (p. 15). Em torno do fogo e da água, o drama formaliza-se: a água representa o sonho passageiro; o fogo, o pesadelo permanente. Neste sentido, o drama instala-se como uma espécie de paródia demoníaca. (morte) a qualquer possibilidade de renascimento ou de vida, tensionando um conflito entre o céu e o inferno: no alto, configura-se o desejo do sonho; embaixo, afirma-se o pesadelo da realidade. A narração dá consistência ao conflito: os acontecimentos narrados no pretérito perfeito ganham a força de um presente existencial, marcando a rota cíclica dos personagens pressionados contra a horizontalidade e a realidade da terra — o inferno em que se espelha a vivência de um pesadelo. Contrastando com a dura realidade do pesadelo há uma possibilidade remota de melhoramento, projetada pelo desejo de um sonho expresso na verticalidade do gesto de se olhar para o céu. O jogo entre a horizontalidade e a verticalidade, pondo em evidência o conflito entre o pesadelo e o sonho, é marcado, discursivamente, pela oposição dos tempos verbais: o pesadelo narrado no pretérito perfeito contrasta com os sonhos projetados no futuro do pretérito: "A fazenda renasceria — e ele, Fabiano, seria o vaqueiro, para bem dizer seria dono daquele mundo" (p. 16)

unesp

As principais relações temáticas despontadas no primeiro capítulo, destacando-se entre elas o conflito social intermediado pela relação do trabalho, opondo o dominado ("vaqueiro") e o dominante (o "dono" da fazenda), atestam a consumação do pesadelo, como uma marca já impressa pela temporalidade pretérita, mas que vem pontuada pelo desejo de um revertimento improvável da situação, expresso no futuro do pretérito. Assim, todo o jogo entre a realidade e o sonho é amarrado, discursivamente, por uma técnica de narração evidenciando os fatos mais próximos à terra e à realidade da seca (fogo), mas contrastando-os com o desejo irônico de um sonho (água / chuva) inatingível, afastado pela distância espacial do céu e pela temporalidade de um futuro imprevisível: "Uma ressurreição. As cores da saúde voltariam à cara triste de sinha Vitória. Os meninos se espojariam na terra fofa do chiqueiro das cabras. Chocalhos tilintariam pelos arredores. A catinga ficaria verde." (p.16).

Completando a estratégia discursiva, a ironia intensifica-se com um movimento constante entre o céu e a terra. O olhar para o céu encontra sempre um mundo em mutação, denunciando o instante fugidiu de uma alegria passageira: "Uma, duas, três, quatro, havia muitas estrelas, havia mais de cinco estrelas no céu. O poente cobria-se de cirros — e uma alegria doida enchia o coração de Fabiano" (p. 14). Todo o movimento para o alto acaba na frustração do gesto de se olhar para o chão, ou para os pés, como uma forma de se deparar com a realidade da vida infernal: "Pensou na família, sentiu fome" (p. 14). Embora narrado no pretérito, e ser associado à formas verbais introspectivas como "pensou", "lembrou", o movimento do olhar para baixo produz o efeito de um presente existencial imutável e sem esperanças, em contraste com o desejo de mudança, que não se realizará, porque, além de estar no alto, não deixa de se transformar. Esse desejo, no alto, que não se deixa dominar com a imobilização de uma imagem é transformado em pesadelo, no baixo, pelo movimento introspectivo, que faz o passado presentificar-se e petrificar-se em imagens imobilizadas. Tal mecanismo, mais uma vez, reitera o princípio estrutural do livro, com o movimento da temporalidade buscando, constantemente, o céu e a terra, mas com a presentificação de uma imagem fixada pela espacialidade da terra,

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

metaforizada num inferno existencial e regida pela simbologia do fogo e da seca.

O primeiro capítulo, por conter as fagulhas temáticas que depois ganham corpo na estrutura da obra, e por representar um deslocamento em direção ao espaço nuclear da narrativa — a fazenda —, em torno do qual giram os outros capítulos, contém em si os traços menores do roteiro maior, formando o trajeto do enredo cíclico. A ligação estrutural entre o primeiro e o último capítulos constitui a amarra fundamental do fio narrativo, cujo esqueleto forma o desenho abstrato do *mythos*: mudança / seca / sol, no início; água / chuva, no meio; sol / seca / fuga, no final. O preenchimento do esqueleto da narrativa é feito pela imagem do inferno, cujo sentido (*diánoia*) instaura-se com o movimento do *mythos*. Imagem e enredo, nesse giro cíclico, formalizam o núcleo temático do romance. Dos temas que se afloram, o problema da comunicação é o principal, por localizar-se no ponto crítico da tensão que oprime constantemente os figurantes: a natureza e a sociedade; um pólo que atrai e o outro que os expulsa. Desses dois pólos enraízam-se os temas gerais do romance: do lado da natureza, a seca, a miséria, a vida errante e a reificação dos personagens projetada na paisagem vegetal, animal e mineral num quadro de vidas secas; do lado humano, a alienação social condenando os figurantes, despossuídos de terra, poder e instrução, a vagarem pelas camadas subterrâneas da vida.

Entre a penitência imposta pela seca cíclica da natureza e a miséria existencial imposta pelo corte das relações humanas posta-se, no miolo do conflito, a carência de comunicação. Neste sentido, os "infelizes" do início da narrativa, mais do que seguir os rumos de um rio seco, buscam na trajetória dos demais capítulos o enredamento de uma sintaxe, numa tentativa de ultrapassar o plano da sobrevivência para instaurar um nível mínimo de existência e dignidade humanas. Esse desejo não se realiza na leitura dos doze primeiros capítulos, pois seguindo-se esse roteiro, segue-se a rota da vida dos personagens, o que equivale a seguir a rota de um mesmo rio seco, traçada nas linhas de um outro discurso: um poema de João Cabral de Melo Neto (1994, p. 350-351). Por este prisma, há uma correspondência entre os dois textos, formando, um em prosa e o outro em verso, dois "Rios sem Discurso".

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

4. "Rios sem discurso"

O poema de João Cabral de Melo Neto (1194, p. 350-351), a partir do título, "Rios Sem Discurso", trabalha, paralelamente, em termos da teoria semiótica greimasiana, com duas isotopias figurativas principais: a *água* e a *palavra*. Analisando o poema, Diana Luz Pessoa de Barros explicita, por meio da figura da *água* e suas características no texto — "não a parada, estancada no poço, mas a enfrasada no curso ou no discurso do rio" —, a isotopia temática da "história dos rios do Nordeste, interrompidos pela seca e em luta contínua para se refazerem" (1988, p. 127). Na leitura figurativa da *palavra*, segundo a autora, "encontra-se o fazer discursivo, o tomar a palavra para com ela adquirir voz e constituir, com muitas dificuldades, o discurso" (p. 127). O percurso das duas figuras no poema, girando em torno das dificuldades de um reatamento, tanto para um rio seco como para um fazer discursivo, de certa maneira, apresenta-se, também, no livro *Vidas Secas*. Pode-se dizer que a primeira metade da narrativa, metaforizando-se os figurantes na imagem do rio seco por onde eles caminham, movidos pelo destino da mudança, lembra, nos seus primeiros sete capítulos, as situações apresentadas nas três partes da primeira estrofe do poema, representando-se as dificuldades de um rio, cuja seca cortou-lhe a sintaxe "e o fio de água por que ele discorria". Da mesma forma, as partes da segunda estrofe do poema associam-se à segunda metade do livro, quando o problema central da comunicação desencadeia a isotopia do combate à seca, por meio da "voz" da "sentença rio do discurso único". Mais do que mostrar uma certa correspondência entre o poema e a narrativa, o objetivo da comparação é relevar no texto de Graciliano Ramos a ocorrência do desencadeamento da isotopia do combate à seca, com a voz do discurso de Sinhá Vitória mudando os rumos da narrativa. Terminando com a abertura de um novo ciclo, a narrativa apresenta, em forma de sonho e num final imprevisível, mesmo que aparentemente, a única "vitória" dos seus protagonistas.

unesp

O poema é dividido em duas estrofes de doze versos, sendo cada uma delas estruturada em três cortes ou quadras, também compostas de versos entrecortados. A primeira estrofe do poema, nas suas três partes estruturais, lembra três momentos da primeira metade do livro, do capítulo inicial ao sétimo, o meio da narrativa. Neste percurso, as personagens da narrativa apresentam-se em três situações distintas: focalizadas em grupo, no primeiro capítulo; individualmente, do segundo ao sexto, nos nomes da cada capítulo; novamente juntos, no sétimo. Nesta metade do percurso, os figurantes estão sempre unidos no drama comum de suas misérias, mas desunidos pelo travamento ou secura da comunicação.

Fazendo corresponder a primeira quadra do poema — o lugar em que se desponta a figura de um rio entrecortado — com o primeiro momento da narrativa, quando a trajetória da família segue a rota de um rio seco, pode-se ver nas imagens de despedaçamento veiculadas no poema aspectos do drama existencial da família: como um rio seco vitimado pela seca, a família, com a dificuldade de se manter unida, luta para vencer um trajeto a ser percorrido. Metaforizando-se a trajetória da "mudança" na imagem de um rio seco, assiste-se ao traçado de um deslocamento, com os figurantes esgotando as últimas forças vitais em busca da sobrevivência ou da água, numa tentativa desesperada para se reatar um fio do "discurso-rio" que, em última análise, é o fio da narrativa:

> Quando um rio corta, corta-se de vez
> o discurso-rio de água que ele fazia;
> cortado, a água se quebra em pedaços,
> em poços de água, em água paralítica.

A situação de intransitividade da família provoca o seu despedaçamento, iconizando, na quebra dos capítulos dois, três, quatro, cinco e seis, o insulamento de cada personagem no "poço dela mesma". Enquanto "palavras-dicionárias" representando "poças" estancadas de vida, e enquanto paradigmas de uma realidade social, tais personagens formam um triste e

irônico arquipélago de figurantes aprisionados nos seus próprios capítulos, dentro do "inferno" de uma estrutura demoníaca:

> Em situação de poço, a água equivale
> a uma palavra em situação dicionária:
> isolada, estanque no poço dela mesma,
> e porque assim estanque, estancada;

Como conseqüência do insulamento referido, entre outros temas mais aparentes, o mutismo das personagens acaba elevando o problema da comunicação a um plano maior, não só por se colocar no centro da representação da condição humana dessas personagens, diante da miséria do contexto sócio-econômico, mas, principalmente, por estar ligado aos mais expressivos recursos formais apresentados pelo texto em termos de elaboração discursiva e estrutural. A ruptura da comunicação materializa-se na quebra da linearidade do enredo, mostrando-se constantemente no truncamento e nos cortes das frases, o que lembra o final da primeira estrofe do poema:

> e mais: porque assim estancada, muda,
> e muda porque com nenhuma comunica,
> porque cortou-se a sintaxe desse rio,
> o fio de água por que ele discorria.

De palavras isoladas nos seus próprios capítulos, como a palavra cortada da sintaxe do seu rio, no final da primeira estrofe do poema, os figurantes da narrativa chegam ao término da primeira parte do livro reunidos. Mas, tal esforço de conjunção significa apenas uma aproximação física, marcada por um distanciamento na comunicação. É o que se verifica no meio do romance, no capítulo "Inverno", com a apresentação da família reunida em torno do fogo, tentando articular, sem sucesso, os fios das sintaxes de suas vidas. Nesse capítulo, estruturado pela relação espacial entre o interno e o externo, embora fragmentário, o desfibramento de um discurso é a tábua de salvação das personagens, que nela se agarram como uma forma de resistência

à ameaça externa, o "despotismo das águas", que chega em forma de "outra linguagem", como aquela representada no miolo da segunda estrofe do poema:

> (...) Salvo a grandiloqüência de uma cheia
> lhe impondo interina outra linguagem,
> um rio precisa de muita água em fios
> para que todos os poços se enfrasem:

A busca do "enfrasamento" referido parece caracterizar as etapas finais do romance e do poema. Na sua segunda parte, a narrativa apresenta os figurantes tentando recompor, em vão, os liames de seu "discurso-rio". Vitimados pela seca, como um rio, a família de retirantes depara-se com a realidade cada vez mais difícil de reatar um projeto de vida. Na metáfora do rio, figurativizada nos versos iniciais da segunda estrofe do poema, espelha-se o mesmo dilema das "vidas secas" representadas pelos figurantes do romance:

> O curso de um rio, seu discurso-rio,
> chega raramente a se reatar de vez;
> um rio precisa de muito fio de água
> para refazer o fio antigo que o fez.

Apesar das diferenças entre uma tragédia humana (a da família) e outra mineral (a do rio) estarem aplainadas por um núcleo comum explorando as vítimas de uma grande seca, é o final do poema e o último capítulo da narrativa que selam o encontro maior das duas obras, quando a isotopia da comunicação emerge como o fio temático mais expressivo. A "voz" que se ergue no poema, como a forma de se engendrar o "discurso único" de combate à seca, ecoa na fala de Sinhá Vitória, por meio da qual o romance ganha uma abertura no enredo, e os figurantes, pela primeira vez, vislumbram a possibilidade de viverem um destino por eles escolhido. Ainda que ilusório, por vir modulado pela incerteza e pela ironia, tal destino é traçado no discurso de suas próprias vozes, como encerra o poema:

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

(...)
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

O último capítulo do livro caminha na direção da voz apontada no poema. Ele retrata a fuga dos figurantes, num quadro lento, marcado pelas reminiscências da vida que se deixou. Inicialmente, há o desejo de não se empreender a mudança: "E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre" (p. 116). Mas, o destino é demoníaco e é ele quem mobiliza as ações: (...) "quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou viagem com a mulher". (...) "Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido" (p. 116). De certeza, só há uma vaga direção: "Desceram a ladeira, atravessaram o rio seco, tomaram rumo para o sul" (p. 116). Aceitando-se a metáfora do "rio seco" como uma figura da trajetória da família, no último capítulo, à maneira do poema, os retirantes buscam reatar a "sentença-rio do discurso único", como a única possibilidade de se fugir da seca cíclica.

À medida que os personagens afastam-se da fazenda, vão relendo, nos marcos do afastamento, os fragmentos do passado, com os índices metonímicos do espaço despertando a temporalidade da memória. Os fragmentos espaciais são fortes, pois eles estão ligados ao desejo de permanência: "Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança". (...) "A verdade é que não queria afastar-se da fazenda" (p. 117). Porém, a semente da ironia começa a despontar-se, plantando o pesadelo do conflito: "Podia continuar a viver num cemitério?" (p. 117). Entre o desejo de permanecer e o poder da natureza que os impele à mudança, vence o segundo. A necessidade da fuga impõe-se — "Precisava fugir daquela vegetação inimiga" (p. 118) —, e o querer da família esvai-se diante de uma força mais poderosa, reatando o comando de seus destinos: "Afastaram-se rápidos, como se alguém os tangesse" (p. 118). Totalmente dominados, os retirantes são conduzidos à nova aventura: "Dobrando o cotovelo da estrada, Fabiano sentia

distanciar-se um pouco dos lugares onde tinha vivido alguns anos; o patrão, o soldado amarelo e a cachorra Baleia esmoreceram no seu espírito" (p. 120).

Novamente presos aos cordames dos ciclos da natureza, só lhes resta uma saída, enquanto estão "coisificados" nas suas condições de "rios secos", completando uma paisagem agreste: reatar um fio de voz, "perfurando a terra" para "achar escape", como diria Drummond, no poema "Áporo" (1967, p. 154). Esta é a saída apresenta pelo texto, não apontada pela crítica, como a causa essencial da mudança da rota demoníaca da natureza para a entrada da família na dependência mais forte do jugo da roda demoníaca da sociedade: a saída para o sul, como um destino próprio, ou como metáfora do destino das arribações. Todo esse processo é construído pela intermediação simbólica da linguagem artística. Embora o livro termine em aberto, com a possibilidade do sonho da família vir a tornar-se uma nova armadilha, o dado mais importante a ser registrado é que, entre a rota da natureza e a viagem para o sul há, nesse desvio, a vontade do grupo expressa no desejo de suas vozes. Mesmo sendo o desejo quimérico de um sonho, é a expressão de suas próprias vozes e a impressão de um novo caminho para o enredo — que ainda não deixa de ser um sonho, mantendo a sua estrutura mítica.

Diante do novo dilema — "Que fazer, exausto, / em país bloqueado, / enlace de noite / raiz e minério?" —, como na continuidade do poema de Drummond, "eis que o labirinto" (...) "presto se desata", com o sopro da voz de Sinhá Vitória: "Reanimou-se, tentou libertar-se dos pensamentos tristes e conversar com o marido por monossílabos". (...) "Indispensável ouvir qualquer som" (p. 119). A necessidade da conversa intensifica-se: "Sinha Vitória precisava falar. Se ficasse calada, seria como um pé de mandacaru, secando, morrendo" (p. 119). Descobre que a "voz" é o único meio de superar sua condição degradada, para reconquistar um plano humano: "Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada" (p. 119).

A frase de Sinhá Vitória, enfim proclamada, mas sob a forma de discurso indireto livre, surge como um enigma: "Falou do passado, confundiu-o com o futuro. Não poderia voltar a ser o que já tinham sido?" (p. 119). Inicialmente, dada a incompreensão de Fabiano, a frase serve apenas de

alento: "Sinha Vitória fez a pergunta, Fabiano matutou e andou bem meia légua sem sentir" (p. 119). Na seqüência, com o estranhamento de seu entrelaçado, entre uma temporalidade passada e outra futura, juntando também duas referências espaciais distantes e opostas, a frase é repetida — "Sinha Vitória insistiu. Não seria bom tornarem a viver como tinham vivido, muito longe?" (p. 119). Da dúvida despertada, o significado da frase converte-se em conflito: (...) "Talvez fosse, talvez não fosse. Cochicharam uma conversa longa e entrecortada, cheia de mal-entendidos e repetições. Viver como tinham vivido, numa casinha protegida pela bolandeira de seu Tomás" (p. 120). Se a frase desencadeia o ritmo da andança — "E a conversa recomeçou. Agora Fabiano estava mais otimista" (p. 120) —, a conversa começa a instaurar a mudança do roteiro: "Porque haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo do mato como bichos? Com certeza existiam no mundo coisas extraordinárias. Podiam viver escondidos, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam" (p. 121). Daí em diante, o discurso da narrativa segue o roteiro esboçado pela consciência de Sinhá Vitória, por meio da voz emprestada pelo narrador: "Agora desejava saber que iriam fazer os filhos quando crescessem" (p. 122).

A mudança de rota e de vida converte o desejo da família em certeza: "Fixar-se-iam muito longe, adotariam costumes diferentes" (p. 122). A certeza do desejo é transformada em sonho, e este torna-se o fio a ser seguido pela narrativa: "Fabiano ouviu os sonhos da mulher, deslumbrado" (p. 122). A família prepara-se para fugir da rota do sol, caracterizada pelo pesadelo, para empreender a rota do sul, em busca do sonho, que poderá configurar um novo pesadelo. O sonho-enredo instaurado, como o pesadelo anterior, também é estruturado pela simbiose da água e do fogo: "Os meninos deitaram-se e pegaram no sono. Sinha Vitória pediu a binga ao companheiro e acendeu o cachimbo. Fabiano preparou um cigarro. Por enquanto estavam sossegados" (p. 124). Mas, por ser um sonho, a água é a esperança, superpondo-se à figura do fogo: "O bebedouro indeciso tornara-se realidade. Voltaram a cochichar projetos, as fumaças do cigarro e do cachimbo misturaram-se" (p. 124).

Fechando o último círculo da narrativa, o pesadelo de Fabiano cede a vez ao sonho de Sinhá Vitória. Embalados por esse sonho, os figurantes deixam a rota do sol e empreendem, de vez, a rota da água e do sul, com a

esperança dos fios de seus discursos concretizarem o novo desejo: "Fabiano achou-se leve, pisou rijo e encaminhou-se ao bebedouro. Chegariam lá antes da noite, beberiam, descansariam, continuariam a viagem com o luar" (p. 125). O desejo ainda é mesclado de dúvidas, mas, agora, é impulsionado pela "voz" de um discurso, cuja força encobre o próprio sol: "Tudo isso era duvidoso, mas adquiria consistência. E a conversa recomeçou, enquanto o sol descambava" (p. 125). É essa conversa que forma o traço essencial da mudança do roteiro. A família desgarra-se do destino imposto pela natureza e empreende um projeto próprio, cujas linhas convergem para desaguar num ducto mais complexo e traiçoeiro, formado pela barreira da sociedade: "Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando" (p. 126). Toda a incerteza do sonho vem expressa com a temporalidade da dúvida revelada na mudança discursiva: "Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que seria difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles" (p. 126). Apesar da dúvida, o projeto ganha consistência e forma, acomodando-se no gesto de um ritual: "Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e à coronha da espingarda de pederneira" (p. 126).

De uma estrutura de pesadelo, a narrativa termina com uma abertura para o plano onírico: "E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia" (p. 126). De trágico, o livro caminha para um desfecho irônico, pois essa abertura significa o esboço do elo inicial de uma nova cadeia: "Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela" (p. 126). No debate da crítica suscitado por este final, entre uma abertura otimista e um fechamento pessimista[5], deve-se acrescentar, de concreto, que a obra transmuta-se de uma estrutura genérica de pesadelo, armada nos círculos

[5] Ismael Ângelo Cintra, analisando os mecanismos discursivos utilizados no romance, recoloca a questão e a soluciona, desentranhando no fusionismo de vozes do discurso indireto livre um grau de otimismo, do ponto de vista do herói, que é negado pela visão crítica do narrador, localizando aí uma dualidade característica do discurso polifônico (1993, p. 91-98).

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

cíclicos do sol e da seca, para uma abertura onírica, não chegando a configurar uma reviravolta apocalíptica. A abertura estrutural, embasada na temporalidade do futuro do pretérito, indica apenas uma mudança de rota: o mundo infernal da natureza dá lugar ao poder demoníaco da sociedade. Ao ceder o seu lugar, a natureza está também aliando-se ao poder de uma estrutura social, pois a família dirige-se para uma nova armadilha, podendo, mais tarde, regressar, seguindo o ciclo das arribações.

O arranjo estrutural da narrativa, comandado por um processo de mudança cíclica, ao trocar a rota do sol para empreender a rota do sul, não desfaz um percurso trágico: apenas o intensifica, esgotando-se o sofrimento de um pesadelo para se gerar o alento de um novo sonho, numa armadilha preparada pela estratégia da ironia. A mudança estrutural do enredo, dos ciclos da natureza para o círculo das relações sociais, continua dentro da moldura de um processo migratório, movido pelo motivo da viagem. Por isso, a estrutura do enredo, ao permutar a disforia do pesadelo pela euforia do sonho, continua o seu movimento circular, não confirmando o apagamento de uma estrutura trágica. Ao contrário, a tragicidade solidifica-se, aliando-se às amarras de uma abertura irônica. O narrador, ao assumir a última voz do discurso da narrativa, dá ao livro um tom profético: "E o sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos" (p. 126). A ficção, com suas leis próprias, armada sobre uma estrutura simbólica, faz da arte um grito de alerta em cujo eco propaga-se a gravidade e a indiferença de uma realidade social. Maior que a realidade, aquilo que ficou como possibilidade na arte do discurso da ficção, a realidade brasileira vivenciou, posteriormente, no problema da migração.

5. "Romance telúrico: o drama da dor humana na tortura da paisagem"

Antonio Candido, analisando na obra de Graciliano Ramos a relação entre o contista e o romancista, recorre ao estudo da estrutura de *Vidas Secas*, caracterizando-a como "um gênero intermediário entre romance e livro de

contos" (1992, p. 14). Mostrando o processo de intermediação entre o conto e o romance, o autor explica que o livro é "constituído por cenas e episódios mais ou menos isolados, alguns dos quais foram efetivamente publicados como contos; mas são na maior parte por tal forma solidários, que só no contexto adquirem sentido pleno" (p. 44). Essa ligação aparentemente desconexa, mas, na verdade, subordinada a um pensamento unificador, justifica o nome de romance — "embora, na qualificação excelente de Rubem Braga, *romance desmontável*" (p. 45). Analisando o sistema de funcionamento dessa *estrutura desmontável*, o crítico constrói uma imagem pictórica:

> A sua estrutura de pequenos quadros justapostos lembra certos polípticos medievais, onde a vida de um bem-aventurado ou os fastos de um herói se organizam em unidade bastante livre: dispensado o nexo rigoroso da seqüência, vemos aqui um nascimento; em seguida, uma caçada, logo uma batalha e, finalmente, a extrema-unção, presidida por um santo, com a assistência dos anjos. Igualmente sumárias e eloqüentes são as pequenas telas encaixilhadas de Graciliano Ramos, em que nos é dado, ora este, ora aquele passo do calvário dos personagens (p. 45).

Retomando a expressão "romance em rosácea", de Benjamim Crémieux, usada a propósito da obra *À La Recherche du Temps Perdu*, Antonio Candido diz que em *Vidas Secas*, com outro sentido e maior propriedade, ela se justifica, "contanto que imaginemos uma rosácea simples e nítida, em que as cenas se disponham com ordenada simplicidade" (p. 46). Assim, o autor revela como se dá a montagem da estrutura perfeita do quadro narrativo, destacando, ainda, um elo composicional primitivo: "Políptico ou rosácea — qualquer coisa de mítico e primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio: Fabiano, retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por algum tempo" (p. 46).

Além do sistema de "telas encaixilhadas", montando uma composição à maneira de "polípticos medievais", ou "rosáceas", invertendo-se a representação apocalíptica de um herói "bem-aventurado" para os passos demoníacos "do calvário dos personagens", Antonio Candido mostra como a

estrutura do romance, em terceira pessoa e suprimindo o diálogo, solda, no mesmo fluxo, o mundo interior e o mundo exterior numa "*perspectiva recíproca*" (p. 46). Essa reciprocidade, formando uma espécie de jogo de duplicidade na relação entre o "eu" e o "outro", acaba, nas palavras do crítico, iluminando as personagens pelo acontecimento e este por aquelas, nivelados que são por um denominador comum — o meio físico. Depois, complementa: "Essas iluminuras de Livro de Horas (áspero livro em que Deus é substituído pela fatalidade e pelo desespero) constituem na verdade um romance telúrico, uma decorrência da paisagem, entroncando-se na geografia humana" (p. 46-47). Definindo *Vidas Secas* como um "romance telúrico", cujo drama é o do "entrosamento da dor humana na tortura da paisagem" (p. 47), por meio de uma *estrutura desmontável*, a análise do ensaísta antecipa os princípios de uma composição plástico-literária, cíclica e mítica:

> *Vidas Secas* começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando o princípio, fecha a ação num círculo. Entre a seca e as águas, a vida do sertanejo se organiza, do berço à sepultura, a modo do retorno perpétuo. Como os animais atrelados ao moinho, Fabiano voltará sempre sobre os passos, sufocado pelo meio. Daí a sua psicologia rudimentar de forçado. Como está n'*Os Sertões*: *O círculo estreito da atividade remorou-lhe o aperfeiçoamento psíquico* (p. 47-48).

Na comparação com *Os Sertões*, o crítico diz que se Euclides da Cunha soube exprimir "faíscas de epopéia", Graciliano soube transpor "o ritmo mesológico para a própria estrutura narrativa", fazendo do "determinismo" das "misérias diárias" uma "representação literária do eterno retorno" (p. 48). Nesse círculo estrutura-se o romance. Trata-se de uma narrativa de viagem, trágica e irônica, montada a partir dos seguintes componentes simbólicos: o eterno retorno da ameaça da morte incutido nos ciclos de seca e na imagem demoníaca de sete círculos de fogo. Com este movimento e imagem principais, a narrativa define-se enquanto gênero: romance. Ao fazer do "filete da escavação interior" uma técnica de "vínculo entre a inconsciência da natureza

e a frouxa consciência das pessoas" (p. 87), como diz Antonio Candido, o romance aproxima-se da pintura, quando esta resolveu o problema da relação entre o sujeito e a realidade, por meio da expressão da "consciência do real", o elemento propulsor das estéticas impressionista e expressionista.

Lúcia Miguel Pereira, em 1938, perguntava no *Boletim de Ariel* sobre o gênero de *Vidas Secas*: "Será um romance? É antes uma série de quadros, de gravuras em madeira, talhadas com precisão e firmeza" (*apud* Candido, 1992, p. 103). Se havia alguma dúvida sobre o gênero na pergunta, a afirmativa da resposta abria uma porta para a crítica, deixando implícita uma ligação do romance ao sistema plástico-visual, pelo viés do expressionismo. Nessa estética, "a imagem não se liberta da matéria, mas se imprime sobre ela, num ato de força, revelando-se na escassez parcimoniosa do signo, na rigidez e angulosidade das linhas, nas marcas visíveis das fibras de madeira", segundo Giulio Carlos Argan (1992, p. 240). Além das gravuras em madeira, a prática expressionista de aprisionar a imagem à matéria ocorre, também, na pintura, com a imagem ligando-se "à pasta densa e recoberta da tinta a óleo" (p. 240). Segundo o mesmo crítico, tal prática manifesta-se, ainda, "na ausência de matizes", e "na violência brutal das cores", completando-se, na escultura, quando a imagem "forma uma unidade com o bloco compacto da madeira talhada com a goiva ou da pedra lascada a marteladas" (p. 240). Da mesma forma que na gravura, escultura e pintura, a prática expressionista referida manifesta-se em *Vidas Secas*, com as palavras talhando, na aridez de um léxico penetrante, a consciência dos figurantes em imagens contínuas ou "transes periódicos em que se entorce o homem esmagado pela paisagem e pelos outros homens" (p. 48), no dizer de Antonio Candido. Nesse sentido, o crítico prefigurou um caráter plástico-expressionista na narrativa, insistindo, também, na sua raiz primitivista:

> Fabiano é um esmagado, pelos homens e pela natureza; mas o seu íntimo de primitivo é puro. (...) O que há nele são os mecanismos da associação e da participação; quando muito, o resíduo indigerido da atividade quotidiana. É, portanto, mais que simples, primitivo; e o livro, mais tosco do que puro. (...) Pois no primitivo, na criança e no animal a

> vida interior obedece outras leis, que o autor procura desvendar: não se opõe ao ato, mas nele se entrosa, imediatamente. Daí a pureza do livro, o impacto direto e comovente, não dispersado por qualquer artificioso refinamento (p. 45-46).

O processo de aprisionamento da imagem à matéria artística, antes do aprofundamento do percurso expressionista no livro, pode ser ilustrado na estrutura espiralada de esmagamento das personagens manifestada na narrativa. Tal mecanismo, porém, por estar latente no paradigma da representação realista, é recorrente na estrutura das obras literárias, que intensificam a exploração de uma espécie de realismo artístico, aprofundando as relações de seu simbolismo. De uma maneira geral, tal simbolismo, é formado por sete elos de uma cadeia demoníaca: os planos divino, humano, animal, vegetal e mineral, intermediados pelas relações simbólicas do fogo e do ar (no alto), e da terra e da água (embaixo). Na estruturação de um enredo realista com tendência expressionista, os seus movimentos, como uma força atribuída à temporalidade, buscam aprisionar a figura humana retratada às imagens construídas pela materialidade dos níveis referidos, como o resultado do trabalho da espacialidade. Fundindo o movimento, ou a sintaxe da temporalidade, às imagens degradadas do ser humano, plasmadas pela espacialidade junto à materialidade dos níveis animal, vegetal e mineral, a representação realista na literatura procede de maneira semelhante àquela manifestada na escultura e na pintura expressionistas.

O mesmo ato de força, que se vê nas artes plásticas referidas, manifesta-se na literatura realista de tendência expressionista, quando esta imprime as imagens distorcidas e agoniadas da figura humana na matéria da referencialidade que lhe serve de "substância de expressão": os níveis animal, vegetal e mineral. Plasmando a imagem humana e seu tormento interior numa "substância de expressão" degradada, a técnica literária expressionista aprisiona a sua imagem á matéria de sua arte. Primeiro, soldando essa imagem a uma "substância de expressão" (os traços de animalidade, vegetalidade e mineralidade), para poder, depois, metamorfozeá-la no sua "forma de expressão": a figura humana talhada à imagem e semelhança de sua forma de

degradação, por meio dos traços e da materialidade dos níveis referidos. Unindo a "substância" à uma "forma de expressão", nos termos de Hjelmslev, a representação realista, como na escultura, gravura e pintura espressionistas, funde uma imagem humana a uma materialidade não humana, para gerar uma forma de expressão distorcida pela gravidade da realidade do inferno da vida humana.

Em *Vidas Secas*, o círculo mítico, representado pela natureza, e o círculo social, representado pelo poder nas relações humanas, formam as duas forças tirânicas aprisionando a família de retirantes numa cadeia demoníaca. Como vítimas do drama representado, os figurantes da família são pressionados à terra, e a ela equiparados. Num movimento de fora para dentro, mais impressionista que expressionista, primeiro, os figurantes e a terra são igualados, com os contornos humanos misturando-se às manchas de animalidade, vegetalidade e mineralidade. Fundidos à paisagem, por meio do jogo de alteridade, ou da relação de duplicidade com essas imagens, os figurantes deformados são informados da gravidade de suas realidades. A "consciência do real", num movimento contrário, de dentro para fora, já é uma marca do trabalho expressionista aprofundando o drama no espaço interior, revelando um mecanismo de desespero e revolta, sem deixá-los extravasar.

Duas forças simbólicas concorrem para intensificar o drama do conflito interior: a água e o fogo. A primeira, intermediada pela terra; o segundo, interligado com o ar. A água é simbolicamente associada ao sangue, e a terra, imagisticamente, aos corpos dos figurantes. A água, como o sangue para o corpo, é vital para a terra ressecada. Faltando à terra, a água seca, também, a vida dos corpos, fundindo o corpo sem sangue e a terra sem água na mesma imagem: *vidas secas*. O drama, agravado pela falta da água, é originado pela ação do sol. A falta d'água seca a terra, e a terra seca mata a vida dos figurantes, metaforicamente comparados à terra. Como a falta d'água é conseqüência da ação do sol, o causador da tragédia é o sol, desencadeando "o drama da dor humana na tortura da paisagem". Assim, num movimento de origem externa, o sol seca a água, a falta d'água seca a terra e a vida dos figurantes. Mas, penetrando no palco do espaço interior das personagens, a ação do sol, num movimento de dentro para fora, como um fogo interior,

provoca o despertar da consciência do sofrimento e da dor. Essa consciência do real, gerada no interior da personagem pela opressão das forças exteriores, é o mecanismo que está na origem da representação expressionista.

Fazer o mecanismo descrito cavar um labirinto no espaço interior, com a ação do fogo iluminando e queimando a consciência, é uma técnica literária expressionista, para se explorar a intensidade da tortura de um sofrimento dilatando as paredes de um mundo interior. Mas, alimentar a ação desse fogo interior, sem deixar explodir a caldeira da consciência, é o recurso irônico mais cruel que o expressionismo literário atinge como forma de representação, negando às suas vítimas a exteriorização de suas revoltas. É o que acontece em *Vidas Secas*: um movimento irônico instaura a consciência e a revolta em seus figurantes, levando às últimas conseqüências a intervenção simbólica de um fogo interior, que não se extravasa, pela falta do ar que o levaria ao mundo exterior. A falta do ar, do sopro, da voz, da comunicação, é a tragédia maior que a técnica expressionista, manifestada em *Vidas Secas*, alimenta com a ação de um fogo interior, negando o ar da fala que o levaria para o exterior. Assim, a técnica expressionista atinge um dos seus pontos mais fortes de dramatização, com a ação irônica do fogo e do ar negando às suas vítimas a despressurização da caldeira pela dificuldade de expressão. Trata-se de uma radicalização do expressionismo pelo corte irônico da negação da expressão.

6. A consciência do real: impressionismo e expressionismo

A estrutura simbólica realçada em *Vidas Secas*, figurativizada em sete círculos concêntricos, procurou acrescentar a uma visão mimética da obra, comum e aparente, uma outra mais abstrata, tramada na rede do simbolismo do realismo artístico, funcionando como uma espécie de suporte da perenidade do texto[6]. Trata-se de uma "mímese-ficcional", não sustentada pela imitação

[6] Antonio Candido, com base no estudo de Lúcia Miguel Pereira, realça os seguintes aspectos no romance: "a sua estrutura descontínua; a força com que transcende o realismo descritivo, para desvendar o universo mental de criaturas cujo silêncio ou inabilidade verbal leva o narrador a inventar para elas um expressivo universo interior, por meio do discurso indireto; a superação do regionalismo e da literatura empenhada, devida a uma capacidade de

direta do real, mas resultante de uma projeção indireta das leis ficcionais no movimento de uma estrutura social real, com um tipo de construção artística encontrando a pulsação escondida no ritmo disperso do real. O procedimento seguido releva a construção da narrativa, fazendo de sua estrutura um dos recursos formais de maior importância, o que não lhe permitiu fenecer diante do algoz de uma referencialidade histórico-social explícita, ou de um passageiro tom regionalista como dado estético-cultural: elementos transitórios que, por isso mesmo, correm o risco de se esvaírem, esgotando-se em si mesmos. Intensificando-se a oposição entre uma visão mimética referencialista e outro tipo de *mímese*, mais artística, simbólica e abstrata, pode-se ressaltar, no livro, um tratamento discursivo envolvendo técnicas impressionistas e expressionistas. A identificação das duas técnicas dá mais consistência à oposição levantada entre um tipo de imitação direta e um tipo de recriação ficcional do real, permitindo localizar os efeitos resultantes de uma resolução mais abstrata, com um tipo de realismo artístico sobrepondo-se a um mimetismo explícito.

Na pintura, segundo Giulio Carlo Argan (1992), "Impressionismo e Expressionismo são duas estéticas realistas, sendo que a segunda se coloca como antítese da primeira, mas a pressupõe" (p. 227). Para o crítico, literalmente *expressão* é o contrário de *impressão*. "A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito)". Situada num outro pólo, "a expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. É a posição oposta à de Cézanne, assumida por Van Gogh" (p. 227). Na obra desses dois artistas, o crítico aponta dois rumos dissonantes, mas concordantes num plano profundo: *a consciência do real*.

O Impressionismo, do ponto em que surgiu, como ruptura e superação das poéticas clássica e romântica, buscando uma relação de imediaticidade com o real, intermediada com os meios exclusivos da pintura, abriu os

---

generalização que engloba e transcende estas dimensões e, explorando-as mais fundo do que os seus contemporâneos, consegue exprimir a *vida em potencial*" (1922, p. 105). Em outra passagem, conclui: "O resultado é uma criação em sentido pleno, como se o narrador fosse, não um intérprete mimético, mas alguém que institui a humanidade de seres que a sociedade põe à margem, empurrando-os para as fronteiras da animalidade" (p.106).

unesp

caminhos para a pesquisa artística moderna. Constituiu-se, com Cézanne, no nó mais alto do qual derivam as grandes correntes artísticas do início do século XX. A obra desse pintor elevou a sensação visual a um plano de pesquisa estrutural, que é um processo do pensamento, realizando o que Argan denomina de *impressionismo integral* (p. 111). Para o crítico, Cézanne compreendeu que do impressionismo deveria nascer um novo classicismo "dedicado a formar uma imagem nova e concreta do mundo, a qual, porém, não mais deveria ser buscada na realidade exterior, mas na consciência" (p. 110). Unindo realidade e consciência, a operação pictórica, com Cézanne, deixa de reproduzir a sensação visual para produzi-la enquanto organização e estrutura, como uma espécie de consciência em ação, fazendo da impressão sensorial fugidia um pensamento concreto. Assim expressa o crítico:

> (...) a pintura de Cézanne (...) não parte de uma concepção espacial *a priori*, o espaço não é uma abstração, é uma construção da consciência, ou melhor, o construir-se da consciência através da experiência viva da realidade (a sensação). O pintor, portanto, representa não a realidade *como ela é*, nem como a vemos sob o variado impulso dos sentimentos, mas a realidade *na consciência* ou o equilíbrio absoluto, finalmente alcançado, entre a totalidade do mundo e a totalidade do eu, entre a infinita variedade das aparências e a unidade formal do espaço-consciência. O Impressionismo integral não é, pois, senão um Classicismo integral (p.113).

Van Gogh, colocando-se ao lado dos deserdados e vítimas, trabalhadores e camponeses, vai fazer uma pintura ética: "o *fazer* ético do homem contra o *fazer* mecânico da máquina" (Argan, p. 124). Se Cézanne dedica-se a "investigar a estrutura da sensação, pretendendo provar com fatos que a sensação não é uma matéria bruta oferecida à consciência, mas é consciência que, em sua plenitude, faz-se existência" (p. 125), Van Gogh vai opor à pesquisa cognitiva, ao classicismo total, o seu romantismo extremado, nas palavras do crítico. "Por isso, se a pintura de Cézanne se encontra nas raízes do Cubismo, como proposta de uma nova estrutura de percepção, a pintura de Van Gogh, por sua vez, encontra-se nas raízes do Expressionismo,

como proposta de uma arte-ação" (p.125). Van Gogh, seguindo, ainda, as palavras do crítico, enfrenta a realidade não para contemplá-la, mas para apropriar-se dela, vivê-la por dentro: "O que Van Gogh quer é uma pintura verdadeira até o absurdo, viva até o paroxismo, até o delírio e a morte" (p. 125). Nesse enfrentamento da realidade surge o sentido trágico de sua obra:

> (...) Van Gogh aprendeu com os impressionistas tudo o que diz respeito às influências recíprocas entre as cores, mas tais relações o interessam não como correspondências visuais, e sim como relações de força (atração, tensão, repulsão) no interior do quadro. Em virtude dessas relações e contrastes de forças, a imagem tende a se deformar, a se distorcer, a se lacerar; pela aproximação estridente das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pelo ritmo cerrado das pinceladas, que transformam o quadro numa composição de signos animados por uma vitalidade febril e convulsa. A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é (p. 125).

Das duas linhas divergentes surge como elemento comum, na arte dos dois pintores, "a *decomposição* da aparência natural, ou dos 'motivos', para pôr em evidência o processo de agregação, a estrutura da imagem pintada" (p. 232). Continua Argan: "com efeito, eles pintam com pinceladas destacadas, nítidas, dispostas com certa ordem ou ritmo, que dão a idéia da matéria concreta, da cor e construção *material* da imagem" (p. 232). Quando o expressionismo concretiza-se, na arte dos *fauves*, é porque está, justamente, dirigindo-se à pesquisa dessa ordem ou ritmo referidos: à "ordem intelectual da consciência", apontada em Cézanne, e "ao ritmo profundo da existência traduzida em gestos" (p. 232), como se verificou em Van Gogh. Indícios dessas ordens rítmicas impressionista e expressionista podem ser levantados na estrutura de *Vidas Secas*, em seus dois movimentos principais: de fora para dentro e de dentro para fora. Neste sentido, o romance também é uma obra que trabalha o processo de afloramento da consciência do real. Constitui uma estrutura autônoma, valendo-se dos elementos próprios da linguagem da ficção para elaborar a construção de uma realidade em si mesma, com uma estrutura

unesp

independente das leis de mediatização com o real, como a verossimilhança e a coerência psicológica dos personagens.

7. Um quadro impressionista à maneira de Cézanne

Uma construção impressionista, seguindo o movimento da estrutura da narrativa, de fora para dentro, é o que se esboça no início do primeiro capítulo, a partir da abertura plástica do cenário, cujo jogo articulado dos vocábulos produz a "impressão" da atmosfera em que o drama vai realizar-se: "NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes" (p. 9). Os substantivos formam a construção imagética do quadro, propondo na própria tensão da horizontalidade e verticalidade (planície / juazeiros) a resolução do espaço pictórico: "manchas". Destituído o contorno dos objetos com o empaste encorpado da massa pictórica (manchas), as cores dos adjetivos (avermelhada / verdes), à maneira de Cézanne, operam a distinção consciente da sensação. Como se refere Argan, analisando a obra de Cézanne: "os tons quentes dos objetos iluminados se apresentam mesclados aos tons frios da atmosfera" (p. 113). É por isso que o pintor dizia, conforme a transcrição do crítico:

> A natureza, para nós homens, está antes na profundidade do que na superfície, e daí a necessidade de introduzir em nossas vibrações luminosas, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de tons azulados para dar a sensação de atmosfera (p. 113).

Na frase de abertura do livro, a partir da distinção dos tons quente e frio, opera-se uma síntese, combinando-se os tons com o ritmo construtivo das pinceladas: "alargavam". Substantivos, adjetivos e verbo, mais do que uma estrutura frasal, compõem o processo de uma estrutura pictórica. Nessa estrutura, formando um tecido cromático, o texto indicia o tecer de um sentido entre as vibrações luminosas das cores quentes da seca e a atmosfera das cores frias da chuva; entre a consciência de um pesadelo vivido na horizontalidade

da terra (planície) e um sonho desejado na verticalidade do céu (juazeiros). Uma consciência estrutural trabalhada nas filigranas da frase, que se estende, depois, num jogo de vozes discursivas, opondo a maestria do narrador à afasia dos personagens. Com os recursos de sua arte, Graciliano Ramos pinta um quadro tramado em duas temporalidades, provocando uma tensão semelhante àquela instaurada pela oposição entre as cores quentes e frias, numa paleta impressionista. O autor constrói uma consciência em seus personagens, vivida na temporalidade concreta do pretérito imperfeito, a coordenada estrutural em que se amarram os fatos ligados à planície, à terra, à seca, e às vibrações das cores quentes de um pesadelo. Como Cézanne, para gerar a "sensação da atmosfera", contrasta as vibrações luminosas dos vermelhos e amarelos com a temporalidade hipotética do futuro do pretérito, ligada à atmosfera das cores frias, à chuva, ao céu, ao renascimento da vegetação, representando o plano do sonho. Opondo as cores quentes da narração no passado às cores frias do futuro do pretérito, o escritor capta a impressão de um tempo presente: o momento.

A primeira frase do livro, com a sua estrutura cromática opondo as vibrações das cores quentes à atmosfera das cores frias, aliada ao processo de elaboração figurativa efetuado por "manchas", a partir da construção rítmica pressuposta no verbo "alargavam", quebrando uma idéia de linearidade e instaurando um processo associativo de montagem, lembra o procedimento da pintura de Cézanne. Apesar da divergência temática, a plasticidade da frase de abertura do livro, no seu processo associativo de montagem, pode ser comparada a um tipo de construção pictórica como a realizada por Cézanne em "Aldeia da Provença" (1885), por exemplo. No quadro, a grande faixa horizontal, em tons amarelados, equivale à abertura da paisagem de palavras realizada por Graciliano: "Na planície avermelhada" (...). Da mesma forma que o pintor contrasta os eixos de verticalidade, puxando as vibrações das cores quentes para o encontro associativo com as manchas mescladas na variações dos tons quentes e frios, gerando a impressão de toda uma atmosfera, o escritor completa a sua frase, apresentando o cenário do drama a ser iniciado: (...) "os juazeiros alargavam duas manchas verdes". Com um verbo (alargavam), três substantivos (planície, juazeiros, manchas) e dois

adjetivos (avermelhada, verdes), Graciliano faz corresponder, na literatura, o trabalho das pinceladas, na pintura impressionista, gerando um ritmo e uma textura de formas e cores, em que se vêem as marcas do trabalho na montagem das imagens, mas cujas partes totalizam um corpo impossível de ser dissociado. Ao pintar a sua paisagem com um verbo, três substantivos e dois adjetivos, Graciliano, como Cézanne, realiza um processo plástico, revelando, ao mesmo tempo, a forma de conquista do espaço pictórico: os contornos das figuras são apagados (alargavam) para as imagens surgirem plasmadas na massa plástica de tinta (manchas) e de cores (avermelhada, verdes).

A partir dessa frase, tramada pelas coordenadas da horizontalidade (planície) e da verticalidade (juazeiros), no jogo dos tons quentes e frios (avermelhada / verdes), o espaço do cenário, no ritmo de pinceladas largas, constrói-se como consciência, à medida que os figurantes, existencialmente "infelizes" e plasticamente "manchas", "alargam" os seus passos rumo à consciência de seus dramas, no ritmo da "sensação" adquirida com a experiência viva da realidade.

Além da abertura do cenário, a frase inicial, com a sua peculiaridade plástica, tramada com a montagem de um jogo imagético, cromático, espacial e rítmico, indicia as linhas gerais de estruturação da narrativa. No seu plano geral, tendo por base a relação de seu movimento (*mythos*) e imagem (*diánoia*) principais, a narrativa busca a construção de um sentido demoníaco, trágico e irônico, impulsionado por uma estrutura mítica de pesadelo (planície avermelhada) e sonho (manchas verdes).

A relação dos substantivos "planície" e "juazeiros", na frase apontada, gera, simultaneamente, um mecanismo associativo de montagem imagética e, outro, dissociativo, de decomposição das imagens, cuja síntese resulta no processo figurativo já apontado: "manchas". Como as manchas não se separam das cores, mas são por elas realizadas, à medida que o plano pictórico também se concretiza, com as cores e manchas conquistando e definindo as relações espaciais, os substantivos e adjetivos, no tecido do texto, desempenham a organização que na pintura vai da sensação visual à sua estruturação. Como o ponto de consciência dessas relações tensivas, reunindo-as no equilíbrio de um ritmo estrutural, dando-lhes movimento e vida, está o fazer pictórico-literário





PAUL CÉZANNE. *Aldeia da Provença*, 1885. Óleo s/ tela, 65 x 81 cm. Brema, Kunsthalle Bremen.

representado pelo verbo: "alargavam". Das pinceladas rítmicas do verbo, imprimindo a materialidade das tintas e o contraste das cores, surge o cenário plástico.

A partir da estrutura do cenário inicial, o livro monta, aos poucos, um quadro maior, com as conquistas das relações espaciais determinando o movimento de inter-relação temporal. Essa implicação e outras relações decorrentes da estrutura da frase de abertura podem ser apontadas, mostrando-se como a opção inicial por um tipo de representação realista impressionista estabelece toda uma coerência no tratamento artístico da matéria literária. Conforme já foi indicado, a oposição entre a horizontalidade e a verticalidade, figurativizada nos substantivos "planície" e "juazeiros", indica o eixo estrutural em que se move toda a narrativa. Os seus figurantes, presos nessa paisagem, vivem o drama indicado em suas cores: o pesadelo da "planície avermelhada" e a busca de um sonho de sobrevivência, apresentado no alto, como indicam os juazeiros e suas cores verdes. As personagens, apresentando-se com os contornos indefinidos de figurantes, são verdadeiras "manchas" comandadas pelo ritmo e cores da estrutura da paisagem. Nesse sentido, a andança dos "infelizes", no primeiro capítulo, é uma forma de movimentar a estrutura do cenário inicial, com os figurantes partindo da planície avermelhada e conquistando as sombras dos juazeiros. No primeiro capítulo, da mesma forma que o impressionismo na pintura gera a construção de um espaço-consciência, o texto cria, no percurso da mudança da família, a conquista de um espaço determinando a consciência de uma temporalidade de sofrimento. Aquilo que se vê na primeira frase, enquanto construção do espaço da paisagem, nota-se, depois, no movimento das personagens, com e espaço comandando as relações de temporalidade.

O procedimento plástico-literário adotado no início do livro tem, ainda, outras características do impressionismo. Esse tipo de pintura não recobre os seus volumes plásticos a partir de contornos pré-determinados. Ao contrário, constrói massas e volumes por meio da cor, fazendo com que o espaço resultante ganhe corpo e ritmo no movimento das pinceladas largas e precisas. Da mesma maneira, no tecido inicial do texto literário, as coordenadas temporais — aquilo que seria um ponto de partida na ficção convencional,

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

como o contorno das figuras na pintura mimética — desaparecem da aparência textual, para surgirem, estrategicamente, como resultante dos efeitos espaciais construídos pela articulação de substantivos (massas), adjetivos (cores) e verbos (pinceladas). Tal procedimento pode ser visto no desenvolvimento da seqüência inicial, com os figurantes movimentando-se na paisagem, com as imagens dessa paisagem apresentando-se e recuando, como uma forma de indicar o deslocamento espacial e, na sua cadência, o ritmo do desenvolvimento temporal. O deslocamento dos figurantes (ação) é dado por cortes ou largas pinceladas conquistando o espaço da paisagem. Ao ser conquistado, o espaço revela, no seu deslocamento, o movimento temporal. É o que se pode ver numa das frases em que a paisagem se movimenta no lugar das personagens, mas tal movimento é marcado a partir do ponto de vista dessas mesmas personagens: "A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala" (p. 9).

Entre a frase de abertura e a última citada, fechando o primeiro parágrafo, inicia-se o deslocamento das personagens, com a projeção espacial determinando a progressão temporal: "Os juazeiros aproximaram-se, recuaram, sumiram-se" (p. 9). Eduardo Peñuela Cañizal, num trabalho revelador, analisa com profundidade tais relações, demonstrando como a integração dos "planos espácio-temporais" concorrem para uma espécie de "consagração do instante" (1969, p. 85-102). Como não dispomos de espaço para explorarmos uma análise micro-textal, o leitor poderá acompanhar, em outro estudo do autor (1978), o processo de geração da ambigüidade discursiva do romance. A remissão a esse estudo, porém, faz-se necessária, pelo fato de o ensaísta ter captado o fundamental processo de transformação do sonho em pesadelo, que se verifica na ambigüidade do termo "sombras", costurado na paisagem inicial da narrativa. A distinção que o crítico estabelece entre um valor "prático" de "vida" e um valor "mítico" de "morte", na expressão "sombras dos juazeiros", servirá para demonstrarmos no percurso inicial do livro, até a conquista das "sombras", um trajeto impressionista, que se reverterá, depois, num "ensombramento" expressionista. O processo discursivo impressionista de construção do primeiro capítulo aponta um movimento de fora para dentro, formando um dos sentidos básicos da estrutura macro-textual. O outro

movimento, de dentro para fora, expressionista, será apontado, posteriormente, realizando o encontro dos dois eixos principais de rotação do romance.

No último estudo referido, desmontando o tramado da ambigüidade discursiva em *Vidas Secas*, Eduardo Peñuela Cañizal movimenta a oposição entre a transparência do verbo "ver", ligado à personagem Sinhá Vitória, e a opacidade do verbo "dizer", do lado da voz do enunciador. No jogo discursivo, os dois verbos associam-se ao vocábulo "sombra", instaurando duas dimensões: uma "prática", configurando traços de sentido construídos segundo as propriedades exteriores do mundo percebido, do lado da personagem; outra "mítica", com traços de sentido elaborados a partir de idéias interiores, que o homem usa para modelar o mundo circundante, do lado do narrador. Assim, a possibilidade de "vida", que Sinhá Vitória vê nas sombras dos juazeiros, na mudança inicial do livro, transforma-se no valor mítico de "morte", no dizer do narrador, no corpo e no final do romance:

> (...) Se, considerando a regra apontada, o leitor ou narratário atribui à *sombra-dita* o valor mítico de *morte*, a fábula prática vivida pelas personagens se reveste de inesperadas significações, já que, além dos conflitos referenciais que ela expressa — a vida de uns camponeses desamparados física e socialmente —, ela adquire significados provenientes de um conflito motivado pela interferência sutil de uma fábula mítica que mina seus significados cosmológicos, abalando, conseqüentemente, a verossimilhança de sua representação. Dessa perspectiva, o narratário *vê* Sinhá Vitória acomodando as crianças na proteção da sombra de um juazeiro e *escuta* ou *entende*, em seu relacionamento com o *dizer* do narrador mítico, que Sinhá Vitória acomoda as crianças no *domínio sombrio da morte*. (...) Compreende-se, assim, o poder de ruptura que se encerra no poético e a poesia violenta de uma das imagens finais de *Vidas Secas*: *O vaqueiro ensombrava-se com a idéia de que se dirigia a terras onde talvez não houvesse gado para tratar* (p. 51-52).

No calvário da mudança do início da narrativa, seguindo a rota do rio seco, os figurantes têm como guia a imagem dos juazeiros: "As manchas dos

juazeiros tornaram a aparecer" (...) (p. 12). No deslocamento espacial imprimem-se as marcas profundas do drama existencial da família, cujos fragmentos compõem as imagens permanentes no tempo da memória: a impressão faz-se duração. O espaço revelado no trajeto da mudança mostra o percurso de uma trajetória, enquanto a temporalidade que se oculta na exterioridade da paisagem interioriza-se, gravando na memória a duração trágica das partes de uma existência. Assim, quando os figurantes chegam à fazenda, a proteção passageira dos juazeiros indica apenas uma configuração transitória: o desenho espacial de uma parte do quadro do drama. A mobilização do espaço é conseqüência de uma temporalidade imutável. Dessa maneira, revela-se um outro mecanismo irônico da narrativa: a espacialidade, destacada por conduzir a ação e sobrepor-se a uma temporalidade explícita, é, na verdade, comandada por uma força temporal implícita, que junta o passado e o futuro no efeito de um presente sempre trágico.

Movido pelo "ensombramento" iterativo de uma temporalidade mítica, o ciclo das secas, a transitoriedade da espacialidade é fruto de uma temporalidade imutável, perpetuada no giro trágico de seu eterno retorno. Trata-se do giro funesto de uma mesma engrenagem: a temporalidade tirânica da natureza condenando as personagens a uma vida errante no palco de uma mesma paisagem, formada por uma "planície avermelhada" e as "manchas verdes" dos juazeiros. Por meio de um recurso espacial, com um tratamento plástico e visual, movimentando o cenário no lugar das personagens, o autor reafirma, na arte literária, a importância do componente temporal. *Vidas Secas* é uma obra que coloca as suas vítimas na tortura de uma paisagem comandada por uma armadilha trágica da temporalidade. Com a sobreposição do deslocamento espacial apagando as marcas do desenvolvimento do tempo, o autor dilui a temporalidade mimética, datada e fragmentada, para resgatar uma temporalidade mítica, conforme a sua circularidade prefigurou a perfeição de um enredo narrativo.

Na continuidade da viagem, como foi antecipado, o movimento das personagens completa a percurso da chegada, como uma espécie de animação que a narrativa realiza no quadro impressionista do cenário inicial: "Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos

unesp

juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra" (p. 12). Apenas instalados, os figurantes já começam a perceber na transmutação da palavra "sombra" a transitoriedade do desejo e a perenidade do pesadelo, a inconstância de um aceno de vida com a constância da ameaça da morte, a pintura de um quadro que se inicia no ritmo das notas impressionistas e intensifica-se, depois, na tensão sombria de uma estrutura expressionista. O quadro imediato à chegada da família à fazenda e aos juazeiros pressagia a transformação:

> (...) uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo agüentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente.
>
> Entrava dia e saía dia. As noites cobriam a terra de chofre. A tampa anilada baixava, escurecia, quebrada apenas pelas vermelhidões do poente (p. 13).

A luminosidade impressionista interceptada pela palavra "sombra", na oposição indicada no trecho citado ("uma sombra passava por cima do monte"; "agüentando a claridade do sol"), em consonância com a estrutura trágica do livro, indicia a inversão irônica que a narrativa operacionalizará: a euforia passageira do desejo na permanente ameaça do pesadelo. Se, no momento, os figurantes desejam a sombra, "temendo que a nuvem tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível", no giro trágico do romance, "aquele azul que deslumbrava e endoidecia" estará marcando o fechamento de um quadro impressionista e inaugurando outro, muito mais terrível e sombrio, com características expressionistas. De fato, quebrando as "vermelhidões do poente", de dentro para fora, um aspecto sombrio invadirá o universo das personagens, transformando a claridade do mundo externo num pesadelo escuro, vivido no drama de suas angústias e aflições. Assim, a narrativa permuta uma forma de apreensão do real por uma outra maneira de expressão do real. Troca-se uma técnica inicial impressionista por uma forma de tragicidade expressionista.

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

8. Um quadro expressionista à maneira de Van Gogh

No giro estrutural do livro, de fora para dentro, acompanhando o anel do círculo periférico formado pela "mudança" do primeiro capítulo e a "fuga" do último, o cenário final apresentado já não é mais a luminosidade impressionista, mas a atmosfera metamorfoseada dessa luminosidade nos tons sombrios e aterrorizantes de um drama expressionista: "Antes de olhar o céu, já sabia que ele estava negro num lado, cor de sangue no outro, e ia tornar-se profundamente azul. Estremeceu como se descobrisse uma coisa muito ruim" (p. 118). Nesse trajeto, seguindo-se o curso da estrutura espiralada, a narrativa permuta um mecanismo de apreensão sensitiva da realidade, em que a mesma se projeta na consciência do sujeito — "A luz aumentou e espalhou-se na campina. Só aí principiou a viagem" (p. 118) —, por um outro tipo de enfrentamento da realidade, como uma forma de subjetivá-la: "A lembrança das aves medonhas, que ameaçavam com os bicos pontudos os olhos das criaturas vivas, horrorizou Fabiano" (p. 124). O processo de subjetivação, fruto da interferência de uma pressão externa sobre o sujeito, traz como conseqüência o conflito entre o "eu" e o "outro". No caso, a pressão exercida sobre Fabiano é a volta da seca, objetivada na presença ameaçadora das aves, desencadeando o conflito interior. Subjetivando o conflito, a primeira reação do sujeito é a revolta: "— Pestes. Voavam sempre, não se podia saber donde vinha tanto urubu" (p. 124).

A seqüência do quadro narrativo que se começou a esboçar lembra o universo contorcido da pintura de Van Gogh. O quadro traz em cena o mesmo enfrentamento do sujeito em relação à sua realidade. Essa realidade, para Van Gogh, já não é a que se "contempla para conhecê-la", mas a que se enfrenta, "vivendo-a por dentro, sentindo-a como um limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão tomando-a, apropriando-se dela" (Argan, p. 125). Analisando como o pintor enfrenta essa realidade, Argan diz que Van Gogh antecipa o pensamento dos existencialistas e parece refletir: "a realidade (o senhor Roulin ou o café de Arles, os trigais, os girassóis) é *outra* em relação a mim, mas sem o *outro* eu não teria consciência de ser eu mesmo, eu não seria"

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

(p. 125). Situado na fissura aberta pelo conflito entre o "eu" e o "outro", ou entre o sujeito e a realidade, emerge o sentido trágico da pintura de Van Gogh, nas palavras de Argan:

> É trágico ver a realidade e ver-se na realidade com uma evidência tão clara e peremptória. É trágico reconhecer nosso limite no limite das coisas e não poder libertar-se dele. É trágico, frente à realidade, não poder contemplá-la, mas ter de agir, e agir com paixão e fúria: lutar para impedir que sua existência domine e destrua a nossa (p. 127).

Quando Van Gogh retrata a tragicidade de uma realidade manifestada numa figura humana (o senhor Roulin), numa paisagem urbana (o café de Arles), ou por meio dos elementos da natureza (os trigais, os girassóis), toda a convulsão dessa exterioridade surge da tensão provocada por um estado de espírito emocional. Na dialética do "eu" e do "outro", lutando para que a realidade não domine e destrua a sua existência, o pintor encontra o mecanismo de afloração da consciência: "quanto mais o *outro* é *outro*, diferente, incomunicante, tanto mais *eu* sou *eu*, tanto melhor descubro minha identidade, o sentido-não-sentido de meu estar-no-mundo" (p. 125). Por isso, completa Argan: "E tanto mais o mundo manifesta à consciência aterrorizada sua própria descontinuidade e fragmentariedade" (p. 125). Num quadro que se vale da "realidade" dos "trigais", "Campo de Trigo com Corvos" (1890), vê-se claramente na diferença do "outro", com sua presença opressiva e uma indiferença incomunicante, a relação de duplicidade, por meio da qual a paisagem interfere no "eu" e o "eu" a transfigura, como uma forma de encontrar a própria identidade: "o sentido-não-sentido de meu estar-no-mundo". Como resultado, a transfiguração da paisagem, com a sua descontinuidade e fragmentariedade, reflete a própria angústia de uma consciência aterrorizada.

No quadro "Campo de Trigo com Corvos", um dos últimos do pintor, a dialética do "eu" e do "outro" impõe-se por meio do jogo de aproximação e de distanciamento da paisagem. Num primeiro plano, parece que a paisagem avança sobre o espectador, ameaçando-o com a agressividade das pinceladas

largas, com o violento contraste das cores e a descontinuidade das linhas. Num segundo momento, tragado pela paisagem, o espectador, de tão perto, e de dentro, vê-se abandonado, perdido nos descaminhos de uma natureza convulsa, que cresce violentamente, diminuindo-o e empurrando-o para um espaço infinito, desentranhando o sentimento de uma solidão cósmica. O movimento de aproximação e de distanciamento, como uma mola que atrai e abandona o espectador, gera o efeito trágico do quadro. Esse é um dos seus mistérios: a força da representação de um recorte do mundo natural desencadeando um efeito profundo no interior do sentimento humano. O quadro realiza, com precisão, o difícil limite da tensão trágica referida por Argan, a partir do qual o "eu" se reconhece no espelho do "outro", mas, ao reconhecer-se, o "eu" já é prisioneiro do limite desse "outro": "É trágico reconhecer nosso limite no limite das coisas e não poder libertar-se dele" (p. 127). Esse aprisionamento do "eu" nas garras de uma "realidade" funcionando como o "outro" é o ponto que une o artifício expressionista do quadro de Van Gogh à realidade trágica da cena protagonizada por Fabiano.

Diante do magnetismo da força de atração e do procedimento irônico de abandono, ou de repulsa, que o quadro de Van Gogh sintetiza, duas perguntas impõem-se: onde se dá o trágico e quais os efeitos dessa tragicidade? Para responder a primeira pergunta, é preciso analisar como se realiza o movimento de atração. Esse movimento é gerado por alguns recursos principais de construção: o uso das cores, a estruturação espacial e o movimento das linhas desencadeando um fusionismo no plano de expressão, que acaba explodindo no sentido trágico de seu conteúdo. O quadro, com o seu formato peculiar, 50,5 X 100,5 cm, contribui para alargar o campo de visão num panorama extremamente horizontal. A horizontalidade, anulando qualquer ameaça de verticalidade, intensificada pela divisão estrutural do corte violento do azul e do amarelo, é uma das forças principais do quadro. Com o apagamento da linha do horizonte, uma outra linha mais forte se faz, cortando e aproximando o céu e a terra, dividindo o quadro em dois planos espaciais. A tensão provocada por essa ruptura e união desencadeia a pressão de uma força agindo do alto para baixo, cujo efeito no espectador é uma espécie de "achatamento" trágico. O céu e a terra revoltados unem-se para a instauração de um panorama

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



VINCENT VAN GOGH. *Campo de Trigo com Corvos*, 1890. Óleo s/ tela, 50,5 x 100,5 cm. Amsterdam, Rijksmuseum Vincent van Gogh.

aterrorizador, diante de um espectador atraído e perdido na convulsão de uma pressão cósmica.

A imposição trágica da pressão da horizontalidade, empurrada pelo efeito da força do alto para baixo, completa-se com o sentido irônico de um movimento contrário, que nasce de baixo para o alto. O primeiro plano do quadro, na sua outra linha horizontal, corta três caminhos no ponto em que dispersam três sentidos labirínticos: um beco sem saída no meio e duas trajetórias laterais avançando para fora do quadro. O ponto central dessa encruzilhada originada no primeiro plano, com as direções dos caminhos esboçando uma tentativa de verticalidade, mas configurando, na verdade, uma forma labiríntica de perdição ou de aprisionamento, une-se à pressão que vem do alto para instaurar a zona crítica de tensão do quadro. Para o surgimento desse campo de tensão concorrem dois procedimentos fundamentais de construção: uma estrutura horizontal que amplia o panorama, e o uso invertido da perspectiva gerando uma estrutura labiríntica no panorama ampliado. A pressão do alto é dada por uma espécie de perda da gravidade, com a linha do horizonte aproximada ao máximo, marcando o encontro turbulento de um céu tempestuoso com os trigais revoltos e os corvos em revoada. Uma outra força, de baixo para cima, empurra o espectador para dentro do quadro, com uma espécie de "perspectiva às avessas", como bem viu Ingo F. Walther (1990, p. 84), invertendo a linha de fuga, cujo ponto, no lugar de situar-se no horizonte, nasce, inusitadamente, abaixo do primeiro plano. Prisioneiro dessas duas coordenadas, o espectador se vê, primeiro, tragado pela "realidade" dos trigais e, depois, enlaçado pelo movimento irônico do quadro, sente o peso trágico de estar perdido e isolado diante da grandiosidade da natureza.

Associada à pressão da horizontalidade e à inversão da perspectiva, o uso das cores contribui para afirmar a grandeza de uma realidade cósmica, cuja fúria, além de pressionar, diminui o sujeito que a enfrenta. O azul escuro do plano superior, com o movimento espiralado dos tons claros e o ritmo das pinceladas largas, invade o amarelo dos trigais, como uma atmosfera pesada, prestes a desabar. O choque do azul com o amarelo, criando a linha divisória da estrutura espacial, traz a turbulência atmosférica para o plano terrestre, situado na faixa compreendida pelos tons de amarelo, antes de chegar no

limite do vermelho. Justificando o título do quadro, o amarelo do campo de trigais domina o centro e a maior parte do espaço planar, e é para o seu interior que o espectador é levado pelo sentido das linhas e das cores próximas do vermelho partindo do corte do primeiro plano. De baixo para o alto, acompanhando o percurso da perspectiva invertida, os tons quentes entre o vermelho e o amarelo cobrem a referência terrestre com longas pinceladas sistematizando a dispersão dos caminhos. As linhas curvas dos caminhos, auxiliadas por uma interferência crescente do verde complementar, indicam, no sentido horário, um movimento circular unindo a terra, o trigo e o céu no mesmo sentido que a paleta do espectro das cores gira para afirmar os três campos das cores primárias. Completando essa estrutura circular, o vôo negro dos corvos intensifica o movimento labiríntico direcionado para o centro do quadro.

Com o choque concentrado no contraste de cores primárias, e desenhando, na textura da tinta, as relações desencontradas de uma paisagem em convulsão, o pintor constrói uma espacialidade conturbada, fazendo o espectador defrontar-se com uma realidade trágica. A junção de todos os procedimentos que concorrem para a instauração do trágico acaba provocando um efeito de tragicidade na relação do quadro com o espectador. Por meio desse efeito, o espectador, movido pela dialética da atração e do abandono, vê-se preso numa espécie de armadilha. Atraído para um campo hostil, o espectador recebe o impacto de toda a hostilidade desse campo. No impacto, o domínio e a grandeza de um espaço exterior desencadeiam uma tormenta interior. Esse é o efeito maior do quadro: a grandeza de uma realidade exterior provocando um sentimento de inferioridade e de impotência no espectador que se defronta com essa realidade.

O procedimento expressionista do quadro de Van Gogh, gerando um sentido e um efeito trágicos, lembra o cenário da narrativa em que Fabiano se encontra vivendo mais um drama da sua existência: a luta contra os urubus no enfrentamento de uma nova seca. Trocando-se o agouro dos corvos, no quadro, pelo terror dos urubus, no cenário da narrativa, o furor com que a natureza se apresenta nas suas formas circulares e retorcidas reflete, nos dois casos, a tragicidade de uma convulsão externa despertando um estado de

angústia e desespero interno. A pressão de fora para dentro reverte-se na reação de um movimento contrário. Na relação do interior para o exterior, o sujeito toma consciência da força de uma realidade ampliada em suas formas e tons, gerando, nesse confronto, a tragicidade de uma luta desigual:

> Olhou as sombras movediças que enchiam a campina. Talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto de cerca. Os olhos de Fabiano se umedeceram. Coitado do cavalo. Estava magro, pelado, faminto, e arredondava uns olhos que pareciam de gente.
>
> — Pestes.
>
> O que indignava Fabiano era o costume que os miseráveis tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender. Ergueu-se, assustado, como se os bichos tivessem descido do céu azul e andassem ali perto, num vôo baixo, fazendo curvas cada vez menores em torno de seu corpo, de sinha Vitória e dos meninos (p. 124-125).

No cenário transcrito, com o desenvolvimento do motivo trágico da volta da seca, figurativizado no vôo dos urubus, ocorre, primeiro, a apreensão do dado externo do real: "Olhou as sombras movediças" (...). Com a percepção da hostilidade do real ocorre a transfiguração da paisagem, com o vôo dos urubus metaforizando a mutação das formas ("sombras movediças"), por meio do contorcionismo de um movimento plástico, que invade e domina o espaço do cenário: (...) "que enchiam a campina". Com a opressão do mundo externo, a interiorização do motivo trágico ganha uma dimensão psicológica: "Talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto da cerca." A subjetivação do conflito amplia a tragicidade da cena, com o mesmo fator agressivo agindo em corpos e lugares diferentes, à medida que a ameaça próxima e concreta sentida por Fabiano estende-se ao sofrimento do cavalo de fábrica, que ficara distante na fazenda. A ameaça externa sofrida pelo cavalo é transfigurada no sofrimento interno de Fabiano.

A construção plástica do efeito trágico do drama dá-se com o movimento e a agressividade das formas do "outro" ("fazendo círculos em redor") em oposição ao estado psicológico de impotência do "eu", gerado pela

estaticidade e fragilidade do cavalo: "Talvez estivessem fazendo círculos em redor do pobre cavalo esmorecido num canto de cerca." O que a construção visual da cena realiza metonimicamente ("sombras movediças fazendo círculos em redor), a frase citada realiza metaforicamente, iconizando o conteúdo num plano de expressão que aprisiona o substantivo no círculo formado por dois adjetivos disfóricos: "pobre cavalo esmorecido".

O dado externo do real, subjetivado e estruturado numa forma de expressão pictórico-literária, desperta a consciência do sujeito, que passa a enfrentar a desumanidade dessa realidade com o sentimento de justiça da sua visão ética: "Os olhos de Fabiano umedeceram. Coitado do cavalo." O animal e o humano ficam num mesmo plano, unidos pelos laços do sofrimento: "estava magro, pelado, faminto, e arredondava uns olhos que pareciam de gente." A palavra "olhos", unindo o bicho e o homem, parece ser o instrumento por meio do qual dá-se a percepção do trágico, e a via que conduz o trágico a defrontar-se com uma consciência ética. É o que ocorre no fragmento seguinte, com a agressividade percebida pela visão operacionalizando uma reação interior em defesa da causa dos fracos e oprimidos: "O que indignava Fabiano era o costume que os miseráveis tinham de atirar bicadas aos olhos de criaturas que já não se podiam defender." É totalmente expressionista a forma de reação do sujeito em relação ao real, ou o seu enfrentamento do real, cujas formas circulares e concêntricas desenham o sentido patético e impotente de uma existência[7]. Nessas circunstâncias encontram-se Fabiano e sua família, com o movimento das formas da natureza configurando os círculos de força de um aprisionamento cósmico: "Ergueu-se, assustado, como se os bichos tivessem descido do céu azul e andassem ali perto, num vôo baixo, fazendo curvas cada vez menores em torno de seu corpo, de sinha Vitória e dos meninos".

---

[7] Embora o assunto esteja em pauta há algum tempo, talvez seja o caso de lembrar, nesse momento, os versos do terceiro bloco do poema de João Cabral, aproveitando a motivação desencadeada pela proximidade das palavras "gavião", do poema, e "urubu", da narrativa, para inserir no universo da poesia de Cabral a contextualização do drama vivido por Fabiano, cujas formas de opressão, telúrica e social, são agravadas pela impossibilidade de reação e comunicação, necessitando do apoio artístico de quem lhe pode dar voz: "Falo somente por quem falo: / por quem existe nesses climas / condicionados pelo sol, / pelo gavião e outras

As "curvas cada vez menores" pressionando Fabiano e sua família, nesse contexto, refletem o desenho maior da estrutura do livro, cujos capítulos, aos pares, fecham os círculos envolvendo o grupo de personagens, sempre na mesma ordem: Fabiano, Sinhá Vitória e os meninos. No centro do livro, com a família reunida em torno do fogo, como foi visto, destaca-se o quadro expressionista pintado com as cores do encontro do despotismo da água com o pesadelo da seca. Na dinâmica desse movimento chega, primeiro, a violência da cheia e, com o seu despotismo, a duração trágica da permanência da seca, no tempo da memória. Unindo a água e o fogo (sol), nessa relação entre uma espacialidade externa despertando uma temporalidade interna, pode-se mostrar o cenário em que se constrói um quadro expressionista, no centro da narrativa, iniciando um movimento inverso de construção: de dentro para fora.

A descrição da chegada das águas na construção de um trecho da narrativa cria um efeito visual semelhante ao da pintura expressionista, quando essa estética, na mão dos pintores *fauves*, "para além da síntese realizada por Cézanne", teve que "solucionar o dualismo entre sensação (cor) e construção (a forma plástica, o volume, o espaço), potencializando a construtividade intrínseca da cor" (p. 229), segundo os esclarecimentos de Argan. No trecho referido, a sensação da violência da chuva é dada, antes, pela luminosidade das cores que invadem o cenário. Numa rápida gradação, as cores movimentam-se, aproximam-se, intensificam-se, determinando, no choque dos clareamentos dos tons de luz, um bailado macabro de formas retilíneas: "De repente um traço ligeiro rasgara o céu para os lados da cabeceira do rio, outros surgiram mais claros, o trovão roncara perto, na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue" (p. 65). Acrescida da sonoridade grave do trovão, a construção plástica da frase contrasta a dança da luminosidade com o fundo negro do cenário gerando uma imagem dinâmica, cuja contorção é dada pelas noções de forma, volume e espacialidade reunidas na vivacidade da cor resultante: (...) "na escuridão da meia-noite rolaram nuvens cor de sangue". A violência da cor dominante, sem matizes, gera a imagem sangüínea e, com ela, o significado aterrorizante da chuva.

---

rapinas: / e onde estão os solos inertes / de tantas condições caatinga / em que só cabe cultivar / o que é sinônimo da míngua" (1994, p. 311).

unesp

A imagem do cenário é acrescida, ainda, do procedimento expressionista de se operar a deformação da realidade presente, com uma intencionalidade e subjetividade na maneira de abordá-la. Tal processo acaba por objetivar essa realidade, identificando-a "com uma matéria resistente ou relutante" (p. 240), segundo as palavras de Argan: "A ventania arrancara sucupiras e imburanas, houvera relâmpagos em demasia — e sinha Vitória se escondera na camarinha com os filhos, tapando as orelhas, enrolando-se nas cobertas" (p. 65). A deformação junta-se à técnica da fragmentação, e ambas instauram a estética da fealdade: "Mas aquela brutalidade findara de chofre, a chuva caíra, a cabeça da cheia aparecera arrastando troncos e animais mortos" (p. 65). O feio resultante dessa imagem não é senão o belo decaído e degradado. Como diz Argan, "o expressionismo, como a primeira poética do feio, conserva seu caráter ideal, mas sob o signo negativo do demoníaco" (p. 240). É a mesma forma que Graciliano Ramos utiliza para retratar a condição humana decaída de Fabiano e sua família. Nesse ponto, seguindo ainda as palavras de Argan, a obra do escritor brasileiro é expressionista, pelo fato de o autor acreditar e sua obra mostrar que:

> (...) somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em *belo* o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la. É, portanto, um dever social, uma tarefa a cumprir." (p. 241).

Como a chuva é passageira, e localiza-se no miolo da estrutura de composição da narrativa, a seca que a circunda é constante, corporificando a imagem demoníaca com os seus círculos de fogo. Por ser uma imagem durativa, o inferno da seca extrapola a espacialidade externa e cósmica da natureza para instalar-se na interioridade da consciência das personagens, fazendo desse espaço interior uma caldeira de conflitos, alimentado pelo braseiro da temporalidade da memória: "A catinga amarelecera, avermelhara-se, o gado principiara a emagrecer e horríveis visões de pesadelo tinham

agitado o sono das pessoas" (p. 65). Com o deslocamento da espacialidade, a temporalidade, apesar de ser movida pelo reflexo de incidentes circunstanciais, ganha uma duração permanente, espelhada em toda uma existência de resignação. No trajeto do deslocamento do espaço exterior para o mundo interior, o drama instala-se na consciência das personagens com a força da poética expressionista. *O Grito*, de Edvard Munch, parece ser a correspondência visual daquilo que se processa, por meio do signo verbal, na dimensão dessas consciências conflitivas, buscando desesperadamente uma possibilidade de expressão. Se na obra de Munch "o ritmo das linhas longas e ondulantes parece levar o eco do grito a todos os cantos do quadro, fazendo da terra e do céu como que uma gigantesca caixa de ressonância do medo" (Janson, 1992, p. 657), na narrativa, o grito é o limite de um desespero. Mais trágico do que na pintura, na narrativa o grito não se extravasa, fazendo reverberar na caixa acústica da consciência o sentido dramático da impotência. Aquilo que não se dá, no plano das personagens, como possibilidade de expressão, realiza-se, no planejamento do livro, como uma forma possível de representação. Utilizando a técnica do discurso indireto livre, a narrativa processa a passagem de um tipo de realismo que capta as impressões do real, para uma forma de realismo que cria uma dramaticidade do real. Por meio desse processo, a narrativa transforma a falta de voz das personagens num recurso de interiorização, ampliando não só o gesto do desespero, mas fazendo desse gesto um grito impotente, abafado no mesmo labirinto com que se moldou a forma dessa consciência.

Na narrativa, o grito impotente, não encontrando ressonância, é constrangedor. Primeiro, pelo receio de ser ouvido: "Lançava o desafio numa fala atrapalhada, com o vago receio de ser ouvido. Ninguém apareceu" (p. 78). Depois, por perceber-se que o grito, menos que um brado de revolta, é a expressão de um estado de espírito, em que a subjetividade recalcada é objetivada pela imaginação: "E Fabiano roncou alto, gritou que eram todos uns frouxos, uns capados, sim senhor. Depois de muitos berros, supôs que havia ali perto homens escondidos, com medo dele" (p. 78). Mas o grito terrível, aquele que se volta para a consciência da própria impotência é mais revoltante,

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

pois é permanente, e faz ressoar a contingência de uma condição humana. Esse é o grito sem voz, o grito-calado, mexendo com a consciência do leitor[8]:

> Sentiu vontade de gritar, de anunciar muito alto que eles não prestavam para nada. (...) Fabiano queria berrar para a cidade inteira, afirmar ao doutor juiz de direito, ao delegado, a seu vigário e aos cobradores da prefeitura que ali dentro ninguém prestava para nada. Ele, os homens acocorados, o bêbado, a mulher das pulgas, tudo era uma lástima, só servia para agüentar facão. Era o que ele queria dizer (p. 37).

A imagem de um labirinto criada pela narrativa como forma de aprisionamento do grito de suas personagens é resultante de um movimento estrutural, instaurado de dentro para fora, como complemento de uma construção impressionista inicial. Seguindo-se o giro do redemoinho invertido, procuramos fixar nessa imagem demoníaca um movimento estrutural menos explícito, mas potencialmente mais dramático, cujo desenho deixa as marcas de um procedimento expressionista. Do centro do redemoinho, no giro de dentro para fora, espelha-se uma outra forma de organização do drama narrativo, instalado de modo mais agudo na interioridade da consciência das personagens. Tais personagens, impossibilitadas de exteriorizarem os seus conflitos, passam a vivenciá-los, com a técnica do discurso indireto livre fazendo reverberar na acústica de suas consciências o eco do grito de seus fantasmas. Por isso, em última análise, o livro é a expressão de um grito mudo[9]: o grito calado na voz que engole seco. Um grito travado no silêncio da impossibilidade da voz tornar-se ação e comunicação. Dessa forma, a secura da comunicação, aprisionada na consciência das personagens, explode em

---

[8] O leitor, sintonizado com a arte do texto, sente secar na própria garganta o grito de revolta gerado pela inventividade artística da narrativa, restando-lhe somente o conforto de poder ver a sua voz tomar forma no sopro da voz de outro artista: "Falo somente para quem falo; / quem padece sono de morto / e precisa um despertador / acre, como o sol sobre o olho: / que é quando o sol é estridente, / a contrapelo, imperioso, / e bate nas pálpebras como / se bate numa porta a socos" (1994, p. 311).

[9] "Romance mudo como um filme de Carlitos", nas palavras de Lúcia Miguel Pereira (*apud* Candido, 1992, p. 104).

unesp

artifício e arte na enunciação do narrador[10]. Tudo isso é construído numa paisagem de *vidas secas*, pintada com as cores vivas de um vocabulário conciso, plástico, essencial. Uma narrativa arquitetada pela invenção e arte de um construtor de um mundo e de uma vida agrestes, servindo-se da matéria da palavra, como o faz um outro engenheiro, também do agreste, que o define, matematicamente, na precisão geométrica de sua poesia:

> Falo somente com o que falo:
> com as mesmas vinte palavras
> girando ao redor do sol (...)[11].

9. Girassóis

Como no quadro de Van Gogh, "Quatro Girassóis" (1987), Fabiano, Sinhá Vitória e os dois meninos, submetidos à tirania do movimento cíclico da seca e, por isso, condenados a uma vida errante pela dependência heliotrópica, metaforizam quatro girassóis. A vida que o pintor consegue gerar na expressividade de sua natureza-morta, Graciliano Ramos, por volta de 1937, num movimento inverso e com o artifício de sua arte, vai transformá-la num quadro de *vidas secas*. A natureza-morta do pintor e as vidas secas do autor, por meio de recursos expressionistas, encontram-se nas mesmas imagens dramáticas: girassóis.

O quadro de Van Gogh coloca em cena o desespero de quatro vidas cortadas, que não querem secar. Vistas de perto, em tamanho descomunal, as flores secas dramatizam um ritual de agonia, em que a violência da morte depara-se com a contundente resistência dos últimos vestígios de vida. Vida e morte travam uma luta silenciosa com o movimento trágico da contorção das formas agarrando com todas as forças o que resta de uma vida ceifada. Nessa luta desigual, o gesto da morte domina o espaço planar, mas tanto a morte

---

[10] É a arte do romancista que "transforma esta vida real em sonho — pois do sonho, afinal se acorda" (Carpeux, 1978, p. 33).

[11] (...) "que as limpa do que não é faca: / de toda uma crosta viscosa, / resto de janta abaianada, / que fica na lâmina e cega / seu gosto da cicatriz clara" (1994, p. 311).

unesp

quanto o espaço paralisam-se num fragmento de tempo, surpreendendo-os num instante crucial. A morte deverá ganhar a luta no decorrer do tempo, mas, nesse instante, é prisioneira de uma armadilha irônica: no espaço que representa a morte sufocando a vida, parece sobressair um tempo fazendo a vida aflorar num movimento de morte.

Com o jogo do espaço e do tempo dramatizando uma luta entre a vida e a morte, o quadro humaniza-se com a expressão de uma força quase existencial pondo em cena signos representando as últimas pulsações de vida no interior de corpos mutilados. Os quatro girassóis cortados, mas unidos num drama comum, apresentam uma situação semelhante àquela gerada pela estrutura de *Vidas Secas*, com as personagens vivendo o drama de suas existências no isolamento de cada capítulo, mas constituindo um conjunto na célula de uma família cortada drasticamente do convívio do organismo social. A família de girassóis, no quadro de Van Gogh, como no livro de Graciliano Ramos, mantém um traço de individualidade e outro de duplicidade em seus figurantes, completando-se na junção de um destino comum: a luta pela sobrevivência diante do algoz da morte. Na convulsão da agonia, dois figurantes expõem em primeiro plano, no esforço de um movimento para cima, a ferida da mutilação, enquanto o caule de um outro já se apresenta abatido, fazendo par com o "filho" de costas, num movimento para baixo, ainda mais fragilizado pela seca da morte. As figuras de frente, enfrentando a morte, com as flores de carola agitadas e voltadas para os discos enormes, como que representando na agonia a resistência da vida das sementes, apresentam, num misto de rosto e útero, um desafio maior do que a força da vida na luta contra a morte. Trata-se, num momento crucial da história da pintura, do desafio à frieza da técnica da fotografia pela ampliação do calor da emoção conseguida pela mão humana.

À mão que cortou a vida dessas flores contrapõe-se a mão do pintor que reconquistou a vida da pintura com uma forma de expressão do sofrimento humano. Num momento em que a pintura está ameaçada de morte pela precisão da fotografia, Van Gogh planta em seus girassóis, com o calor das cores e a febre de suas formas, as sementes de uma nova forma de expressão para a sobrevivência da pintura. Naquele momento nascia o expressionismo: o

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



VINCENT VAN GOGH. *Quatro Girassóis*, 1887. Óleo s/ tela, 60 x 100 cm. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.

unesp

movimento da distorção das formas com o choque das cores primárias trazendo o grito primitivo de uma forma de pintar, para nela fazer reverberar o eco ancestral das injustiças e do sofrimento humanos.

No quadro em foco, as pétalas em labaredas protegem e circundam os corpos, como uma espécie de saias movimentando uma dança-do-ventre num ritual de morte. No centro do palco, o amarelo flamejante executa a dança-do-fogo pondo em movimento os discos protegendo a vida. A circularidade do movimento dos discos toma conta da horizontalidade do quadro, que é completado, acima, pela pressão da verticalidade das pinceladas; pela agressividade dos contrastes das linhas numa das laterais; e pela estaticidade do repouso chapado na outra. Dando corpo à expressividade das formas, aos movimentos das linhas, à direção e textura das pinceladas, com a materialidade do empastamento da tinta, destaca-se o vibrante jogo de cores.

O efeito de atração despertado pela força simbólica dessa teatralização de girassóis reside, em grande parte, na vibração dos contrastes das cores. Segundo Ingo F. Walther (1990), Van Gogh ocupou-se com a teoria das cores de Delacroix, extraindo dessa teoria, além do "conceito de autonomia da cor, o emprego do contraste complementar" (p. 25). Esse contraste resulta, na explicação do crítico, "quando se confronta uma das três cores primárias — amarelo, vermelho, azul — com a mistura das outra duas" (p. 25). Assim, "as combinações vermelho-verde, amarelo-violeta e azul-laranja acentuam-se reciprocamente na intensidade do seu colorido, ou neutralizam-se num cinzento discreto, quando misturadas" (p. 27). No quadro "Quatro Girassóis", o efeito vibrante das cores resulta do contraste do amarelo com o azul criando os tons complementares do verde dos caules e do fundo difuso. A combinação azul-laranja é acrescida do jogo complementar do amarelo com o vermelho, formando os tons entre o laranja e o marrom, que acentuam o drama do amarelo. O amarelo opondo-se ao azul, auxiliado pelos contrastes complementares com o próprio azul e o vermelho, centraliza a força dramática do quadro. Nesse jogo de contrastes e associações complementares destacam-se os vários tons de amarelo compondo o pesadelo de uma tragédia de seca contrastando com o azul de uma vaga esperança de sonho. Nesse mesmo jogo de cores, Graciliano Ramos pintou a paisagem nordestina para colocar em

cena o drama de Fabiano, tendo a própria personagem as cores da paisagem: "Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos" (p. 18). Num mundo amarelo, enfrentando o "soldado amarelo", buscando "uma ressurreição de garranchos e folhas secas" (p. 15), Fabiano vive, com sua família de "quatro girassóis", um drama amarelo.

10. Inferno e céu: uma travessia pelo sertão

"Narrar a necessidade é perfazer a forma do ciclo" (Alfredo Bosi)

Iniciando com um movimento impressionista e aprofundando, depois, com procedimentos expressionistas, o realismo artístico de um "drama humano na tortura da paisagem", Graciliano Ramos pinta um quadro real com o calor do amarelo e a simbologia de um inferno existencial. Mais do que um "realismo crítico" é esse realismo artístico, tramado na simbologia do mito, com a imagem demoníaca do inferno, que procuramos relevar em *Vidas Secas*.

Na mesma obra de Graciliano Ramos, Alfredo Bosi, no ensaio "Céu, Inferno" (1988), analisa a "proximidade da mente do sertanejo em relação ao tema", e a "distância do foco narrativo em relação à consciência da personagem", para extrair, dessa combinação, o fulcro do "realismo crítico" do autor (Cf. p. 11). O ensaísta intervém na fenda aberta "entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja", para buscar a origem de "um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro" (p. 11). Do contraste entre a consciência desse "pensamento desencantado" do narrador e a "voz da inconsciência" tecida na fala e nos devaneios das personagens resulta a síntese do trabalho do escritor: um "historiador da angústia" só se encontrando "à vontade com a mente do pobre no nível de um saber que é, afinal, a consciência comum àqueles que perceberam o caráter incontornável de classe da sociedade onde vivem" (p. 15).

Apesar de irmanar-se ao sertanejo pela consciência do problema das diferenças de classe, Graciliano Ramos não partilha com suas personagens, que vivem no âmago da condição humilhada e ofendida, a transmutação das carências do cotidiano em fantasias compensadoras, diz Bosi. Para o ensaísta, "o traçado de sonho, desejo e realidade (que viria a ser a substância de tantas histórias sertanejas de Guimarães Rosa) não alcança modos de sobreviver" na obra de Graciliano, pois "a fantasia padece um duro confronto com a cara irredutível do real" (p. 19). Assim, analisando o distanciamento entre o narrador e personagens, Alfredo Bosi encontra a chave do realismo crítico do autor de *Vidas Secas*: "o narrador conhece por dentro as restrições e os entraves da vida rústica nordestina, tanto que sabe dar às folgas simbólicas dos retirantes o seu verdadeiro nome de ilusórias consolações" (p. 20). Em nome dessas ilusórias consolações, "a educação sertaneja, tal como Graciliano a mostra em *Infância* e em *Vidas Secas*, não pode prescindir do inferno, pois é um aprendizado brutal de que é preciso temer o outro, a Natureza, o acaso" (p. 20). Depois, conclui o crítico: "O cotidiano deve conformar-se com as leis da gravidade, leis de determinação natural e social que cortam as asas à fantasia e constrangem a mente a preparar-se para sofrer o ciclo imperioso da escassez" (p. 20).

Para aclarar melhor, pelo contraste, a mediação ideológica que Graciliano Ramos realiza em seu texto, Alfredo Bosi estabelece um confronto com a perspectiva de Guimarães Rosa apreendida em alguns de seus contos breves. Como os narradores dos dois escritores, em geral, configuram "situações de necessidade" (seus personagens vivem "uma economia de sobrevivência", o "universo da pobreza" é o espaço comum de suas narrativas, e as paisagens diferentes do agreste nordestino e do mundo mineiro se aproximam pelos "traços fundamentais da cultura rústica brasileira"), o crítico busca no centro de seus textos, como marca diferencial, a determinação de *perspectivas* divergentes, concentrando nesse conceito o mesmo "papel ativo de formas simbólicas" com que atuou nas artes plásticas da Renascença (Cf, p. 21). Para o ensaísta, há em Guimarães Rosa uma "superposição de pontos de vista" fazendo com que "a exuberância barroca" e "o seu aparente dispersar-se na floresta de imagens e dos sons induzem à suspeita de que ele teria evitado a

perspectiva clássica, que vê do centro e do alto as determinações centrais da matéria narrada" (p. 22). Ao distanciamento de Graciliano opõe-se a aproximação de Guimarães Rosa. Por isso, quando o próprio Graciliano observava a respeito dos textos ainda inéditos de *Sagarana*, que o "doloroso interesse de surpreender a realidade nos mais leves pormenores induz o autor a certa dissipação naturalista", ele estava caracterizando, de certa maneira, "um prosador virtuosista que se dá de corpo e alma às sensações do mundo e às impressões de suas criaturas" (p. 22). Assim fazendo, conclui Bosi, Guimarães Rosa "espalha-se a si mesmo pelo reino dos seres e dos signos, perdendo-se gostosamente no múltiplo sem pretender alcançar uma visada unitária e crítica do real" (p. 22).

Crença e descrença. O que permanece em comum entre o narrador onisciente de *Vidas Secas* e a mente do vaqueiro Fabiano é, segundo Bosi, a desconfiança em relação à palavra dos poderosos, ou um *espírito de negação* voltado contra a fala do opressor. No restante, predomina a certeza das diferenças. Já em Guimarães Rosa, "o que o cinge à cultura popular é um fio unido de crenças: não só um conteúdo formado de imagens e afetos, mas, principalmente, um modo de ver os homens e o destino" (p. 22). Dessa oposição, o crítico levanta a seguinte hipótese: "*separando* Graciliano da matéria sertaneja está a mediação ideológica do determinismo; *aproximando* Guimarães Rosa do seu mundo mineiro está a mediação da religiosidade popular" (p. 22). Enquanto Graciliano narra a sua "história de necessidades", os contos de Guimarães, por meio de "processos de suplência afetiva e simbólica", fazem as suas criaturas conhecerem "a passagem para o reino da liberdade" (p, 23).

A narrativa de Guimarães Rosa, moderna e experimental pela ousadia das soluções formais, "realiza, com as artimanhas da linguagem, uma nova tradução do pensamento arcaico-popular" (p. 23). O insólito e o mágico, que soldam passagens entre extremos, nos seus contos, "obedecem, no cerne, a modos de ver próprios da imaginação rústica" (p. 23), diz Bosi. Por isso, "a ordem do transcendente abre horizontes sem fim e, no devir da fantasia, alguma coisa sempre pode acontecer" (p. 23). Carência e suplência, novamente, estão no centro das divergências dos dois escritores em relação à

unesp

imaginação rústica do sertanejo. Os retirantes de *Vidas Secas* sonham, mas Graciliano não se permite sonhar com eles, enquanto nas estórias de Rosa "os viventes sonham, e o narrador segue-os de perto e de dentro, confiante em que um dia desejo e ventura poderão dar-se as mãos", pois os "relances poéticos e expressivos resgatam situações de pura necessidade e produzem um ato de suplência simbólica na cadeia dos acontecimentos" (p. 25). Uma carência diabólica contrapõe-se a uma "suplência simbólica", pode-se dizer, completando o raciocínio de Bosi.

Em oposição ao pesadelo dos figurantes de Graciliano, visto da perspectiva do centro e do alto, os sonhos das criaturas de Guimarães são acompanhados de perto, dentro de ângulos propícios captando a passagem de um estado de falta para um estado de plenitude, continua o ensaísta. Por isso, a sua narrativa curta, principalmente nas *Primeiras Estórias*, move-se entre um estado inicial de "falta e angústia", terminando com o acesso à felicidade alcançada pela "plenitude e comunhão". Num mesmo espaço de risco movem-se tanto os retirantes de Graciliano quanto os moradores de Guimarães Rosa, diz Bosi, mas "o narrador mineiro se compraz em habitar o momento grato em que a privação se satisfaz e as portas do Céu se entreabrem para o pobre, o doente, o bicho, o louco" (p. 30). Nas palavras do crítico, "o contador de histórias quer estar junto com a mente do sertanejo na hora mesma em que a felicidade ganha um rosto" (p. 30). Nesse "tempo vivo, nessa passagem tão desejada, é que se constitui o foco narrativo de suas histórias" (p. 30).

Enfrentando o mesmo obstáculo que o mundo impõe, de fora, ao sujeito, as criaturas de Graciliano de Guimarães reagem de maneiras diferentes. Aquilo que em Graciliano se firma como "um antagonismo pétreo entre o sertão hostil e o sertanejo hostilizado", nas palavras do crítico, "recebe das mãos de Guimarães Rosa um tratamento animista pelo qual a própria fisionomia da necessidade exterior vira meio de cumprir a necessidade interior, que é o desejo de felicidade" (p. 32). Em Guimarães, "entre o peso da matéria, natural ou social, e a graça da comunhão alcançada, não há um salto mágico, mas um movimento que sai das entranhas das criaturas" (p. 32). Trata-se de um impulso para o céu em oposição à queda do realismo para o inferno. O impulso para o céu que se dá nos contos de Guimarães Rosa frustra-se na obra

unesp

de Graciliano Ramos, "que aprendeu da sua gente antes os desenganos certos da vida que as incertas esperanças da fortuna" (p. 32). Por isso, Alfredo Bosi termina o seu ensaio em duas perspectivas: "Graciliano Ramos, do céu desejado para o inferno real; Guimarães Rosa, o caminho inverso. Céu inferno céu inferno céu inferno... a cantiga de roda sabe o que o povo sofre e o que o povo espera" (p. 32).

Por meio do processo de mediação do narrador e a matéria narrada, pelas veredas da cantiga de roda e da religiosidade, Alfredo Bosi aproxima Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, traçando um caminho "do inferno ao céu por um atalho da cultura popular". Por caminhos diferentes, pelo viés do mítico e do simbólico, entranhando pelo processo de invenção artística da narrativa, estamos realizando também uma ponte entre o "inferno" e o "céu", por meio de obras dos mesmos autores, numa travessia pelo sertão. A escolha dos autores e de algumas de suas obras surgiu da motivação despertada pelas instigantes formulações da teoria de Northrop Frye, aplicada no decorrer do presente trabalho. Se o magistral ensaio de Alfredo Bosi não serviu inicialmente como motivação para o nosso projeto, a coincidência dos autores e do recorte de algumas de suas obras para se trabalhar as mesmas imagens arquetípicas do "inferno" e do "céu", na configuração das vertentes realista e idealista, propicia, neste momento, a segurança de que estamos trilhando um caminho certo, embora seguindo outras perspectivas, para realizar uma mesma travessia.

CAPÍTULO VII

Guimarães Rosa:

a Reinvenção do Ideal

"O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima."

("Desenredo", G. Rosa)

1. Um projeto narrativo inscrito na tradição do círculo mítico

> *"Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão."* (G. Rosa)

No projeto poético de Guimarães Rosa, a palavra *estória*, se já circundava o universo da sua obra, com o título do livro de 1962, *Primeiras Estórias*, ganha o centro a partir do qual passou a girar a rotação de seus textos curtos, cumprindo os desígnios de uma trajetória rumo à concisão e à riqueza adormecida nos mistérios das palavras, conforme declaração do autor:

> Hoje, um dicionário é ao mesmo tempo a melhor antologia lírica. Cada palavra é, segundo sua essência, um poema. Pense só em sua gênese. No dia em que completar cem anos, publicarei um livro, meu romance mais importante: um dicionário. Talvez um pouco antes. E este fará as vezes de minha autobiografia (Lorenz, 1991, p. 89)[1].

Infelizmente, o dicionário de Guimarães Rosa não pôde vir à luz, mas a palavra *estória*, por ele singularizada, ganhou inscrição nos dicionários e adquiriu, na sua obra, a magia de um salto de transcendência que remete aos tempos primevos da literatura, quando a narrativa ganhava corpo e fantasia na voz da oralidade: *Primeiras Estórias*. No livro posterior, *Tutaméia: Terceiras Estórias* (1967), lá estava, de volta, a palavra no título e figurando no centro de uma teorização do conto, emergindo na primeira frase do primeiro parágrafo do primeiro prefácio: "A estória não quer ser história. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota" (1979, p. 3). Opondo-se ao cunho de verdade incrustado no termo "história", trocando-se o formalismo da escrita pelo sabor do som da oralidade, a palavra *estória*, para além do que pode parecer mais uma invencionice de um virtuoso neologista, levanta um fio

---

[1]. Utilizaremos o texto "Diálogo com Guimarães Rosa", entrevista dada a Günter Lorenz, como um apoio teórico à direção crítica seguida por este estudo. Diante da escassez de depoimentos do autor, esse "diálogo" torna-se uma das fontes mais importantes de iluminação

que perpassa o longo território da história da narrativa, atingindo a primordialidade de um gênero: a origem da *estória de ficção*.

Os reflexos da singularização da palavra *estória* levam-nos, por um lado, a uma raiz histórico-biográfica, que remete à infância do autor, denunciando a aproximação com o mundo a partir do qual forjou-se o imaginário da sua ficção: "nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias. Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava." (Lorenz,1991, p. 69). Vista por outro prisma, a palavra funciona como uma trilha que deságua numa vereda arquetípica, fonte e ancestralidade da tradição de um gênero literário — a narrativa de ficção curta, em prosa, oral, que o seu ofício passou a revisitar, por meio da palavra escrita. A origem dessa narrativa está na *estória romanesca*, o modo literário sistematizado por Northrop Frye para ilustrar, na história evolutiva da ficção, a passagem do *mito* em *lenda* e *conto popular*, as formas que fixaram um herói típico, "cujas ações são maravilhosas, mas que em si mesmo é identificado como um ser humano", de onde emerge o *conto de fadas* como uma recriação posterior.

Da conjunção das duas vertentes apontadas surgem, primeiro, um fabulista, aquele que tem em mira os espelhos d'água dos oásis-veredas do sertão; depois, as suas criações, as estórias que perfuram a superfície do espelho e desenham uma travessia rumo às estruturas primevas de um gênero artístico. O conjunto formaliza a união dos reflexos externos, tomados como ponto de partida, aos padrões internos, oriundos do mergulho na profundidade dos moldes de uma tradição literária. Eleitos como pontos de chegada, os dois aspectos são soldados num só corpo: o texto ficcional curto, uma das marcas da segunda fase do escritor.

A rota desse percurso revela o itinerário de um projeto poético: a incursão da literatura numa viagem pelos caminhos da literatura. Nesse sentido, a sua obra expõe as marcas de uma consciência artística que não se perde no emaranhado dos caminhos temáticos, mas faz do enovelamento dos

---

dos traços gerais da poética do autor, notabilizada pelo valor estético acrescido do caráter interno de teorização de um projeto poético.

dados sócio-culturais regionais (o mundo do sertão) uma ponte em busca das trilhas mais antigas da tradição de uma arte: a origem conformadora onde pulsam as matrizes formais e reinam os ancestrais arquetípicos que dão ossatura e alma aos fantasmas que emergem para povoar as novas criações. Assim, o mundo do *sertão* transfigura-se num novo ser: *ser* / *tão*... somente linguagem. Essa tradução do sertão em linguagem literária reencontra os arquétipos da tradição:

> Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse 'traduzindo', de algum *original*, existente alhures, no mundo astral ou no 'plano das idéias', dos arquétipos, por exemplo. Nunca sei se estou acertando ou falhando, nessa 'tradução'. Assim, quando me 're'-traduzem para outro idioma, nunca sei, também, em casos de divergência, se não foi o Tradutor quem, de fato, acertou, restabelecendo a verdade do 'original ideal', que eu desvirtuara... (Lorenz, 1981, p. 63-64).

Guimarães Rosa parte do motivo regional. Mergulha em suas gentes e paisagens para extrair, por dentro dessa comunhão, uma visão onírica como modo de reconstrução do universo sertanejo. O motivo literário, colhido no rico repertório da cultura regional, embebido das leis da religiosidade popular, é transcriado no quadro de magia que rege o imaginário ficcional. Reconstruído no traço de uma geometria circular, o motivo regional prende-se ao ritmo dessa moldura para multifacetar os signos que rememoram os sonhos dos deserdados, que têm como única arma uma mente desbloqueada. Assim, à maneira de Miró, as narrativas curtas de Guimarães Rosa, iluminadas pela explosão de uma pulsação lírica, são povoadas de signos que reinventam o primitivismo, a pureza e a beleza latentes num pensamento regido pela imaginação. Por esse princípio inventivo, o autor realiza, nos seus textos curtos, um tipo de construção artística que estilhaça os contornos figurativos do naturalismo, empreendendo uma resolução literariamente abstrata. Valendo-se desse abstracionismo, o escritor encontra um meio de se entranhar na alma de suas criaturas, para com elas comungar o mel do mito e do maravilhoso, no retorno ao reino primordial da magia da linguagem ficcional.

Dessa forma refere-se o autor no conto "Seqüência", das *Primeiras Estórias*: "o mel do maravilhoso, vindo a tais horas de estórias, o anel dos maravilhados" (1981, p. 60).

Desentranhar alguns desses arquétipos que se materializam na estória e na figura principal do conto "A Menina de Lá", do livro *Primeiras Estórias*, é um dos objetivos deste texto para tentarmos demonstrar a consistência do projeto apresentado. Um outro objetivo, como decorrência do anterior, procura estabelecer um paralelismo com o texto analisado de Graciliano Ramos para ilustrarmos, nos reflexos de um prisma invertido, o processo de construção de uma estrutura idealista. Uma terceira meta, acompanhando a nossa diretriz de seguir a pista da história da pintura, calcando numa mesma direção os passos dados pela evolução da narrativa, faz do exercício de desmontagem do texto de Guimarães Rosa o ponto de partida para o esboço de uma leitura comparativa com uma litografia do pintor catalão Joan Miró, denominada "Menininha" (Hunter, 1958, p. 54). Esta operação de linguagem, ou "lição de anatomia", busca na diferenciação de dois sistemas artísticos uma indiferenciação de procedimentos, mostrando, mais uma vez e de forma diferente, como a história da narrativa, na demanda de sua sobrevivência simbólica, teve um trajeto paralelo àquele percorrido pela pintura para fazer da desconstrução da mimese figurativa um projeto de reconstrução de sua raiz abstrata e mítica.

O pintor, dentro da especificidade do seu meio artístico de expressão — o desenho e a pintura — desenvolve, também, um projeto com muitos pontos aproximativos em relação àqueles que serão apontados na construção textual de Guimarães Rosa. A leitura comparativa realiza-se num ponto de intersecção possível entre os dois projetos, descontados os fatores ao mesmo tempo isolantes e conservadores da integridade de cada produção, mantendo-se preservadas, ainda, as diferenças e distâncias existentes entre os dois sistemas artísticos. Além da proximidade temática dos títulos, as duas obras apresentam um componente "infantil" como motivo de elaboração estética, fazendo com que as mesmas extrapolem a dimensão temática aparente e se inscrevam num projeto mais complexo, em que são sugeridas particularidades das duas artes, numa travessia pelo interior dos sistemas nos quais essas obras são tecidas: a literatura e a pintura. Essa travessia é um meio de aproximação que possibilita

o desvelamento dos elementos intrínsecos de cada obra, a partir dos quais abre-se o leque das relações intersemióticas. No circuito da literatura, para acompanharmos a viagem da Menina de Lá ao círculo mítico da tradição, convidaremos mais três menininhas do universo das criaturas de Guimarães Rosa, formando uma ciranda infantil numa cantiga de rodas, em que os transes dos rodopios possibilitam o trânsito da travessia do sertão à tradição.

2. "A Menina de Lá": a transição da tradição nas cores do arco-íris

"O idioma é a única porta para o infinito." (G. Rosa)

O conto remete-nos ao universo da iconografia popular brasileira, lembrando as gravuras de estampas religiosas que decoram os interiores das casas. Por essa via de leitura, o texto inscreve-se na aura de religiosidade que cintila sobre essas casas, encurtando o escuro das distâncias e os isolamentos dos lugares com as chamas vivas das estórias trágicas de crianças santificadas. Nesse caminho, indicando o início da travessia, tais estórias puxam o fio da memória, povoam a solidão e o ermo das paisagens com vida transcendental. Transformadas em núcleos ficcionais míticos, tanto as estórias como as suas criaturas tornam-se fontes em que a literatura bebe para alimentar a substância da narrativa de ficção, num percurso de transplantação dos motivos da oralidade em prosa escrita.

A estória do conto é simples. No ermo do sertão, numa paisagem insólita, nasce a menina "miúda, cabeçudota e com olhos enormes". A personagem convive com adultos: Pai, Mãe e Tiantônia. Ao contrário da maioria das crianças, "com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e nem se fazia notada, a não ser pela sua perfeita calma, imobilidade e silêncios". O seu grande enigma reside no modo de falar: "Ninguém entende muita coisa que ela fala". "Seria mesmo seu tanto tolinha?". O maior desejo era visitar os parentes já mortos, e a mais surpreendente de suas atitudes acontece quando começa a fazer milagres: "o que ela queria, que falava, súbito acontecia". De repente, Nhinhinha adoeceu e morreu. Seu último desejo —

"um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes" — foi atendido pela mãe, "pelo milagre o de sua filhinha em glória, santa Nhinhinha" (Rosa, 1981, p. 17-21).

Nas palavras de Paulo Rónai,

> (...) Nhinhinha, 'um tanto parada', crescida no isolamento da roça, é, por isso, isenta da visão convencional dos fenômenos, vislumbra-lhes os segredos em acenos que, para a testemunha culta, são manifestações elementares de lirismo, e, para os parentes simplórios, emanações de santidade. Brejeirinha, seu oposto na vivacidade da inteligência, mas sua parenta no frescor da imaginação associativa, encontra tanto divertimento nas palavras como nos objetos, utilizando umas e outros como brinquedos. (Poder-se iam ver nas duas meninas as encarnações da poesia popular e da erudita.), (1981, p. XXVII).

Seguindo as vertentes das veredas do popular e da oralidade, procuraremos caminhar em direção à linguagem de Guimarães Rosa, com o intuito de aproximarmos de sua poética, à maneira como propõe Barthes: "a literatura é tão somente uma *linguagem*, isto é, um sistema de signos: seu ser não está em sua mensagem, mas nesse *sistema*" (1970, 162). Aprendiz de feiticeira, a personagem, tal como o autor, empreende uma viagem, por meio do veículo da palavra, em busca do gênero dos contos de fada. Nesse reino impera o lirismo da simplicidade infantil, um dos ingredientes no ungüento da prosa de ficção do autor. Revolvendo o caldeirão de sua prosa poética, tentaremos descobrir como o mago, operando a alquimia da palavra, chega ao cozimento de sua poção literária, em cujo tempero enfuma-se a magia da modernidade trabalhada no feitiço da metalinguagem.

No trajeto em que a matéria bruta é carreada para o burilamento da forma, o tema transubstancia-se em motivos e esses em estrutura ficcional, gerando um percurso em que os dados da tradição oral popular são metamorfoseados em espectros lendários da tradição literária erudita. Durante o rito de passagem, a paisagem regional dá lugar a uma outra, universal, tecida com os recursos próprios da linguagem artística da ficção. Como resultado, emerge uma paisagem de signos, sobre a qual é construída a versão brasileira

de uma das inusitadas moradas da ficção: "SUA casa ficava para trás da Serra do Mim, quase no meio de um brejo de água limpa, lugar chamado o Temor-de-Deus" (p. 17).

O estranho cenário que situa a estória aponta as pilastras principais sobre as quais o conto é construído, mostrando, no seu trabalho de engenharia, alguns movimentos do processo de criação e da poética do autor, cujos indícios também estão presentes na moldura de abertura dessa paisagem ficcional. A estória inicia-se com a "sugestão do maravilhoso" arquitetada pelo desafio de um paradoxo, cujo entendimento, na visão de Alfredo Bosi, passa pela projeção do inconsciente ("atrás da Serra do Mim"), "o espaço em que se fundem e se anulam as contradições", como o que faz jorrar a "água cristalina no pântano", no insólito sítio de nome "O Temor-de-Deus", envolvido com o misticismo de "uma aura religiosa" (1988, p. 26). Os três aspectos implicados na singularização da paisagem (o inconsciente, o paradoxo e a religiosidade) permitem a exploração de alguns mecanismos relacionados à poética do autor: a magia do maravilhoso, os mistérios da linguagem da poesia e a religião da arte.

No primeiro aspecto, pela manifestação do inconsciente, dá-se a abertura do universo onírico que desencadeia o processo de alegorização do "eu" (uma projeção do autor) no "outro" (as suas criaturas puras e deserdadas), por meio do qual duas almas unem-se e comungam, no ritual de travessia do idioma à poesia, um mesmo ideal: "Minha língua (...) é a arma com a qual defendo a dignidade do homem" (Lorenz, 1991, p. 87). Esse universo de encantamento deságua na questão denominada pelo autor de "álgebra mágica" (um processo diferente do "realismo mágico", por ser "indeterminado e, portanto, mais exato"), com que arma o "esqueleto algébrico" de suas "anedotas de abstração", conforme teorizou o conto no primeiro prefácio de *Tutaméia* e declarou na entrevista a Günter Lorenz: "A poesia é também uma irmã tão incompreensível da magia..." (p. 89).

A questão do paradoxo é o indício de um dos procedimentos que fazem do tratamento da matéria bruta, desgastada pelo uso cotidiano, o burilamento da transmutação em linguagem poética. Ligando o aspecto anterior da intervenção do inconsciente, manifestado no alto da "Serra do Mim", à descida

da expressão paradoxal ("um brejo de água limpa"), nessa paisagem de montanhas mineiras, percebemos a preocupação do autor em descer à fonte límpida do reino das palavras, para surpreendê-las no estado primordial que lhes devolve a condição poética da pureza: "O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas" (p. 83). Nesse mergulho, o fator subjetivo transfigura-se na objetividade da exatidão da arte, que só a linguagem poética alcança plenamente: "Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras", diz Guimarães na mesma entrevista, antes de completar o seu pensamento, citando Goethe: "Poesia é a linguagem do indizível" (p. 83).

No terceiro aspecto, os procedimentos de criação e linguagem confluem para a instauração da atmosfera da paisagem, com a aura da religião tingindo a sugestão do maravilhoso. Por esse processo, Guimarães transforma os mecanismos da religiosidade popular nas transcendências da linguagem ficcional. A arte e a religião, para Guimarães, são próximas: " credo e poética são uma mesma coisa" (p. 74). Nesse sentido, para o autor, "a religião é um assunto poético e a poesia se origina da modificação de realidades lingüísticas. Desta forma, pode acontecer que uma pessoa forme palavras e na realidade esteja criando religiões. Cristo é um bom exemplo disso" (p. 92). Mas, a religião da sua poesia está a serviço da arte e da dignidade humana:

> Meditando sobre a palavra ele [o escritor] se descobre a si mesmo. Com isto repete o processo da criação. Disseram-me que isto era blasfemo, mas eu sustento o contrário. Sim! a língua dá ao escritor a possibilidade de servir a Deus corrigindo-o, de servir ao homem e de vencer o diabo, inimigo de Deus e do homem. A impiedade e a desumanidade podem ser reconhecidas na língua. Quem se sente responsável pela palavra ajuda o homem a vencer o mal (p. 84).

Enquanto indícios do processo de criação do autor e do funcionamento de sua poética, os três aspectos levantados serão explorados no decorrer da análise. Realçados numa proposta de leitura, tais aspectos podem ser vistos como manifestações metafóricas da construção do próprio texto, sugerindo um

caminho de investigação, que adotaremos como forma de estruturação da análise. Assim, as indicações metafóricas, ligando-se como os elos de uma corrente, conduzem a três patamares de construção textual, por meio dos quais recuperaremos alguns traços da poética do autor: a enunciação deflagrando a opção pela prosa poética; a metamorfose da matéria verbal no signo artístico; a intermediação da religião com a arte desencadeando a magia do maravilhoso.

A primeira metáfora correlaciona-se com a estrutura e a tessitura do texto ficcional, situando as falas da personagem ("Sua casa") entre as focalizações de terceira e primeira pessoas do narrador, metaforizado, respectivamente, no afastamento da palavra "Serra" e na aproximação do pronome "Mim": "Sua casa ficava para trás da Serra do Mim". A segunda metáfora relaciona-se com o signo literário, a matéria-prima da ficção, e está alojada no paradoxo: "quase no meio de um brejo de água limpa". A terceira, resultante do entrelaçamento do signo com o tecido do texto, remete ao universo ideológico de direção externa que permeia os mistérios da decifração textual: "lugar chamado O Temor-de-Deus". As sugestões metafóricas correlacionam-se com os três momentos principais do conto, tomando-se o processo enunciativo como o fio condutor e organizador das demais instâncias narrativas: a primeira explicita-se "quase" no miolo do texto, no quinto parágrafo, por meio de uma focalização em primeira pessoa, cuja função principal é mostrar o *saber*[2] da personagem; a segunda espalha os seus indícios no primeiro bloco do conto, entre o primeiro e o quarto parágrafos, revelando o *fazer* da menininha. Como resultante das duas modalizações, a terceira metáfora contextualiza-se na parte final do conto, do sexto ao décimo quinto parágrafos, suscitando aspectos relacionados às suas leituras possíveis, numa focalização que retoma as características de terceira pessoa, concentrando-se no *poder* da personagem. Com a competência (*saber* e *poder*) desencadeando o desempenho (*fazer*), o conto possibilita a realização do sonho (*querer*) da menininha, que é encontrar

---

2 Os termos destacados fazem parte do modelo canônico do *nível narrativo*, situado entre a *estrutura fundamental* e o *nível discursivo*, no percurso gerativo de sentido postulado pela *teoria semiótica greimasiana*, cuja influência pode ser detectada no embasamento de algumas das análises deste trabalho. Esta teoria encontra-se didaticamente sistematizada, no Brasil, nos livros: *Elementos de Análise do Discurso* (Fiorin, 1989); *Teoria do Discurso: Fundamentos Semióticos* (Barros, 1988) e *Teoria Semiótica do Texto* (Barros, 1990).

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

os "seus parentes já mortos". No embalo desse sonho, o autor articula a transição da tradição no engenho de seu projeto ficcional: "Tudo para mim é viagem de volta", como diz no conto "Antiperipléia", das *Terceiras Estórias* (1979, p. 13).

3. Prosa poética

> *(...) "Descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à 'saga', à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas."* (G. Rosa)

A primeira metáfora está ligada ao aspecto da enunciação. A narração em terceira pessoa e no pretérito imperfeito que abre o conto e lhe serve de sustentação, ao apresentar os acontecimentos e seqüências principais do enredo, é substituída, num determinado momento, por outra focalização, em primeira pessoa e no presente, gerando entre elas uma relação aparentemente de oposição, mas na verdade complementar, porque o distanciamento da primeira é preenchido com a aproximação da segunda, fazendo do narrador um personagem participante. A entrada dessa focalização dá-se no final do quarto parágrafo — "E Nhinhinha gostava de mim" —, recuperando o índice expresso no topônimo "Serra do Mim", na frase de abertura do conto.

Ao atualizar-se no texto, o enunciador-personagem dialoga com a menininha ("Conversávamos, agora."), desfazendo o bloqueio que impede os outros personagens adentrarem o seu mundo. Essa focalização toma conta do quinto parágrafo, fazendo do mesmo uma seqüência narrativa de estrutura dialógica — contrariando os demais, marcados por um nível precário de aproximação e comunicação entre os personagens —, em que as duas vozes travam um combate medido em graus de poeticidade. Investido nesse papel, quando o personagem inicia o seu dever de narrador, ele o faz com uma certa nuança poética ("Ela apreciava o casacão da noite."), que é imediatamente superada pelo imprevisto e colorido de uma única palavra da menininha

("**Cheiinhas!**"), fazendo piscar no céu as estrelas que ainda estavam na frase a ser completada por aquele: " — olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas" (p. 18). O parágrafo todo desenvolve-se em torno da disputa poética entre os dois, tendo como motivo principal o recorte inusitado que a menina faz do mundo, alinhavando-o pelo estranhamento das soluções inventivas que perpassam as suas falas destacadas em negrito.

O desdobramento do parágrafo, formando um bloco singular no corpo do conto, com a enunciação presentificada no jogo das vozes em primeira pessoa, leva-nos ao terreno da representação viva do desempenho poético da personagem. A estrutura do diálogo inicia-se com o pronunciamento do narrador ("Conversávamos, agora"), cujas frases reconstituem, no presente, um quadro cênico, em que a intercalação das falas apresentam o mundo imaginário da menininha traduzido em expressões poéticas. Nessa rede dialógica, com uma amarração sintática aparentemente desconexa, as duas vozes entram em sintonia e acabam por se encontrarem na comunhão do reino simbólico da poesia. Aqui as amarras esgarçam-se, os liames espaço-temporais rompem-se, formando um novo desenho no tecido textual bordado com fios de sinestesias.

A cena desenrola-se no espaço aberto da natureza. É noite. E o escuro da atmosfera criada pela intervenção do narrador é iluminado pelas palavras da menininha, que tem na vogal "i" o seu facho de luz, o poder de fazer nascer, dar vida: *fiat lux*. Quando o narrador diz: "Ela apreciava o casacão da noite", imediatamente surge a palavra **"Cheiinhas!"** iconizando o aparecimento das estrelas consteladas. O narrador prossegue e revela, só depois, que ela se refere às estrelas: "olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas". A seguir, vem o dom de nomear, o poder divino do poeta: "Chamava-as de **"estrelinhas pia-pia"**. Repetia: — **"Tudo nascendo!** — essa sua exclamação dileta, em muitas ocasiões, com o desferir de um sorriso" (p. 18). Ligada à palavra anterior, a expressão "estrelinhas pia-pia" intensifica o brilho das estrelas, cintila o céu com um movimento iterativo reforçado pelo tremeluzir da vogal "i", numa demonstração concreta da transformação do ato de nomear na mágica da criação. O complemento do vôo poético é feito internamente por um traço sinestésico, em que o visual do "pisca-pisca" é incorporado, subliminarmente,

na onomatopéia do pio do pássaro, em cujas asas o vôo termina, lá embaixo, no final do parágrafo: **"O passarinho desapareceu de cantar ..."**.

Reforçando a marca eufórica da altura, o assunto dominante é a natureza: "E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. — **"A gente não vê quando o vento se acaba ..."** (p. 18). Num movimento de descensão, chega-se à terra: "Estava no quintal, vestidinha de amarelo. O que falava, às vezes era comum, a gente é que ouvia exagerado: — **"Alturas de urubuir ..."** Não, dissera só: — **"... altura de urubu não ir"** (p. 18). O vôo poético une céu e terra: "O dedinho chegava quase no céu". O encurtamento da distância dá-se, visualmente, na contigüidade do amarelo do vestido com as luzes das estrelas. Mas, num sentido invertido, esse encurtamento faz-se, também, pelo sombrio do escuro das asas do urubu que, no impulso da poesia, pode ganhar as alturas pela força da composição icônica acoplando o substantivo ao verbo. Ou, também, descer, no peso da ampliação da frase decomposta — "**altura de urubu não ir"** —, que remete para a terra e para a própria condição da ave que se nutre de detritos. No confronto das cores das duas expressões, o jogo de luz e sombra desenha a metáfora da condição do escritor de compor e decompor palavras, ampliando e reduzindo distâncias, na sua tarefa de transformar a matéria verbal em signo poético, criando, assim, o mundo supra-real da ficção. A travessia para esse mundo mítico, o "lá", em que se metamorfoseia o mundo natural, começa a ser tecido pelo agouro do vôo do urubu, cuja queda liga-se, pela metonímia da cor, à palavra "jabuticaba", que metaforiza o desejo da morte na maneira como aparece envolvida em uma fórmula mágica: "Lembrou-se de: —**"Jabuticaba de vem-me-ver ..."** Suspirava, depois: —**"Eu quero ir lá."** — Aonde? — **"Não sei."** (p. 18). A fusão das cores negras, passando pelo processo de animização instaurado na frase de encantamento, ao mesmo tempo que prenuncia um fim funesto, pressagia uma possibilidade de revertimento dos fatos, pela magia dos poderes sobrenaturais. É o que acontecerá com a sombra (negro / escuro) dando lugar à luz (estrelas / amarelo), no processo de transformação da morte em uma vida renascida, cumprindo-se a profecia e o sonho da menininha.

Num corte relacional com o livro *Vidas Secas*, o fragmento analisado apresenta a faísca que acende o pavio ritualístico do sonho: a luz da vogal "i"

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

do nome "Nhinhinha" ilumina o céu (**"Cheiinhas!"**), povoando-o de estrelas e movimento: **"estrelinhas pia-pia"**. O gesto iterativo ganha idéia de progressão: **"Tudo nascendo!"**. Ao contrário de Fabiano, o sonho da menina realiza-se, opondo também céu e terra (**"... altura de urubu não ir"**), só que negando o inferno para afirmar a altura: **"Alturas de urubuir"**. Enquanto Fabiano é prisioneiro do vôo dos urubus, Nhinhinha é livre para conduzir a direção do enredo de sua estória com a mesma liberdade com que manipula e domina as palavras: **"Jabuticaba de vem-me-ver..."**; (...) **"Eu quero ir para lá"**. O seu sonho (*mythos*) começa a ganhar sentido (*diánoia*) na imagem que se formará no céu: "E o ar. Dizia que o ar estava com cheiro de lembrança. — **"A gente não vê quando o vento se acaba..."** (p. 18).

A seqüência do parágrafo leva-nos ao momento em que o personagem-narrador e o leitor encontram-se no ponto maior de aproximação com o mundo de Nhinhinha, quando é revelado, por meio do seu *fazer*, o segredo do seu *saber*: brincar com as palavras, dar-lhes novos arranjos e, com isso, nomear, e, ao nomear, criar o universo mítico da ficção. A brincadeira com os sons vizinhos, sempre no plano da oralidade, dirige-nos ao mundo encantado da poetisa / bruxinha: "Aí, observou: —**"O passarinho desapareceu de cantar ..."** (p. 18). Na sucessividade da estória, "de fato, o passarinho tinha estado cantando, e, no escorregar do tempo", diz o narrador, "eu pensava que não estivesse ouvindo; agora, ele se interrompera. Eu disse: — "A avezinha". De por diante, Nhinhinha passou a chamar o sabiá de **"Senhora Vizinha ..."** (p. 18). Nesse fragmento, o processo metonímico de associação dos fonemas da oralidade, generalizados na expressão comum e não marcada ("A avezinha"), recria a singularidade do nomeado: aquilo que é fixado pela escrita, com as marcas de nome próprio, pronome de tratamento e letras maiúsculas (**"Senhora Vizinha"**). Em mais um instante de demonstração poética, metaforiza-se, na sutileza de um detalhe, a resolução maior operada pelo conto: a transformação do motivo regional e do substrato oral na construção "vizinha" de uma prosa escrita, erudita e universal.

Após o instante de comunhão com a personagem, acompanhando o *fazer* de Nhinhinha e vislumbrando o seu *saber*, o narrador amedronta-se ao

ouvir o firme propósito do *querer* da menina: o pacto com a poesia, por meio da visita aos parentes mortos, em que se dá a passagem do "cá" para o "lá":

> E tinha respostas mais longas: — **"Eeu? Tou fazendo saudade."** Outra hora, falava-se de parentes já mortos, ela riu: — **"Vou visitar eles ..."** Ralhei, dei conselhos, disse que ela estava com a lua. Olhou-me, zombaz, seus olhos muito perspectivos: — **"Ele te xurugou?"** Nunca mais vi Nhinhinha (p. 18-19).

A reação do personagem-narrador à maneira das demais personagens adultas do texto custa-lhe a expulsão do mundo mágico de Nhinhinha. A vingança é feita na sentença de sua lei, com a frase enigmática estilhaçando o "grau zero" de comunicação para preencher-se de potencialidades semânticas: **"Ele te xurugou?"**. Apesar do pronome oblíquo, das marcas morfológicas do verbo (terceira pessoa do singular e o pretérito perfeito fechando a comunicação no seu aspecto perfectivo), é o significante que impera na mensagem hieroglificamente cifrada, cujo significado, além do suporte da disforia, atinge um elevado grau de ambigüidade. Expulso do paraíso, pois quis fazer da "jabuticaba" o fruto do pecado da árvore do bem e do mal, o personagem-narrador passa a caminhar, no texto, pela superficialidade da isotopia ideológico-religiosa, por não querer permanecer na profundidade do mítico: "Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres" (p. 19). O narrador, nesse momento crucial, como o filho do pai que construiu uma canoa para permanecer no meio do rio, não teve a coragem para o mergulho da morte que faz ressurgir o mítico, preferindo ficar "com as bagagens da vida", sem conhecer a "terceira margem do rio"[3]. Esse narrador-personagem, já incutido da culpa do pecado, não soube compreender profundamente o salto que as personagens mais radicais de Guimarães realizam, modelando-se na visão do homem místico encarnado no mito do sertão: "No sertão, o homem é o *eu* que ainda não encontrou o *tu*; por isso ali os anjos ou o diabo ainda manuseiam a língua. O sertanejo (...) perdeu a inocência no dia da criação e

---

[3] Referimo-nos a um dos momentos cruciais do enredo do conto "A Terceira Margem do Rio", que também faz parte do livro *Primeiras Estórias*.

unesp

não conheceu ainda a força que produz o pecado original" (*Apud* Lorenz, p. 86).

O jogo lúdico da parte central do texto é interrompido com a tensão da ruptura do diálogo, deflagrando-se o afastamento do narrador, que acaba tendo a sua voz diluída pela reintegração gradativa da terceira pessoa. Ressaltada a complementariedade das duas vozes enunciativas que costuram o corpo geral do texto, a verdadeira tensão entre elas resolve-se no meio das mesmas, ou melhor, "quase no meio", entre a enunciação aproximativa de primeira pessoa, instaurada pelo pronome "Mim", e a voz distanciada da terceira pessoa, indiciada na palavra "Serra", na justa abertura em que se inserem as falas destacadas de Nhinhinha. Os discursos diretos da personagem emergem, na nova topografia do texto, provocada por essa tensão discursiva, de "trás" de uma narração com características da prosa e, de outra, próxima ao lirismo da poesia, afirmando-se como uma terceira via de expressão, identificada como *prosa-poética*. Nos interstícios desse jogo enunciativo instala-se o discurso poético da menininha e a paisagem fecha-se na metáfora-texto que localiza e emoldura a sua verdadeira moradia: "SUA casa ficava para trás da Serra do Mim".

4. O signo poético

> *(...) "quero voltar cada dia à origem da língua, lá onde a palavra ainda está nas entranhas da alma, para poder lhe dar luz segundo a minha imagem."* (G. Rosa)

Localizada a casa, passaremos a investigar a matéria sobre a qual ergue a sua estacaria de palafita: os signos. O caminho para esse conhecimento passa por um terreno pantanoso sugerido na expressão "brejo de água limpa", lugar em que se aloja a segunda metáfora. Guimarães Rosa, falando a Günter Lorenz sobre o seu processo de criação e linguagem, dá uma explicação que pode ser a chave do que se oculta no paradoxo da expressão citada:

> Primeiro, há meu método que implica a utilização de cada palavra como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido original. Por isso, e este é o segundo elemento, eu incluo em minha dicção certas particularidades dialéticas de minha região, que são linguagem literária e ainda têm sua marca original, não estão desgastadas e quase sempre são de uma grande sabedoria lingüística. (Lorenz, p.81).

Do turvamento semântico da palavra "brejo" para o processo de limpeza em que se depura o termo "água", surge, no meio da expressão, a palavra cristalina e revitalizada em nova simbologia poética, explicitando o mecanismo de se despir o signo da poeira denotativa impregnada pelo uso e o modo de ampliar os seus raios de sentidos em novos contextos conotativos. No ritual de depuração, o vocábulo "água", nesse seu primeiro aparecimento no texto, recupera um valor simbólico de nascimento, vida e criação, que é o próprio tratamento poético dado pela menininha às palavras com as quais recorta e expressa o seu mundo. Por outro lado, o contágio do mau uso das mesmas (lembrando, mas transcendendo as contaminações por meio das águas e da precariedade sanitária a que estão sujeitas tantas famílias pobres do interior do Brasil) reverte-se no efeito contrário de destruição poética, como acontece na explicação mais plausível da causa da morte da menina, na segunda vez em que a palavra é contextualizada, quase no final do conto: "E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares" (p. 20). O processo de depuração evidenciado no plano da linguagem está correlacionado ao ritual de morte que se realizará na estrutura do enredo. Sendo a "má água" a causa da morte, a menina renascerá no vapor "desses ares", no seu rito de travessia para o mundo dos "parentes já mortos", subindo da terra ao céu, da mesma forma que a palavra "água" depura-se no paradoxo das impurezas do pântano.

Colocada no quadro de uma vida breve cortada por uma morte repentina, o tempo e o espaço da menininha são preenchidos com a função de se recriar o mundo pelo viés do ângulo da poesia. Assim, a primeira parte da sua estória pode ser recomposta, em rápidas pinceladas, da seguinte maneira.

O enunciador em terceira pessoa, depois da frase emblemática da moldura do conto, fornece os aspectos descritivos das personagens. De um lado, os adultos, Pai e Mãe, nomeados pelos laços de parentesco com a menina, caracterizam-se, respectivamente, por um *fazer pragmático*[4] e por um *ser* marcado de intensa religiosidade: "O Pai, pequeno sitiante, lidava com vacas e arroz; a Mãe, urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém" (p. 17). Do outro lado, a menina, referida anaforicamente no título, opõe-se ao referencial adulto por ter um nome ("Maria") simples e ao mesmo tempo simbólico, trabalhado na palavra-montagem "Nhinhinha", que recupera o termo "menina", aumentando a ambigüidade com a presença eufórica do sema afetivo do diminutivo opondo-se à forte nasalização. À singularidade do nome são acrescidas as particularidades físicas, com destaque para a cabeça e os olhos em contraposição ao tamanho do corpo: "E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito para miúda, cabeçudota e olhos enormes" (p. 17).

O segundo parágrafo encarrega-se de ampliar o processo de caracterização da personagem, revelando que, por ter "olhos enormes", é no seu modo de "ver" o mundo que está a origem do estranhamento, singularizado no modo de "dizer" ou "falar" com que o expressa. Partindo do pressuposto de que a personagem rompe também com a previsibilidade de um paradigma infantil ("Não que parecesse olhar ou enxergar de propósito. Parava quieta, não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum, sempre sentadinha onde se achasse, pouco se mexia."), a sua calma, quase imobilidade e o desinteresse por brinquedos comuns indiciam que ela inventa o seu próprio brinquedo pois, ao não querer "bruxas de pano", torna-se, aos poucos, uma bruxinha viva, de carne e osso, cujo feitiço maior é a manipulação das palavras. De fato, a fala do Pai revela o segredo da filha: "— Ninguém entende muita coisa que ela

---

[4] O termo *pragmático*, na teoria semiótica greimasiana, serve de referente interno ao termo *cognitivo* (hierarquicamente superior), e os dois remetem a diferentes formas de articulação do *fazer* e do *saber* dos sujeitos narrativos. No projeto poético de Guimarães Rosa, quando se ressalta a projeção do ideal, como no caso dos contos aqui analisados, a oposição entre uma *dimensão pragmática* e outra *cognitiva* do *fazer* ou do *saber* do sujeito é sempre latente, corporificando-se num instrumento valioso de análise para se aproximar da estrutura profunda do texto (cf. Greimas *et al.*, s. d., p. 52-53; 343-344).

unesp

fala..."— dizia o Pai, com certo espanto". (p. 17). O não entendimento de sua fala dá-se "menos pela estranhez das palavras" do que "pelo esquisito do juízo ou enfeitado do sentido", numa referência explícita ao seu trabalho com a palavra, envolvendo o plano de expressão ao de conteúdo. A partir desse ponto, o texto afirma uma linha isotópica voltada para a expressão de um mundo em que impera uma lógica própria (a do "seu passarinho-verde pensamento"), articulada nos liames de um véu de pureza e de magia, compondo um universo infantil "enfeitado" e traduzido poeticamente. É esse recorte da realidade, emoldurado entre o "ver" e o "dizer", que a menininha utiliza como ponte para extrapolar a dimensão pragmática da vida e entrar no terreno sem fronteiras do mundo mítico da poesia: "Só a pura vida", na sua expressão recorrente.

A simbiose entre forma e conteúdo, expressa na inter-relação das palavras referidas, constitui o primeiro passo para se reconhecer o fazer poético da menininha, cuja revelação dá-se no índice de intransitividade expresso no complemento da palavra-enígma **"xurugou?"**: "e, vai ver, quem e o quê, jamais se saberia." (p. 17). Nesse momento, estamos adentrando o território da poesia ou da arte literária, quando a nossa reação automática de associar aos signos as lembranças imediatas da comunicação começa a chocar-se com a barreira da impermeabilidade do referente.. O processo continua com o colorido de suas frases salpicadas enfeitando o texto: "com riso imprevisto: — **"Tatu não vê a lua ..."** — ela falasse" (p. 17). Formando um verdadeiro canteiro poético, tais frases ganham coerência textual no fragmento do fim do segundo parágrafo, composto de motivos narrativos nucleares, que nos levam à essência mítica ou à primordialidade das estórias, o lugar em que as matrizes narrativas se apresentam "abstratamente descarnadas"[5]:

---

5 Analisando o poema "Maçã", de Manuel Bandeira, Davi Arrigucci evoca as maçãs *pobres e poéticas* de Cézanne, instituindo a *natureza-morta* como um gênero pictórico em que se exprimem os princípios formais da pintura, realçando-se os seus traços estruturais abstratos. Invertendo a situação, as palavras do ensaísta cabem aqui, aproximando a qualidade da natureza-morta à essencialidade do "mito" e do "conto folclórico", cujos motivos temáticos que colorem o fragmento textual de Guimarães Rosa evocam arquetipicamente: "Tal como no mito e no conto folclórico, formas descarnadas e abstratas de narrativa, também na natureza-morta se evidenciariam os princípios estruturais da arte, espécie de fonte arquetípica a que retornam sempre os artistas quando, buscando a renovação, se desviam da verossimilhança

> Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto: da abelha que se voou para uma nuvem; de uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava; ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo. Só a pura vida (p. 17).

A palavra que puxa a linha isotópica desse mergulho "abstrato" às formas primordiais do "mito" e do "conto folclórico" é o verbo "falar" ("ela falasse" / "ou referia estórias"), semente da oralidade em que pulsa o sopro que dá vida à própria arte narrativa. Esse verbo representa a entrada mágica para o plano literário mais profundo das reminiscências arquetípicas, indicando a via que conduz às matrizes e fontes ficcionais alojadas na memória da tradição de um gênero. Nesse caso, trata-se da *estória romanesca*, o gênero cujas "imagens apocalípticas são apropriadas ao modo mítico", por corresponderem a um "mundo idealizado", formando uma representação literária que funciona como a "contrapartida humana do mundo apocalíptico" do simbologismo religioso (cf. Frye, 1973, p. 152).

Contrapondo-se estas constelações significativas de imagens, que desenham o céu apocalíptico da *analogia da inocência*, com o mergulho telúrico com que se escavou o inferno demoníaco da *analogia da experiência* em *Vidas Secas*, pode-se, na conjunção dos dois exemplos, mostrar como a narrativa moderna, nas suas duas variantes principais — uma tendência para a romantização e outra para o realismo — foi buscar no passado mítico as matrizes de suas reinvenções.

Quando Fabiano vê-se como um prisioneiro da seca ("Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se."), amarrado ao giro de seu retorno trágico ("Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo — anos bons misturados com anos ruins."), mas lutando para vencê-la ("Era uma sorte ruim, mas Fabiano

---

realista, do efeito ilusório de acercamento à realidade sensível, para descobrir a convenção artística num nível mais fundo de abstração" (1990, p. 27).

desejava brigar com ela, sentir-se com força para brigar com ela e vencê-la. Não queria morrer."), o pesadelo de seu destino revela-se na impossibilidade de se quebrar os círculos da natureza, os quais impedem a sua elevação para marcarem o domínio certeiro da queda: "Não queria morrer. Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu. Mas um dia sairia da toca, andaria com a cabeça levantada, seria homem" (p.24). Essa situação trágica e sem saída, em que o homem é afastado da sociedade humana para decair, integrando-se a uma sociedade de "bichos", forma um elo perfeito que se liga, contrapontisticamente, ao mundo ideal de Nhinhinha. Esse mundo, revirando o direito (real) pelo avesso (ideal), não é telúrico, mas celestial. Não é de afastamento, mas de integração: a menininha afasta-se da sociedade humana para reencontrar-se com os parentes já mortos, sobrenaturais. Não é de morte; é de vida: o seu desejo de morrer significa um renascer apocalíptico. Não é um mundo de privações, mas de realizações: a seca não é uma ameaça; ao contrário, é o motivo de inspiração para a água trazer a certeza da chuva e, com ela, a travessia do arco-íris. Não é um mundo trágico; ao contrário, é a tragédia convertendo-se, ironicamente, em felicidade. É, sim, um mundo de luz e de elevação, em que o escuro e o subterrâneo são combatidos: **"Tatu não vê a lua..."**., Nesse contexto comparativo, se a frase da menininha não fosse talhada para ilustrar a invenção de sua lógica poética e do contexto imaginativo em que está inserida, poderia refletir, pelo reverso da ironia, a condição do Fabiano no enredo de sua narrativa demoníaca.

A lógica da menininha (claríssima como a luz da palavra lua ilumina o tatu no escuro em que se isola), rege, por meio da oposição entre o céu e o inferno, o micro-universo das imagens do fragmento narrativo, movimentando os arquétipos do ideal. Esse mundo, libertado do peso histórico entra, deliberadamente, no plano lendário do universo ficcional: "Ou referia estórias, absurdas, vagas, tudo muito curto". Trata-se de um mundo em que prevalece a altura e a leveza do vôo de seus habitantes, como a "da abelha que se voou para uma nuvem", compondo um panorama em que a comunhão entre as pessoas eterniza-se na visão infantil de um tempo e de um espaço sem fronteiras: "uma porção de meninas e meninos sentados a uma mesa de doces, comprida, comprida, por tempo que nem se acabava". Esse mundo que adota



"a ideologia do conto de fadas com suas normas de justiça e de expiação", deslocado para o universo das relações humanas, nega o lucro da ganância, reinstalando o ganho paradoxal que provém da perda. O ganho de um passado mítico do qual a própria narrativa vale-se para reinventar a sua sobrevivência e nela imprimir a sua permanência: "ou da precisão de se fazer lista das coisas todas que no dia por dia a gente vem perdendo". Enfim, trata-se do mundo da pureza, da verdade e da beleza. A perfeição do ideal traçada no arabesco da pena de Guimarães Rosa: "Só a pura vida".

O terceiro parágrafo reafirma e sobreleva a linha de leitura destacada anteriormente: a arte caminhando em direção à vida e sobrepondo-se a ela. O estranhamento das características físicas da menina amplia-se nos seus gestos e comportamento: "Em geral, porém, Nhinhinha, com seus nem quatro anos, não incomodava ninguém, e não se fazia notada, a não ser pela perfeita calma, imobilidade e silêncios. Nem parecia gostar ou desgostar especialmente de coisa ou pessoa nenhuma" (p. 17). O gesto é ritualístico, mostrando na escolha e deglutição dos alimentos, que vão da origem animal para a origem vegetal, como a cotidianidade é enlaçada pelo trabalho da organização artística. No seu viver está o seu *fazer*: "Botavam para ela a comida, ela continuava sentada, o prato de folha no colo, comia logo a carne ou o ovo, os torresmos, o do que fosse mais gostoso e atraente, ia consumindo depois o resto, feijão, angu, ou arroz, abóbora, com artística lentidão" (p. 17). Porém, o ponto mais alto do parágrafo é a explicitação do próprio *fazer*:

> De vê-la tão perpétua e imperturbada, a gente se assustava de repente. — "Nhinhinha, que é que você está fazendo? — perguntava-se. E ela respondia, alongada, sorrida, moduladamente: — **"Eu ... to-u ... fa-a-zendo"**. Fazia vácuos. Seria mesmo seu tanto tolinha? (p. 18).

Nesse momento há um entrecruzar de linhas em que o leitor pode tomar duas direções. Uma explícita, indicada pela disforia isotópica da "tolice", da loucura, enfim, da "anormalidade" aparente em que, na pressa, alguns leitores classificam um grande número de personagens de Guimarães Rosa. A outra, sutil, engastada no fio interno da arte, rompe a sutileza sugerida, explodindo

na frase enigmática: **"Eu ... to-u ... fa-a-zendo"**. Trata-se do mesmo mecanismo de intransitividade despontado anteriormente e que, agora, mostra-se por inteiro. No verbo "fazer" concretiza-se o *fazer* da menininha. É o processo paradoxal de instauração do signo poético, fechando-se, primeiro, na aparente intransponibilidade da barreira intransitiva para poder, depois, fazer brotar as possibilidades conotativas que se instalam na correnteza da ambigüidade. Rompendo-se com a transitividade do verbo, a mensagem da menina volta para si mesma, num exemplo vivo de função poética. Perdendo o "pé"[6] da automação semântica, o leitor reencontra o sentido da frase na sua visualização. Só assim percebe que as palavras estão decompostas, podendo juntar, na síntese desse achado poético, o que vinha sendo dado, esparsamente, por índices, como exemplos do estranhamento da vida e do *fazer* da personagem: decompor, juntar; enfim, brincar com as palavras, à medida que "não queria bruxas de pano, brinquedo nenhum", para realizar o seu modo de dizer ou expressar o mundo.

Ao fechar o primeiro bloco do texto, o quarto parágrafo operacionaliza uma mudança estratégica do narrador, desviando o relato para chamar a atenção sobre um distanciamento entre os mundos da infância e dos adultos, invertendo, magistralmente, uma visão de tolerância, postura e tratamento por parte da criança, em relação ao comportamento dos pais:

> Nada a intimidava. Ouvia o Pai querendo que a Mãe coasse um café forte, e comentava, se sorrindo: — **"Menino pidão ... Menino pidão ..."**

---

[6] O que Guimarães Rosa denominou como o seu método de trabalhar a palavra equivale ao processo de *limpeza da situação verbal* teorizado por Valéry, que no conto pode ser exemplificado na intransitividade hieroglífica da expressão **"xurugou"**, ou na ponte da última mensagem, em que o leitor é convidado a se divertir, dançando na fragilidade de sua transparência para acabar no mergulho da opacidade: "Cada palavra, cada uma das palavras que os permitem atravessar tão rapidamente o espaço de um pensamento e acompanhar o impulso da idéia que constrói, por si mesma, sua expressão, parece-me uma destas pranchas leves que jogamos sobre uma vala ou sobre uma fenda na montanha e que suportam a passagem de um homem em movimento rápido. Mas que ele passe sem pesar, que passe sem se deter — e, principalmente, que não se divirta dançando sobre a prancha fina para testar a resistência! ... A ponte frágil imediatamente oscila ou rompe-se, e tudo se vai nas profundezas. Consultem sua experiência; e constatarão que só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos, graças à *velocidade de nossa passagem pelas palavras*. Não se deve de forma alguma oprimi-las, sob o risco de se ver o discurso mais claro decompor-se em enigmas, em ilusões mais ou menos eruditas" (1991, p. 203).

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

> Costumava também dirigir-se à mãe desse jeito: — **"Menina grande ... Menina grande ..."** Com isso Pai e Mãe davam de zangar-se. Em vão. Nhinhinha murmurava só: — **"Deixa ... Deixa ..."** — suasibilíssima, inábil como uma flor (p. 18).

No comentário conclusivo do narrador a respeito do comportamento estranho da menina, expresso no belo neologismo ("suasibilíssima") e na comparação ("inábil como uma flor"), notamos os traços cada vez mais fortes da alegoria do lirismo que ela representa, negando o domínio do mundo adulto e a corrente linear dos acontecimentos: "O mesmo dizia quando vinham chamá-la para qualquer novidade, dessas de entusiasmar adultos e crianças. Não se importava com os acontecimentos. Tranqüila, mas viçosa em saúde" (p. 18). Por ter revelado o *fazer* da menininha, o narrador, em nova estratégia, oculta a revelação do *saber* da mesma, deixando a tarefa para o bloco central já analisado, em que ele próprio contracena com a menina: "Ninguém tinha real poder sobre ela, não se *sabiam* [grifo nosso] suas preferências. Como puni-la? E, bater-lhe, não ousassem; nem havia motivo. Mas, o respeito que tinha por Mãe e Pai, parecia mais uma engraçada espécie de tolerância" (p. 18). De terceira pessoa, a enunciação presentifica-se na incorporação da primeira pessoa: "E Nhinhinha gostava de mim" (p. 18).

A mudança de focalização é um recurso muito utilizado nos contos de Guimarães Rosa, como uma forma do narrador aproximar ou se afastar do fato narrado, gerando uma multiplicidade de pontos de vistas dentro do mesmo quadro narrativo. Nesse conto, a estratégia do narrador de contracenar com a personagem durante uma demonstração de competência poética mostra que a narração em primeira pessoa e no presente é uma forma de destacar o universo lírico da personagem como uma fonte de valor intrínseco à arte do autor, em oposição aos valores externos com que uma visão mais distanciada mescla a pureza da arte com sentidos metafísicos ou práticos da vida. Por isso, o quinto parágrafo, conforme demonstramos, constitui o ponto mais próximo de uma perspectiva narrativa, do qual partem os discursos diretos da menininha e as linhas de fuga do distanciamento da narração. Do entrelaçamento dessas perspectivas, o autor tece o bordado em prosa-poética de seu tecido ficcional.

Assim, da plataforma do quinto parágrafo, podemos armar uma ponte direta para os parágrafos seis e sete, o momento em que se dá o afastamento da focalização em primeira para a reintegração da terceira pessoa, com a finalidade de se relatar os fatos envolvendo os prodígios da menina. Trata-se de uma seqüência narrativa chave no conto, por potencializar duas linhas de leituras principais: uma que se revela a partir da palavra "milagres", outra que se esconde na esguelha da palavra "feitiço". As duas palavras tensionam e potencializam duas direções: uma, *mística*, impregnada pela aura de milagre que veste os feitos e os prodígios da personagem, num ambiente carregado de fé e religiosidade: "A mãe, que a olhava com estarrecida fé, sarou-se então, num minuto."; a outra, sub-reptícia, entra por um veio *mítico*, perfura as brumas da religião, passa pelo chão pantanoso da paisagem e vai encontrar nos motivos arquetípicos dos contos de fadas os seus cristais d'água: **"Está trabalhando um feitiço..."**. Ambas as leituras são modalizadas pelo *querer* da personagem e estão estruturadas no paralelismo de duas frases: – **"Eu queria o sapo vir aqui"**; – **"Eu queria uma pamonhinha de goiabada..."**. O enigma resolve-se e, ao mesmo tempo, sustenta-se numa terceira: "O que ela queria, que falava, súbito acontecia" (p. 19).

O verbo "falar" é o desencadeador das duas isotopias. Enquanto a mãe, doente, desejava que "Nhinhinha lhe falasse a cura", a personagem, ironicamente, fecha-se no seu mundo bordado por outros valores: "queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita" (p. 19). Concentrada no seu mistério, o "falar" engloba o seu *saber* e *poder*: isto é, fazer o signo virar coisa. Nesse momento, os motivos lendários dispersos, como "sapo", "rã brejeira", "rã verdíssima", "beijo", "uma dona", "pãezinhos de goiabada", arquitetam uma estrutura paródica aos contos infantis, cuja diferença básica está na substituição do objeto mágico daqueles, a varinha de condão funcionando como o elemento modalizador do *poder*, pela concentração da magia na própria força das palavras, o que vem expresso na iconização do verbo "**fa-a-zer**".

Aquilo que se dá como frustração ao "Menino Mais Velho", de *Vidas Secas*, que queria ver a palavra "inferno" transformar-se, é o próprio *fazer* artístico da Nhinhinha, cujo poder é a magia de fazer a palavra virar coisa. Se

unesp

o drama do menino sem nome é o debater-se no isolamento da incomunicabilidade ("O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história."), desprovido do instrumento da palavra ("Tinha um vocabulário quase tão minguado como o papagaio que morrera no tempo da seca. Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender."), qualquer outra forma de expressão atualizada, no agreste de sua paisagem, não encontra recepção: "Sentiu-se fraco e desamparado, olhou os braços magros, os dedos finos, pôs-se a fazer no chão desenhos misteriosos" (p. 61). Por outro lado, Nhinhinha, com o poder da luz de seu nome, tem no encantamento das palavras e no "verduroso" apocalíptico de seu mundo a varinha vivificadora da magia[7]:

> Nem Mãe nem Pai acharam logo a maravilha, repentina. Mas Tiantônia. Parece que foi de manhã. Nhinhinha, só, sentada, olhando o nada diante das pessoas: —**"Eu queria o sapo vir aqui."** Se bem a ouviram, pensaram fosse um patranhar, o de seus disparates, de sempre. Tiantônia, por vezo, acenou-lhe com o dedo. Mas, aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para os pés de Nhinhinha — e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima. Visita dessas jamais acontecera. E ela riu: — **"Está trabalhando um feitiço ..."** Os outros se pasmaram; silenciaram demais (p. 19).

Não negando o inferno, que é o aparato do qual se valeu Graciliano Ramos para estruturar, num diabólico circuito de fogo, um drama com a *analogia da experiência*, mas com ele dialetizando[8], Guimarães Rosa cria, à

---

[7] Lembrando o famoso diálogo de Platão, enquanto "bruxa" da linguagem, Nhinhinha encarna a magia de Crátilo, acreditando que cada palavra é capaz de representar, com seus sons, o próprio objeto que designa, enquanto o Menino Mais Velho, despossuído do encantamento dessa magia, quer também projetar em Crátilo o seu desejo. Mas, a estrutura demoníaca de seu destino aproxima-o da condição de Hermógenes, em que a distância entre o som e o sentido condena-lhe a vivenciar, na abertura desse abismo, o drama obscuro de sua falta de linguagem (Cf. Platão, 1974, p. 508-552).

[8] Na entrevista a Günter Lorenz, o escritor diz, citando Mallarmé: "*Au fond, je suis un solitaire*, eu também digo; mas como não sou Mallarmé, isto significa para mim a felicidade.

sua imagem e semelhança de "feiticeiro da palavra", uma bruxinha que, trabalhando os seus feitiços, ergue uma nova catedral de purificação, resgatando a tradição nos motivos arquetípicos dos contos de fada:

> Dias depois, com o mesmo sossego:— **"Eu queria uma pamonhinha de goiabada ..."** — sussurrou; e nem bem meia hora, chegou uma dona, de longe, que trazia os pãezinhos da goiabada enrolada na palha. Aquilo, quem entendia? Nem os outros prodígios, que vieram se seguindo. O que ela queria, que falava, súbito acontecia (p.19).

Recuperando os motivos das "estórias curtas" e "vagas" do início, os dois fragmentos narrativos reproduzem, num desenvolvimento ainda desconexo, a articulação do pensamento mágico infantil, configurando dois núcleos parodísticos dos contos de fada, que têm na *estória romanesca* o seu ancestral arquetípico. Daí a representação de um universo povoado de criaturas emblemáticas que lembram as fadas, as bruxas, os príncipes, as princesas, os santos, as pessoas bondosas, a fartura de alimentos e doces, recriando a atmosfera do mundo idealizado da *analogia da inocência*. A força maior desse quadro, constituindo o miolo da estória da menina, reside num jogo que tem por finalidade a burla da fidelidade ao real. De um lado situa-se tudo aquilo que é recoberto pela névoa da isotopia ideológico-religiosa dos "milagres"; do outro, aquilo que é desvelado, por baixo desse véu, pelo universo da arte. São duas maneiras diferentes de se instituir a insídia do real: a arquitetura do simulacro pela lei mágica da metamorfose[9]. As metamorfoses

---

Apenas na solidão pode-se descobrir que o diabo não existe. E isto significa o infinito da felicidade. Esta é a minha mística" (p. 73).

[9] O processo encantatório das fórmulas mágicas desencadeado, anteriormente, na expressão **"Jabuticaba de vem-me-ver"**, realiza-se, agora, por completo, na "fala que faz acontecer", no ponto íntimo do encontro entre o som e o sentido, em cuja indissolubilidade residem a alma do fazer artístico e o seu valor poético que, nas palavras de Valéry, explicam os prodígios da menininha:

(...) "E, contudo, a tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito.

É preciso considerar que este é um resultado exatamente maravilhoso. Digo *maravilhoso*, embora não seja excessivamente raro. Digo *maravilhoso* no sentido que damos a esse termo quando pensamos nos prestígios e nos prodígios da antiga magia. Não se deve esquecer que a forma poética foi, durante séculos, destinada ao serviço dos encantamentos.

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

dos prodígios são regidas pela fé, enquanto que o encantamento das proezas realizadas pela menininha situa-se no lado da magia, o lugar em que a arte exercita o seu número de prestidigitação, fazendo as palavras romperem a relação com o mundo das coisas para instaurar o mundo da imaginação. Como nesse mundo o ideal sobrepõe-se ao real, o pragmático dá lugar ao cognitivo, fazendo a arte tangenciar a esfera da religião somente para se demarcar um limite entre os dois terrenos, pois onde a religião pára, a magia da arte inicia a sua travessia para o infinito:

> Só que queria muito pouco, e sempre as coisas levianas e descuidosas, o que não põe nem quita. Assim, quando a Mãe adoeceu de dores, que eram de nenhum remédio, não houve fazer com que Nhinhinha lhe falasse a cura. Sorria apenas, segredando seu — **"Deixa ... Deixa ..."** — não a podiam despersuadir. Mas veio, vagarosa, abraçou a Mãe e a beijou, quentinha. A mãe, que a olhava com estarrecida fé, sarou-se então, num minuto. Souberam que ela tinha também outros modos (p. 19).

5. Arte, magia e religião

"O escritor, o bom escritor, é um arquiteto da alma." (G. Rosa)

A parte final do conto está relacionada ao terceiro núcleo da frase inicial do texto, ligando-se ao nome do lugar em que a casa da menina localiza-se: "lugar chamado o Temor-de-Deus". Se a palavra "casa" funciona como o abrigo ou metáfora do seu "texto", e a localização da mesma liga-se ao processo de criação do signo literário, esta terceira referência parece correlacionar-se com o problema da leitura, ou melhor, com as duas principais direções de leituras que o texto apresenta: uma, na superfície, mística, diretamente vinculada à religião; a outra, desentranhada por baixo do terreno

---

Aqueles que se entregavam a essas estranhas operações deviam necessariamente acreditar no poder da palavra e muito mais na eficácia do som dessa palavra do que em seu significado. As fórmulas mágicas freqüentemente são privadas de sentido; mas não se pensava que sua força dependesse de seu conteúdo intelectual" (1991, p. 214).

religioso, desgarrada dos fios da fé e amarrada nos liames de um plano mítico inerente ao universo literário.

Embora o topônimo, no seu estranhamento, indicia um afastamento religioso ("Temor-de-Deus"), contrário ao que parece ser um sentimento de reverência ou respeito (temor a Deus) impregnado pela religiosidade da mãe ("nunca tirava o terço da mão") e pela aura mística dos "milagres", a solução do conto conduz para a leitura fácil de se explicar pela fé a tragédia que não se atina com a razão. Nesse sentido, a morte repentina da menina, provocada pelo seu firme propósito de ir visitar os parentes já mortos, é coroada com a sua santificação.

Para Guimarães Rosa, o fio que separa a arte da religião é tênue e, neste conto, o limite entre os dois terrenos é demarcado pelo ponto mágico que, ao mover-se por um lado, impulsionado pela fé, conduz à religião e, por outro, com o sopro da poesia, caminha para o mundo da arte ou da literatura. Entrando por essa vereda da poesia, no âmago de seu ser modificador de realidades lingüísticas, é que a leitura mítica emerge, potencializada pela palavra "chuva", disparando o mecanismo mágico embutido nos vocábulos "bruxa" e "feitiço", em oposição às palavras "santa" e "milagres", da perspectiva religiosa. Assim, após o relato dos prodígios da menina, o conto sobreleva uma tensão, na sua estrutura profunda, que vinha pulsando, desde o início, na oposição já levantada entre uma visão pragmática da vida, por parte dos personagens adultos, e um *fazer cognitivo* depreendido nas ações de Nhinhinha. Na fenda que se abre entre os interesses do mundo adulto (disperso por natureza, pois o Pai é guiado por interesses concretos e utilitários, enquanto a Mãe e Tiantônia os recobrem com uma aura de religiosidade) e a visão do mundo infantil, unívoca e descompromissada, coloca-se, primeiro, a questão do ocultamento do *poder* da menininha:

> Decidiram de guardar segredo. Não viessem ali os curiosos, gente maldosa e interesseira, com escândalos. Ou os padres, o bispo, quisessem tomar conta da menina, levá-la para sério convento. Ninguém, nem os parentes de mais perto, devia saber. Também, o Pai, Tiantônia e a Mãe,

> nem queriam versar conversas, sentiam um medo extraordinário da coisa. Achavam ilusão (p. 19).

Depois, as tentativas de manipulação para se canalizar o poder da personagem nos ângulos da visão interesseira dos adultos:

> O que ao Pai, aos poucos, pegava a aborrecer, era que de tudo não se tirasse o sensato proveito. Veio a seca, maior, até o brejo ameaçava de se estorricar. experimentaram pedir a Nhinhinha que quisesse a chuva. — **"Mas, não pode, ué ..."** — ela sacudiu a cabecinha. Instaram-na: que, se não, se acabava tudo, o leite, o arroz, a carne, os doces, frutas, o melado. — **"Deixa ... Deixa ..."** — se sorria, repousada, chegou a fechar os olhos, ao insistirem, no súbito adormecer das andorinhas (p. 19-20).

Na verdade, o que transpõe o abismo entre os dois tipos de pensamentos é a anulação dos valores do mundo adulto para a concretização da visão infantil, unindo os dois pólos numa ponte de simplicidade e pureza, por onde a vida empreende a travessia para o poético e, este, na outra margem da vida, abre-se na flor simbólica da arte. O interessante é que, num contexto de seca, para lembrar novamente o livro de Graciliano Ramos, a chuva só se realiza, agora, por força do *querer* soberano da menininha, que tem nele embutido o *saber* e o *poder*, as fontes modalizadoras do seu *fazer*: "Daí a duas semanas quis: queria o arco-íris. Choveu. E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e vermelho — que era mais um vivo cor-de-rosa" (p. 20).

Na ponte do arco-íris, a menininha inicia a sua travessia para o espaço simbólico da linguagem literária. Nesse espaço verdejante da conotação entende-se o desvio da sua lógica poética, que tem no encontro da água da chuva (o seu *querer*) com a luz por ela representada (o seu *poder*) a criação da figura lírica do arco-da-velha. O arco-íris representa a passagem que permite o deslocamento para o "lá", possibilitando a realização de sua visita aos parentes já mortos. Com a entrada da luz e das cores do arco-íris, a menininha extasia-se com a natureza renascida: "Nhinhinha se alegrou, fora do sério, à tarde do dia, com a refrescação. Fez o que nunca se lhe vira, pular e correr por casa e

quintal. — "Adivinhou passarinho verde?" — Pai e Mãe se perguntavam. Esses, os passarinhos, cantavam, deputados de um reino" (p. 20). A quebra do encantamento, porém, dá-se com a volta para o lado de cá do abismo, quando a vida quebra a aura da poesia e novamente permeia as brumas da religião:

> Mas houve que, a certo momento, Tiantônia repreendesse a menina, muito brava, muito forte, sem usos, até a Mãe e o Pai não entenderam aquilo, não gostaram. E Nhinhinha, branda, tornou a ficar sentadinha, inalterada que nem se sonhasse, ainda mais imóvel, com seu passarinho-verde pensamento. Pai e Mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse (p. 20).

A expectativa dos pais com relação ao futuro da filha é frustrada. As duas linhas de leituras mais explícitas sugeridas pelo conto — uma tendendo para a anormalidade da personagem ("que, quando ela crescesse e tomasse juízo"); a outra, para a esfera da religiosidade ("conforme a Providência decerto prazia que fosse") — interrompem-se abruptamente, e o curso da narrativa dá andamento ao desfecho. De repente, o leitor depara-se com o parágrafo mais curto do texto e se surpreende com a morte da personagem: "E, vai, Nhinhinha adoeceu e morreu. Diz-se que da má água desses ares. Todos os vivos atos se passam longe demais" (p. 20). Enquanto a morte repentina, no nível referencial do relato, choca pela exposição direta do fato dramático, o estranhamento maior dá-se na frase vizinha, no vaticínio de uma voz que comenta a causa da morte: "Todos os vivos atos se passam longe demais". A frase apenas tange as duas leituras anteriores — anormalidade e religiosidade —, pois a sua grande força é mergulhar fundo na ambigüidade da expressão "má água desses ares", o que canaliza a leitura para o nível simbólico da metáfora. Nesse terreno entende-se a transmutação da morte em vida ("Todos os vivos atos"), porque é o território mítico de um tempo e um espaço sem fronteiras ("se passam longe demais"). É o território da arte que vinha fluindo por um lençol submerso do conto, minando aos poucos as camadas das leituras

mais evidentes e superficiais e, agora, irrompe-se na fonte da qual brota a palavra "água".

Se podemos ler na palavra "água" uma metáfora do signo literário, como foi visto na expressão "brejo de água limpa", é bem provável que o enigma da causa da morte da menina esteja segredado nos mistérios das próprias palavras. O adjetivo "má", da voz coletiva que explica a causa da morte, reflete, além de um problema regional de saneamento básico, o universo supersticioso e místico das personagens adultas. Mas, por outro lado, o adjetivo acaba refratado na ambigüidade da palavra "água". Assim, a morte pode ser lida como causada pela "má água", ou pelas "más estórias" dos enunciadores de primeira e terceira pessoas, sempre envoltas em uma nebulosidade de paranormalidade e misticismo, conforme fica evidenciado no dêitico "desses ares". Enquanto que, na esfera da oralidade que dá contorno ao conto, a expressão pode ser lida como a palavra "mágoa", a revolta da menina por nunca ter sido completamente entendida. Nesse contexto, que é a travessia do próprio conto, parte-se do impulso da oralidade, com o relato impregnado dos fatos da vida, para o motivo regional transubstancializar-se em realização literária. Pelo prisma das leis internas do texto, explica-se que a morte é a realização do *objeto-valor* da menina, desencadeado pela modalização do seu *querer*: visitar os parentes já mortos.

Localizado no espaço simbólico das frases em negrito da menininha, o seu *objeto-valor* reverte a morte em vida, por meio da lógica que rege as breves narrativas salpicadas pelo corpo do texto: **"Tudo nascendo!"**. Na mágica do universo poético, assim como o signo literário deixa as máculas do "brejo" para renascer da "água limpa", a "má água" da morte purifica-se na chuva que faz nascer o arco-íris, formando o desenho da ponte para a travessia mítica. Esse caminho é descrito, no conto, no próprio percurso da palavra "água". Da expressão inicial, "brejo de água limpa" (em que se espelha a metamorfose do signo lingüístico em signo artístico), à oralidade da voz coletiva, que explica a causa da morte ("má água desses ares"), no meio do caminho, a palavra evapora e reaparece sob forma de "chuva", fazendo renascer, do encontro da água com a luz, uma outra possibilidade de vida cristalizada na imagem do "arco-íris". Transpassada pela luz da criação, a

palavra "água" não é mais "morte", nem "chuva". Ela transforma-se no suporte textual em que o arco-íris derrama as suas cores, metaforizando a passagem para o firmamento da poesia, o espaço da linguagem literária em que Nhinhinha vai estabelecer a sua nova moradia, para além do "cá" das brumas da religião e do misticismo, para alcançar a perenidade mítica do "lá ": "Todos os vivos atos se passam longe demais".

Depois da abertura da janela parodística, construída na *casa-texto* da menininha, para a paisagem simbólica dos contos de fada, o conto retrocede e a focalização de terceira pessoa fecha-o, na sua última parte, numa espécie de compartimento sagrado, um oratório em que a isotopia dominante da religiosidade conduz, tanto a leitura como o desfecho, para o altar em que é beatificada a "Santa Nhinhinha". Se, por um lado, a resolução dada ao desfecho por via do misticismo cria um patamar de segurança para os parentes da personagem e para o próprio leitor, por outro, o aspecto mítico esmorece, e a *casa-texto*, sem a presença da menininha e, portanto, de sua poesia, abala-se com o eco das lembranças de suas falas, ruindo "por metade". Tal fato é prenunciado no verbo que abre o parágrafo e dá seqüência ao texto:

> Desabado aquele feito, houve muitas diversas dores, de todos, dos de casa: um de repente enorme. A Mãe, o Pai e Tiantônia davam conta de que era a mesma coisa que se cada um deles tivesse morrido por metade. E mais para repassar o coração, de se ver quando a Mãe desfiava o terço, mas em vez das ave-marias podendo só gemer aquilo de —**"Menina grande ... Menina grande ..."** — com toda ferocidade (p. 20).

O parágrafo seguinte explica o último pedido de Nhinhinha, reiterando o fato de que o seu *querer* (o que "tinha falado") fatalmente realizar-se-ia, só que pelo viés de sua lógica, com a metonímia das cores do caixãozinho tecendo a metaforização da vida segredada na imagem do arco-íris:

> Agora, precisavam de mandar recado, ao arraial, para fazerem o caixão e aprontarem o enterro, com acompanhamento de virgens e anjos. Aí, Tiantônia tomou coragem, carecia de contar: que, naquele dia, do arco-

> íris da chuva, do passarinho, Nhinhinha tinha falado despropositado desatino, por isso com ela ralhara. O que fora: que queria um caixãozinho cor-de-rosa, com enfeites verdes brilhantes... A agouraria! Agora, era para se encomendar o caixãozinho assim, sua vontade? (p. 20-21).

Nos dois últimos parágrafos, a divergência entre o Pai e a Mãe atesta, contrariando as palavras do primeiro e realizando a vontade da segunda, o último desejo da menina. Longe de ajudá-la a "morrer", na verdade, os pais propiciam a imortalidade da menina, que permanece no sonho expresso nas cores de sua poesia: "O Pai, em bruscas lágrimas, esbravejou: que não! Ah, que, se consentisse nisso, era como tomar culpa, estar ajudando ainda a Nhinhinha a morrer ..." (p. 21). No fim vence a arte, mesmo que a sua travessia tenha que furar os bloqueios da vida, vestir o manto sagrado da religião, fingir-se num funeral para tingir a morte de vida e realizar a sua consagração:

> A Mãe queria, ela começou a discutir com o Pai. mas, no mais choro, se serenou — o sorriso tão bom, tão grande — suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! — pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha (p. 21).

Unidas por laços metonímicos, as duas figuras exemplares de cada situação formam o fecho metafórico das duas leituras: o caixãozinho, com seu emblema de morte, conduz a matéria para a terra e o espírito para a vida celestial e mística; enquanto o arco-íris forma a ponte arquetípica que perfura o céu literário para fazer a menina encontrar os seus parentes já mortos, num renascimento apocalíptico. Nesse ponto não há morte, há vida. A personagem permanece viva após a travessia — "era mais um vivo cor-de-rosa" — num tempo e numa espacialidade míticos, situados no interior do sistema literário. "Lá", ela eterniza-se, com o seu modo de falar ou de fazer poesia, ao lado de seus parentes já mortos, como as demais personagens consagradas na tradição do universo romanesco, do qual a literatura infantil é uma projeção.

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

6. Linguagem: uma porta para o infinito

> *"Provavelmente, eu seja como meu irmão Riobaldo. Pois o diabo pode ser vencido simplesmente, porque existe o homem, a travessia para a solidão, que equivale ao infinito."* (Guimarães Rosa)

A sobreposição de uma leitura simbólica emergente, situada num plano mítico, a uma leitura, direcionada na superfície textual, como a da resolução mística, é sustentada pela aproximação inusitada das duas figuras com que o conto encaminha o seu desfecho. O "caixãozinho", de símbolo da morte (funeral), transveste-se em sinal de vida (brilho), na metamorfose operada na palavra-montagem "funebrilhos". Tingido de cores claras e de vida ("cor-de-rosa com verdes"), o caixãozinho, numa relação metonímica, liga-se ao arco-íris. Os dois encontram-se num campo de coloração similar, formando o espaço de dois ritos de passagem — um passeio pelos "campos do Senhor" e outro pelos campos da poesia — em que o caixãozinho, vestido nas cores do arco-íris, desfaz-se de seu espectro de morte e reveste-se das cores da vida: "o arco-da-velha, sobressaído em verde e vermelho — que era mais um vivo cor-de-rosa". Nesse encontro metafórico, tecido pelos liames metonímicos, a vivacidade e o brilho da luz do arco-íris dotam o caixãozinho da ambigüidade que faz da morte o surgimento da vida. Mais que isto, a figura lírica do mundo encantado dos contos de fada, o arco-íris, sobressai no texto como a verdadeira ponte de travessia da morte para a vida, não só porque o caixãozinho nela metaforiza-se, mas porque o mesmo significa o "milagre" fácil para a beatificação de Nhinhinha, enquanto que o conto, sutilmente, mas desde o início, indicava uma direção paralela àquela que encaminhava a leitura para o estreitamento da resolução mística: "lugar chamado o Temor-de-Deus".

A conclusão que se chegou, neste momento, parece dar força à dedução proposta de que a expressão "lugar chamado o Temor-de-Deus", internamente, é um simulacro metafórico do segredamento dos problemas de leitura do texto. Assim, quando se declina a leitura mística para valorizar a mítica, estamos assistindo ao mesmo deslocamento pelo qual passou a história da narrativa, na

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

visão de Frye, de um momento metaforicamente associado à religião (o *modo mítico*, em que a menininha, é aclamada "Santa"), para o modo imediatamente contíguo da *estória romanesca*, em que a personagem, via a inversão dos "milagres" em "feitiços", reconstrói um mundo menos *metaforicamente* ligado à religião, mas *analogicamente* próximo dele. No deslocamento do mito em direção ao humano, representa-se uma forma de passagem da religião para a concretização da arte. Com a morte do "caixãozinho", no sentido que o seu destino é para baixo da terra, e a sobreposição da figura do arco-íris, no sentido contrário de elevação, luz, travessia e vida, decreta-se a morte do místico para o nascimento do mito.

Estabelecido o quadro apocalíptico em que o conto retrata-se, seguindo-se a pista da leitura segredada na expressão "lugar chamado o Temor-de-Deus", parece que a outra metáfora, a da *casa-texto* de Nhinhinha, também ganha os traços comprobatórios de sua pertinência, pois é justamente no destaque das falas da personagem, nos fragmentos de sua *prosa-poética,* que esse quadro ganha consistência e vida. O seu mundo é o da "concórdia universal" ou do "amor", expresso na chave da *analogia da inocência* (Frye, p. 145). Esta chave abre o tesouro das suas estórias curtas, povoadas por criaturas infantis, sempre protegidas por figuras idosas e bondosas. No seu reino de contos de fada, enfeitado pela leveza do vôo dos pássaros e abelhas, tudo é regido pela lei do encantamento e da magia.

Se essa vereda literária é construída pela terceira via da enunciação de Nhinhinha, entre as narrações de terceira e primeira pessoas, compondo um universo sobrenatural habitado por fadas ou bruxinhas, com o equilíbrio de personagens humanas idosas e infantis, numa paisagem contornada por uma vegetação paradisíaca (*locus amoenus*), evitando os animais rasteiros para sobrelevar o vôo dos insetos e das aves, a parte principal do quadro, o seu maior enigma, reserva-se à reconstrução do mundo mineral. Nesse mundo liga-se a metáfora do meio da frase inicial do texto, motivando a metamorfose do signo poético: "brejo de água limpa". Por meio do paradoxo assiste-se à transmutação do signo desgastado (morte) na sua purificação literária (vida), da mesma forma que o movimento do enredo faz do reino mineral (má água) o caminho para a realização do *sonho* de Nhinhinha. Assim como a palavra



"água", localizada entre "brejo" e "limpa", evapora e reaparece em forma de "chuva" cristalizada na luz do arco-íris, o trajeto de morte para a vida, no desejo expresso nas falas da menina, metamorfoseia-se no rito de passagem da terra para o céu, opondo ao sentido de morte da *água* o significado de vida embutido no brilho e na luz (*fogo)* do arco-íris.

O simbolismo poético apocalíptico "habitualmente põe o fogo exatamente acima da vida do homem", e "a água exatamente abaixo dela", associando "o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino" (Frye, p. 146-147). É o que acontece no itinerário da morte ao renascimento da menininha. Por meio da simbologia da água e da luz (fogo), a personagem sai do mundo aquoso da paisagem em que se localiza a sua casa ("quase no meio de um brejo de água limpa"), passa pelo mistério que envolve a sua morte ("diz-se que da má água desses ares"), com o enredo (*mythoi*) adequando seu movimento à imagem apocalíptica do arco-íris (*diánoia*), fazendo de seus traços de luz a ponte e a porta de entrada para o universo da literatura em que vivem os ancestrais arquetípicos da personagem e da própria narrativa que a recria. A travessia dá-se por meio da incidência da luz nas gotículas de água remanescentes da chuva, concretizando-se ao concretizar o belo desenho da figura do "arco-da-velha".

Os riscos desse trajeto levam à síntese da narrativa: o seu arcabouço abstrato e mítico. Nesse sentido, o conto perfaz a estrutura mítica de um sonho desejável, formando uma configuração apocalíptica. O movimento de seu enredo é o da morte para a vida e firma-se na imagem lírica do arco-íris. O movimento e a imagem do sonho da menina configuram o tópico do eterno retorno, que é a fonte mítica do seu renascimento, assim como esse tópico literário é uma das fontes em que a narrativa busca o seu eterno rejuvenescimento, num trabalho de Sísifo, tentando constantemente a sua reinvenção.

Ao armar-se abstratamente numa estrutura mítica de morte e renascimento, para lembrar mais uma vez o movimento invertido de *Vidas Secas*, o conto descreve um trajeto do *irônico* e *trágico* para o *romanesco* e *cômico*, no sentido em que a personagem, revirando o desfecho num final feliz, é afastada do plano familiar, mas reintegrada à sua "sociedade dos poetas

mortos". A travessia da menininha e de sua narrativa é feita, simbolicamente, na curva e nas cores do arco-íris, cuja tensão entre os pólos quente e frio tem a sua resolução na neutralidade dos tons claros, liricamente vivificados no brilho da luz: "E logo aparecia o arco-da-velha, sobressaído em verde e vermelho — que era mais um vivo cor-de-rosa". Com uma mesma paleta, mas optando pela inversão (vermelho / verde), *Vidas Secas* inicia a coloração de sua paisagem árida pelo predomínio tórrido das cores quentes: "NA PLANÍCIE avermelhada os juazeiros alargavam duas manchas verdes". A partir daí, o seu percurso impressionista, de fora para dentro, pontuando manchas frias na sua coloração quente, chega ao miolo gélido das chuvas e inicia a volta de seu movimento trágico, refazendo um percurso pictórico expressionista, em que a claridade da paisagem vai sendo obscurecida para dar lugar ao ensombramento do drama interior dos personagens. Nesse ponto forma-se o encontro radical das duas perspectivas narrativas: Fabiano e sua família caminham da claridade para o escuro, enquanto Nhinhinha tem em seu próprio nome o pincel mágico do brilho da luz.

A curva do movimento estrutural do conto, iconizada na imagem do arco-íris, possibilita à menininha e sua estória desenharem no firmamento da poesia um arco de sete cores, formando a ponte que atravessa o céu da literatura para encontrar, no lado de "lá", ao pé do arco-íris, o "pote de ouro" em que se aloja a tradição dos contos de fada. Mais do que uma alegoria da poesia lírica, Nhinhinha e suas estórias curtas personificam uma trajetória da literatura de Guimarães Rosa, que tem no *arquétipo da metamorfose* o dom de transformar a oralidade em escrita, o regional em universal, e a religião em arte. A arte, por sua vez, englobando a literatura moderna e comportando-se como uma ponte dessa literatura, tem o dom de metamorfosear-se na morte para encontrar a reinvenção de sua vida[10].

---

[10] Nas palavras de Barthes, esse é o processo pelo qual a literatura descobre-se enquanto linguagem, começando a sentir-se dupla: "ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura". Definindo os últimos cem anos como o da pergunta: *Que é a Literatura?*, na resposta do crítico está a decifração do enigma: (...) "a literatura finge destruir-se como linguagem-objeto sem se destruir como metalinguagem, e onde a procura de uma metalinguagem se define em última instância como uma nova linguagem-objeto, daí decorre que nossa literatura é há vinte anos um jogo perigoso com sua

O processo alegórico que o conto arquiteta sustenta-se no trajeto descrito entre a morte e a vida, envolvendo nesse percurso três elementos principais: a palavra, a personagem Nhinhinha e a narrativa por ela representada. Todos partem de uma motivação externa, o dado bruto do sertão metaforizado na palavra "brejo". No percurso de transcendência da morte para a vida ("limpa"), a "água" purifica-se no encontro com a luz, metaforizada no brilho da vogal "i" do nome Nhinhinha, que no desenho do "arco" presentifica-se na palavra "íris". O "arco-íris", como a metáfora globalizante de todo o processo, é resultante da palavra purificada (chuva), do efeito do trabalho poético com a palavra (Nhinhinha), formando a equivalência visual daquilo que é escrito no lirismo da prosa-poética — o efeito final da transformação da palavra (água) pelo agente transformador: a luz de Nhinhinha ou do escritor.

A triangulação representada pelo trabalho com a palavra (água), que se reflete no próprio *fazer* da menininha (luz) e se complementa na trajetória da estória (o desenho do arco-da-velha) assemelha-se à formação do fenômeno natural do arco-íris. A construção de um arco-íris com a linguagem da ficção, além do indicativo da pintura que a magia da prosa poética do autor realiza, alegoriza o processo de transcendência que é a marca poética de seu projeto literário. Nesse projeto, o arco-íris da prosa poética é a via de expressão que possibilita o dado regional do sertão cristalizar-se na luz universal do reino da literatura. A forma e as cores desse arco desenham a ponte de uma poética que transita do "cá" para o "lá", metamorfoseando-se o real em ideal, o irônico em romanesco, o místico no mítico e a morte em vida literária. Nessa travessia, dá-se a passagem da morte da vida para o renascimento da arte. Com a luz e o brilho[11] da "terceira margem" da prosa poética, Guimarães Rosa encontrou

---

própria morte, isto é, um modo de vivê-la: ela é como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mais vive de se procurar" (1970, p. 28).

[11] Na prosa poética de Nhinhinha, por extensão vê-se o trabalho de inteligência do escritor no processo de criação poética, cujo "brilho" Paul Valéry, no ensaio "Poesia e Pensamento Abstrato", metaforizou na seguinte imagem: "Todas as coisas preciosas que se encontram na terra, o ouro, os diamantes, as pedras que serão lapidadas estão disseminadas, semeadas, avarentemente escondidas em uma quantidade de rocha ou de areia, onde o acaso às vezes faz com que as retira da noite maciça em que dormiam, que as monta, modifica, organiza os enfeites. Esses fragmentos de metal engastados em uma matéria disforme, esses cristais de

uma maneira de envolver e resgatar o lirismo de uma poética dos tempos primordiais. No estilo de sua poética, esse lirismo ganha o circuito mítico do eterno retorno.

Nhinhinha é o centro de todo o processo: é a bruxinha que transforma as palavras, faz a palavra virar coisa, constrói o arco-íris da prosa poética e, por isso, é também um pouco do seu criador. Como sua criatura, a personagem alegoriza uma parte da poética de Guimarães Rosa, no sentido que dá concretude e perenidade aos motivos efêmeros da vida, como a oralidade, o regional e a religião, perpetuando-os na metamorfose da arte. Essa é justamente a força da alegoria, que encena numa situação específica uma representação mais abrangente, formando uma espécie de coluna de sustentação que eterniza a narrativa dentro de seu contexto simbólico. Sem ela a estória exaure e escorre para o esquecimento.

Se Nhinhinha morresse, levaria com ela uma parte do segredo da poética de Guimarães Rosa, pois as palavras do escritor espelham o *fazer* de Nhinhinha:

> Meu lema é: a linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que, como escritor, devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanhas de cinzas. Daí resulta que tenha de limpá-lo, e como é a expressão da vida, sou eu o responsável por ele, pelo que devo constantemente ***umsorgen*** ["cuidar dele"]. (Lorenz, p. 83).

No *fazer* de Nhinhinha espelham-se as palavras do escritor:

> Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente, pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa de

---

aparência esquisita devem adquirir todo seu brilho através do trabalho inteligente. É um trabalho dessa natureza que realiza o verdadeiro poeta" (1991, p. 225).

> sangue do coração. Não estão certos, quando me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para poder ser feiticeiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão (Lorenz, p. 85).

7. A carne faz-se verbo

"Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo." (G. Rosa)

No texto "O Pensamento Lógico/Mágico em 'A Menina de Lá'" (1979), Ivete Lara Camargos Walty enquadra, num processo analítico coerente, ao mesmo tempo lúcido e lúdico, os principais achados poéticos do conto em duas séries opostas: o "mundo mágico"/o "mundo lógico"; o "não-senso"/o "senso-comum". Dispostas em diagramas, as duas séries entroncam-se num terceiro quadro, estabelecendo uma relação entre "Nhinhinha" e o "Poeta", a partir da qual exploraremos os traços de um trajeto alegórico. O terceiro diagrama, ilustrando e concluindo o ensaio, estabelece uma equivalência entre a cadeia de vocábulos que caracteriza a personagem ("verbo-palavra-dizer") e a série que retrata o poeta ("carne-vida-viver"), metaforizando, por meio da fórmula bíblica ("o verbo faz-se carne"), a conjunção das duas figuras num processo similar de criação. Assim, a ensaísta aproxima-se de dois aspectos essenciais do universo rosiano: a encarnação alegórica do criador em suas criaturas, por meio da comunhão de um pensamento ou de uma lógica mágico-infantil; feita a aproximação, particularidades do processo criativo do autor são refletidas no espelho mágico da atuação de suas criações.

Apesar de correta, vista por outro ângulo, a conclusão da autora sobre a projeção alegórica como uma marca constante na poética de Guimarães Rosa pode ser rediscutida. No conto "A Menina de Lá" realiza-se a transição simbólica aludida, mas invertidamente, mudando-se os termos da fórmula bíblica: da "carne" ao "verbo". Tal inversão ocorre no movimento estrutural do conto e aparece, metaforicamente, na passagem que evidencia o *fazer* da menininha nos atos cotidianos. Com as marcas de um ritual, a personagem

come, primeiro, "a carne", "o do que fosse mais gostoso e atraente", para consumir, depois, os alimentos (na gradação do animal para o vegetal) "com artística lentidão", metamorfoseando a referência externa e pragmática da vida e da linguagem num processo cognitivo de criação.

Lembrando Oswald de Andrade, a "antropofagia" da menininha devora o processo bíblico, subvertendo a sua fórmula: da carne faz-se o verbo. Nesse sentido, parodisticamente ou literariamente, ela repete o poder divino da criação: "O que ela queria, que falava, súbito acontecia.". Esse poder evidencia-se na frase-síntese em que o verbo no gerúndio reflete, na forma e no conteúdo, o descarnamento da matéria para revelar a essência do processo, por meio do qual emerge, epifanicamente, o poder mágico da criação: **"Eu... to-u... fa-a-zendo".** Ao repetir o processo sagrado da escritura, a criatura reflete na sua imagem e gesto, "mítica" ou "anagogicamente", a imagem e o gesto de seu criador. Nessa esfera mítica, Frye situa a "crítica anagógica", exemplificando-a por meio de quartetos de Eliot, "em que as palavras do poeta se situam no contexto do Verbo encarnado", e numa carta de Rilke, "na qual ele fala da função do poeta como reveladora de uma perspectiva da realidade semelhante à de um anjo, pois contém todo o tempo e espaço: o anjo é cego e olha para dentro de si mesmo" (1973, p. 123). Embora situado nessa esfera, podemos dizer que o anjo de Guimarães Rosa não é anjo, é uma bruxinha; ela não é cega, tem olhos enormes; olha para dentro de si mesma e também para dentro das palavras para transformar o mundo; a menininha viaja para dentro da história da literatura, assim como o seu autor refaz essa viagem histórica por meio da estrutura de suas "primeiras estórias".

Antonio Candido, ao demarcar a questão do "avesso" como eixo estrutural da obra-síntese de Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, mostrando na "dialética extremamente viva" do livro como o "irreal" recobre o "real", elevando-o num plano mágico, simbólico e metafísico, revela um princípio de duplicidade, que se estende pelas demais obras, além de situar no romance mais duas constantes na esfera de criação do autor. Uma delas remete a um ponto específico da história evolutiva da ficção, demonstrando que em *Grande Sertão: Veredas*, "sobre o fato concreto e verificável da jagunçagem, elabora-se um romance de Cavalaria, e a unidade profunda do livro se realiza

quando a ação lendária se articula com o espaço mágico" (1971, p. 129). A outra, decorrente da primeira, embasa a recriação ficcional no princípio estrutural e originário da ficção: o rito e o mito. Depois de inventariar os padrões medievais que armam a carreira do narrador Riobaldo, coroando-a com um ritual de iniciação e o conseqüente sacrifício com que ele chega ao comando da chefia, o crítico conclui: "com este último traço nos encontramos em presença não apenas de elementos medievais, mas de certas constantes mais profundas, que estão por baixo das lendas e práticas da Cavalaria e vão tocar no lençol do mito e do rito" (p. 131).

Os três princípios da poética rosiana levantados por Antônio Cândido são concretizados no conto "A Menina de Lá". O desenho da curva do enredo figurativizado no arco-íris descreve a travessia do "cá" para o "lá", indicando como o "modo irônico" mais próximo do realismo curva-se na reinvenção do "modo romanesco", essencialmente mágico e sobrenatural. Nesse retorno para um plano lendário e primordial da literatura, o conto conforma-se nos mecanismos dos mitos, realizando a passagem do "real" para o "ideal" no rito da morte para a ressurreição apocalíptica. A questão do "avesso" desdobra-se no problema já abordado do "duplo", diferenciando-se a relação trágica entre o "eu" e o "outro" da direção realista e a unificação de *personas* que move a projeção idealista. Nesse jogo de espelhos, mostramos um processo enunciativo reduplicando uma focalização de terceira e outra em primeira pessoa, da mesma forma como a personagem principal, ao desvelar no seu *fazer* o fazer poético de um escritor, e ao espelhar no seu desejo o desejo de se situar ao lado dos seus parentes primordiais, reduplica o projeto poético do autor. A duplicação do "eu" em outros "eus" é uma das marcas estruturais do livro *Primeiras Estórias*. O primeiro conto do livro e o último amarram-se pela experiência gradativa do mesmo personagem com o simbólico e com o real. O conto do meio, "Espelho", reduplica o "eu" do personagem central, assim como espelha a ligação planejada das duas partes do livro. "Nhinhinha", a personificação da criação oral, terá como contraponto, na conclusão do trabalho, "Brejeirinha", do conto "Partida do Audaz Navegante", seu par na personificação da escrita.

8. A vida de "cá" e o mundo de "lá": o circuito de travessias entre o real e o ideal

O circuito traçado pela linha ascensional da narrativa, segundo a visão de Frye, perfaz um itinerário que vai do ponto mais abstrato da literatura, atinge o grau máximo de verossimilhança naturalista e retorna em direção à sua origem mítica. O desenho desse percurso, numa analogia com a pintura, caminha da origem geométrica e estilizada dos desenhos primitivos até o ponto mais alto da representação convincente, quando o problema da ilusão na arte, sintetizado na expressão figurativa, desencadeia o reingresso das relações abstratas. Nessa analogia, a literatura parte, no modo mitológico, do período "mais abstrato e convencionalizado", para chegar, com o Naturalismo, no seu ponto máximo de ilusão representativa, que o modo "irônico ou satírico" converte em abstrações por meio de um olhar retrospectivo. Quando o arco da pintura começa a retroceder , a literatura, fechando a analogia, faz dessa descida ao "inferno" uma forma de atingir o "céu", ou a independência de sua origem abstrata e mítica. Nessa trajetória da pintura, em que se reflete a história da ficção, retrata-se, também, um movimento fundamental no projeto poético de Guimarães Rosa.

Se a ascensão da narrativa é marcada pelo "deslocamento do mito numa direção humana", o seu percurso de retorno, impulsionado pelo valor simbólico de um renascimento apocalíptico, indica a reintegração da experiência humana ao universo mítico. Esse processo de descida realiza-se no conto "A Menina de Lá", com os fios simbólicos das palavras "bruxa" e "feitiço" tramando a transcendência do advérbio "lá".

O ponto de partida do ponto localiza-se no "modo irônico", próximo da margem de "cá" de uma situação realista, em que o herói parece "inferior em poder e inteligência a nós mesmos, de modo que temos a sensação de olhar de cima uma cena de malogro ou absurdez" (Frye, p. 40). Sob essa aparência inicial olhamos as desproporções físicas da menininha; notamos a postura contrária a de uma criança "normal", estranhamos o seu comportamento de "calma, imobilidade e silêncios", flagramos o contraste de seu mundo com o do universo adulto e, no julgamento apressado, condenamos: "Seria mesmo

seu tanto tolinha?". Quando começa a operar-se a reversão dos fatos ("Ninguém tinha real poder sobre ela, não se sabiam suas preferências."), justamente numa inversão de valores entre o mundo infantil e o adulto ("**Menino pidão...**"; "**Menina grande**"), o *fazer* da menina (as suas ações maravilhosas e sobrenaturais) passa a superar, ironicamente, em "poder" e "inteligência", os limites humanos delineadores dos demais personagens. É o início da travessia que, impulsionada pelo jogo de inversão do parecer ("milagres", "santa") em ser ("feitiços", "bruxinha"), leva a personagem ao encontro de seus parentes ancestrais. Com a menininha buscando o seu "tempo perdido", a narrativa, por meio de uma estrutura paródica, realiza uma viagem pelos motivos dos *contos de fadas,* deslizando até o outro lado do arco-íris, o lugar ("lá") em que reinam as estruturas primevas dos *contos populares* e *lendas,* na porta de entrada para o universo mítico.

O arco que o conto descreve no giro do modo irônico ao modo mítico configura o percurso de retorno empreendido pela própria ficção, nas voltas de sua história evolutiva. Para se demonstrar a consistência do projeto poético de Guimarães Rosa, dentro desse sistema literário, estabeleceremos um paralelo entre o conto analisado com um texto que faz a rota de um caminho contrário. Indo do "lá" para o "cá", esse "duplo" da "Menina de Lá" reverte o ideal em real, trazendo o plano lendário para um contexto irônico e próximo das contingências da vida. Na junção dos traçados dessas duas realizações literárias formaliza-se o desenho emblemático do círculo percorrido pela história da narrativa ficcional.

O conto denomina-se "Fita verde no cabelo" (1985) e prenuncia um passeio pela contigüidade de dois parques, que o subtítulo "(Nova velha estória)" evidencia com a intenção paródica do mergulho às estruturas ficcionais antigas. No laço de uma mesma fita, o texto amarra uma estória lendária com o nó de uma resolução realista, ligando as extremidades de duas gerações (a neta e a avó) num rito de passagem da inocência à analogia da experiência. Essa travessia da vida para a morte, unindo duas temporalidades na "continuidade dos parques", faz-se pelo caminho da linguagem.

A abertura do conto, com uma indeterminação espacial ("Havia uma aldeia em algum lugar"), desencadeia o impulso lendário, que é bruscamente

brecado com o relativismo da dimensão do espaço ("nem maior nem menor"), gerando o contraste entre um andamento lendário e o contraponto realista. Nesse ritmo tensivo, a artimanha do neologismo dá o tom da narração ("com velhos e velhas que velhavam, homens e mulheres que esperavam, e meninos e meninas que nasciam e cresciam."), num jogo de afastamento e de aproximação do leitor, quebrando a aura do "era uma vez" e a cristalização dos estereótipos lendários dos contos infantis para criar um efeito de pragmatismo que reforça a oposição espacial com o movimento temporal: o passado ("lá") da estória de "Chapeuzinho Vermelho" e o presente (o "cá") da "nova velha estória". Costurando, agora, pelo "avesso", a magia dos contos de fadas é surpreendida pelo pragmatismo de uma ideologia recontextualizada, indiciando uma travessia do ideal para o real: "Daí, que, indo, no atravessar o bosque, viu só os lenhadores, que por lá lenhavam; mas o lobo nenhum, desconhecido nem peludo. Pois os lenhadores tinham exterminado o lobo."(p. 81).

Antes da travessia, a menina é singularizada e eleita pela margem de inocência que a separa do mundo de "cá": "Todos com juízo, suficientemente, menos uma meninazinha, a que por enquanto" (p. 81). Nessa parada temporal prepara-se o destino da provação, tendo como suporte o motivo tradicional da obediência: "Sua mãe mandara-a, com um cesto e um pote, à avó, que a amava, a uma outra a quase igualzinha aldeia" (p. 81). A partida do reino lendário é marcada pela caracterização da inocência da personagem ("Aquela, um dia, saiu de lá com uma fita verde inventada no cabelo."), devidamente emoldurada na indeterminação espácio-temporal: "Fita-Verde partiu, sobre logo, ela a linda, tudo era uma vez" (p. 81).

O deslocamento espacial é o rito de passagem — o "atravessar o bosque" —, que se dá no meio do percurso entre as duas aldeias, separadas pela imprevisibilidade do "quase": "uma outra e quase igualzinha aldeia". Essa duplicidade é ainda idealista, ligada pela fiação de uma espacialidade e uma temporalidade míticas: "A aldeia e a casa esperando-a acolá, depois daquele moinho, que a gente pensa que vê, e das horas que a gente não vê que não são" (p. 81). Mas o jogo do duplo, na costura entre o avesso e o direito do "lá" e do "cá", começa a manifestar-se para instaurar a tensão da ruptura realista. Nesse

momento, a travessia já indicia a existência de duas pontes paralelas construídas pela via da linguagem. Assim, contrastando com o "atravessar" pragmático pelo bosque "desencantado", opõe-se o destaque do caminhar inocente da menininha com o grifo da musicalidade: — "V*ou à vovó, com cesto e pote, e a fita verde no cabelo, o tanto que a mamãe me mandou"* (p. 81).

Do contraste entre as duas pontes emerge a estrutura paródica — o meio do caminho —, estabelecendo as diferenças entre a "velha" e a "nova estória". Assim, ao percurso conhecido da estória antiga, de levar alimentos (doação), já preenchido de leituras e quase saturado na sua esfera significativa, contrapõe-se o percurso novo, de busca ou de aquisição, potencialmente esvaziado e aberto para uma nova significação: "O pote continha um doce em calda, e o cesto estava vazio, que para buscar framboesas" (p. 81). A inversão da estrutura narrativa do passado na recriação do presente desencadeia o jogo irônico entre o *ser* e o *parecer,* fazendo com que a travessia "realista" referida anteriormente fique encoberta pelo transe surrealista do plano imaginativo que mobiliza o rito de iniciação. Nessa outra inversão, tomando "o caminho de cá, louco e longo", a menininha, uma espécie de "Alice" no "país do realismo", viaja com o impulso do *parecer* em direção ao *ser,* realizando a travessia por um bosque de motivos e signos "ensandecidos", que frustrará o gesto antigo de doar alimento pelo encontro cruel com a realidade da morte:

> E ela mesma resolveu escolher tomar este caminho de cá, louco e longo, e não o outro, encurtoso. Saiu, atrás de suas asas ligeiras, sua sombra também vindo-lhe correndo, em pós. Divertia-se com ver as avelãs do chão não voarem, com inalcançar essas borboletas nunca em buquê nem em botão, e com ignorar se cada uma em seu lugar as plebeiínhas flores, princesinhas e incomuns, quando a gente tanto por elas passa. Vinha sobejadamente.(p. 81)

Entrando na margem de cá ("Demorou, para dar com a avó em casa, que assim lhe respondeu, quando ela, toque, toque, bateu: — *Quem é?*"), inicia-se a estrutura de diálogo ("—*Sou eu*...— e Fita-Verde descansou a voz.

— *Sou sua linda netinha, com cesto e pote, com a fita verde no cabelo, que a mamãe me mandou.")* preparando a transformação interna da inocência para a consciência, com a menina atravessando uma porta mágica do lado contrário para entrar na realidade da vida: "Vai, a avó, difícil disse: — *Puxa o ferrolho de pau da porta, entra e abre. Deus te abençoe."* (p. 82). No lugar da espaço aberto e natural do mundo mítico, a menina passa a conhecer um pouco do inferno da vida humana ("A avó estava na cama, rebuçada e só. Devia, para falar agagado e fraco e rouco, assim, de ter apanhado um ruim defluxo.") com a sua temporalidade implacável: — *Depõe o pote e o cesto na arca, e vem para perto de mim, enquanto e tempo"* (p. 82). Dentro do inferno do cotidiano, a personagem está preparada para a consumação do rito em que foi enredada: "Mas agora Fita-Verde se espantava, além de entristecer-se de ver que perdera em caminho sua grande fita verde no cabelo atada; e estava suada, com enorme fome de almoço" (p. 82)

A parte final do conto, no presente, é o diálogo da vida com a morte. O lobo do mundo lendário, exterminado pela ação predatória do homem, converte-se na metáfora concreta do medo da morte. Nessa trajetória, a menina perde a sua inocência — "sua grande fita verde no cabelo atada" — para encontrar a verdade da condição humana. A ficção, por sua vez, no trabalho magistral de Guimarães Rosa, ganha a possibilidade de buscar, nos intrincados caminhos de seu próprio sistema, a reversão do dado imaginário distante na expiação de uma experiência humana próxima e terrível:

> Ela perguntou:
>
> – *'Vovozinha, que braços tão magros, os seus, e que mãos tão trementes!'*
>
> – *'É porque não vou poder nunca mais te abraçar, minha neta...'* – a avó murmurou.
>
> – *'Vovozinha, mas que lábios, aí, tão arroxeados!'*
>
> – *'É porque não vou nunca mais poder te beijar, minha neta...'* – a avó suspirou.
>
> – *'Vovozinha, e que olhos tão fundos e parados, nesse rosto encovado, pálido?'*

– *'É porque já não te estou vendo, nunca mais, minha netinha...'* – a avó ainda gemeu.

Fita-Verde mais se assustou, como se fosse ter juízo pela primeira vez. Gritou: – *'Vovozinha, eu tenho medo do Lobo!'*

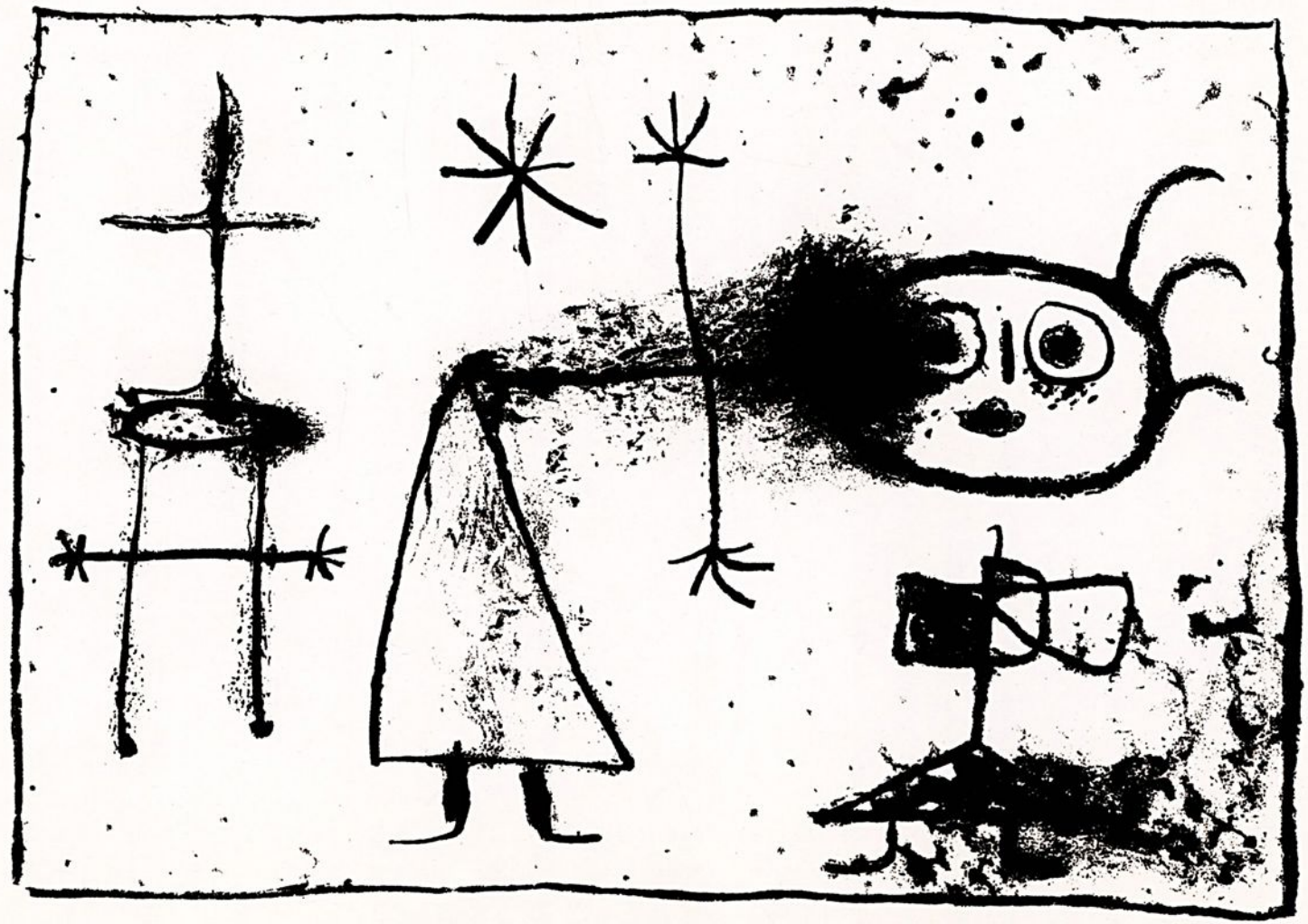
Mas a avó não estava mais lá, sendo que demasiado ausente, a não ser pelo frio, triste e tão repentino corpo.

Descrevendo uma rota do lá para o cá, o giro desse texto junta-se ao da "Menina de lá", completando um círculo em que se espelha a história da narrativa, num percurso que vai do modo mítico ao irônico e, deste, ao reingresso às estruturas abstratas de sua origem. O projeto de Guimarães Rosa, ao inscrever-se nas mesmas linhas do sistema que elegeu para as suas criações literárias, só comprova a sua consistência e consciência. O seu universo artístico é o eterno representar, só interrompido naquele momento difícil em que a vida tem de separar-se da arte. Momento difícil, ainda mais porque a sua arte é uma forma de fazer a vida revelar-se: "Só uma maneira de interromper, só a maneira de sair — do fio, do rio, da roda, do representar sem fim". ("Pirlimpsique", 1981, p. 41). Da mesma forma que seus contos e seus personagens, comporta-se o próprio autor: "E fechou-se-lhe a estrada em círculo" ("João Porém, o Criador de Perus", 1979, p. 76).

9. A "Menininha" de Miró

Dada a dificuldade de se fixar um ponto de partida para a leitura de uma obra pictórica, a análise da litografia de Joan Miró, de 1948, seguirá um percurso da direita para a esquerda, dividido em três partes, motivado por um caminho que vai de uma construção mais próxima do figurativo para uma resolução abstrata, de modo a seguir a rota do "cá" para o "lá" percorrida por Guimarães Rosa, no conto em que "Nhinhinha" viaja, pela ponte do arco-íris, da proximidade da realidade para o reino distante do lendário. Por meio dessa rota, estabeleceremos um paralelismo entre os três momentos da litografia e três situações do percurso da menininha rosiana.

Na primeira margem do quadro, à direita, a construção figurativa do desenho lembra a singularidade da imagem criada pela descrição lingüística: "E ela, menininha, por nome Maria, Nhinhinha dita, nascera já muito miúda, cabeçudota e com olhos enormes." O centro do desenho, com o dinamismo de sua inclinação, lembra um rito de passagem com as marcas da mutação. O giro vertiginoso dessa travessia une a terra ao céu, ao mesmo tempo em que o descarnamento do figurativo estabelece a conjunção simbólica entre os planos abstrato e mítico. Esse processo de transcendência e de enriquecimento dos signos mostra-se na movimentação da figura, da mesma forma que Nhinhinha, demonstrando o desempenho poético, rompe as fronteiras do naturalismo para impor a magia da sua lógica poética : "O dedinho chegava quase no céu." A resolução final, depurada dos excessos anteriores, converte os traços provenientes do percurso mais figurativo e denotativo numa solução abstrata e mítica. Com a descida aos riscos do mundo primordial do desenho, o rito de descarnamento termina com o preenchimento da dimensão simbólica, em que se dá a consagração da arte. O mergulho da estilização reverte-se na ascensão do plano das relações simbólicas. Esse paradoxo que transforma a morte em vida faz parte do mecanismo do mito que rege a magia da arte. O processo de queda e ascensão da menininha de Guimarães Rosa promove o encontro com os ancestrais mortos, fazendo desse movimento de retorno um meio de dotar a literatura de novas possibilidades de expressão. Da mesma forma, a pintura, nesse rito de expiação, faz renascer o espaço mágico da representação em que se dá o jogo de suas verdadeiras relações. Equivalendo ao processo simbólico de morte da Nhinhinha, a última figura renasce na ambigüidade das relações de seus traços, encontrando-se no mesmo espaço e no tempo do mito: "Todos os vivos atos se passam longe demais."



JOAN MIRÓ. *Jeune fille*, 1948. Litografia, 23 x 33 cm. Imprimeurs Mourlot Frères, Paris (50 exemplares).

9.1. A rota do silêncio: falar e calar x olhar e cegar

"Ficar calado é que é falar aos mortos." (G. Rosa)

A chave do conto de Guimarães Rosa, demonstrando a consciência do artista em relação ao sistema de signos com que trabalha, reside no poder dado à bruxinha de fazer o signo virar coisa. Essa magia toca em dois pontos fundamentais do signo poético, envolvendo o fazer artístico-literário: a questão da significação e da convenção. O primeiro problema, na contramão da rotina da comunicação, gira em torno da intransitividade do signo, provocando-se o fechamento dos mecanismos automáticos para promover, conseqüentemente, a abertura de novas redes de relações; ou seja, estabelecer a morte do uso para engendrar o nascimento do inusitado. O segundo problema, insurgindo-se contra a arbitrariedade do signo lingüístico, trata do processo de motivação do plano de expressão, no desafio que o artista tem de encontrar formas engenhosas de burlar a convenção. Nessa tarefa de prestidigitação, o mecanismo mais prodigioso é o de iconização. O problema de gerar novos vínculos associativos, à maneira do anterior, descreve um processo de como dar vida a uma matriz sígnica que por princípio é morte, pois as relações entre o plano de expressão e de conteúdo no signo lingüístico dão-se no âmago de um útero seco: a convenção.

No texto de Guimarães Rosa, a condução dos aspectos da intransitividade e da arbitrariedade dos signos é feita por meio do verbo *falar*, o modalizador do *fazer* da menininha e o desencadeador do fio de uma incursão por dentro do sistema literário. Da mesma maneira que a travessia da menina dá-se do "cá" para o "lá", o conto realiza um percurso do "falar" para o "calar". Assentado nessa intransitividade, que é própria do signo lingüístico no seu uso poético, a narrativa opera o seu "atravessar" por meio da magia do motivo literário que lhe é familiar ("falar") para desaguar na margem insólita do "calar". Essa margem dá entrada ao universo da literatura, o lugar em que o texto cala as relações temáticas externas para ensimesmar-se, entre tantos motivos, no motivo de falar de si mesmo e de seus parentes. Nessa reunião de família, o assunto passa a ser um só: o falar prolixo e a direção centrífuga de

ligar o signo a uma associação ou lembrança externa convertem-se em uma espécie de "mutismo" ou "gagueira" de concentração centrípeta. Nessa comunicação interna, o discurso encontra a função poética que descreve a órbita em que gira o universo poético.

De modo semelhante, a relação entre as três partes da litografia de Miró pode ser descrita num movimento que vai do *olhar* para o *cegar*. Os olhos do leitor, dançando diante das imagens ou desenhos, encontram-se com os olhos enormes da figura da menina. Inicia-se um percurso de leitura que conduz para um cegamento das imagens, por meio da travessia pelos elementos do quadro, nas suas três partes. Esse caminho configura também uma viagem pelo avesso da história da pintura, com a ilusão tridimensional e figurativa dando lugar ao retorno primitivo e estilizado em que reinam as formas prototípicas da infância do desenho. Nesse trajeto, a arte de Miró, não só lembra o conto rosiano, estruturado com base no verbo "falar", como traz a significação desse verbo para uma questão interna da pintura. A volta do figurativo para o abstrato, no mergulho semelhante ao operado pela literatura, do modo irônico ao mítico, incide no ponto crucial da saturação das técnicas ilusionistas na pintura para o reencontro de suas articulações internas e simbólicas. Vale dizer, a pintura deixa de "falar", por meio do ilusionismo externo — contorno, perspectiva, terceira dimensão — para "calar-se" e encontrar nas características de seu mutismo a sua verdadeira forma de expressar-se. Metaforicamente, esse processo dá-se no percurso do "olhar" para o "cegar", o que significa devolver novamente à pintura a possibilidade de "ver" e "ver-se" no jogo puro de suas relações.

9.2. Lição de anatomia

Um outro ponto de aproximação entre as duas obras reside num mecanismo comum de *decomposição*. Enquanto a "Menina de Lá", no segredo de suas falas, tem o seu *fazer* localizado no ato de decompor palavras, dentro das regras de um jogo lúdico, na "Menininha" de Miró assistimos a uma decomposição das partes de seu próprio corpo — cabeça, tronco e membros —

unesp

, resultando uma nova composição de formas: o círculo, o triângulo e o retângulo. A mira, agora, é o verbo ver, que impulsiona o olhar do leitor para os olhos da menina e, destes, para os braços, mãos, perfazendo nos traços das figuras um itinerário de descarnamento, que se dirige para a história do desenho ou para a consciência do ato de desenhar.

No meio do quadro, os braços da figura alongam-se, assim como outros elementos do corpo, mostrando como o traço deixa de ser contorno para adquirir a sua condição primeira de linha e formar um novo desenho de relações, além do desenho de uma menina. A linha, elemento fundamental na obra de Miró, liberta-se da prisão do contorno, desfigurativiza-se, deixa o plano das relações figurativas para encarnar, nessa travessia, o nível das relações abstratas latentes no sistema da pintura. Aí o signo pictórico desmotiva-se e cria um espaço de relações internas e de significação entre os próprios elementos da pintura. A busca desse processo, ou "aprendizado", foi descrita, com precisão poética, por João Cabral de Melo Neto (1967, p. 46):

> Miró sentia a mão direita
> demasiado sábia
> e que de saber tanto
> já não podia inventar nada.
>
> Quis então que desaprendesse
> o muito que aprendera,
> a fim de reencontrar
> a linha ainda fresca da esquerda.
>
> Pois que ela não pôde, ele pôs-se
> a desenhar com esta
> até que, se operando,
> no braço direito ele a enxerta.
>
> A esquerda (se não se é canhoto)
> é mão sem habilidade:
> reaprende a cada linha,
> cada instante, a recomeçar-se.

O percurso do poema de Cabral, propondo a reinvenção pela busca da "linha ainda fresca da esquerda", enxertando à mão direita a disposição de "reaprender a cada linha, cada instante, a recomeçar-se", tem a mesma direção da leitura que estamos propondo ao quadro de Miró. Da mesma forma que o poema opera um enxerto de mãos, o quadro realiza uma "lição de anatomia", decompondo a sucessão de uma mesma figura para chegar à essência de sua ossatura. Nesse desvestimento do excesso opera-se a contra-reação dialética de um revestimento simbólico, numa espécie de magia invertida, em que o pacto da doação da carne possibilita a aquisição da alma. No trajeto de aprendizagem imposto pela "lição de anatomia", a temática infantil transforma-se no motivo que realiza a operacionalização paradoxal de decompor o desenho figurativo para o mesmo poder renascer enriquecido pelas relações abstratas. Por ser a matéria da dissecação, o motivo infantil propicia, na operação do seu corpo, a morte do figurativo (adulto) para o desenho reencontrar a primordialidade da sua infância. Esse retorno a um "tempo perdido", no espaço de um corpo em decomposição, instaura uma relação mítica do presente com o passado da tradição, que é tomada como ponto de partida e forma de evolução na pintura da modernidade.

9.3. Travessia: tema, motivo e estrutura — a carne, o osso, a alma

A trajetória da leitura estabelecida, da direita para a esquerda, nos seus três momentos ou instâncias simbólicas, descreve uma rota pelo avesso, que vai do retrato ao simulacro. O quadro exercita a questão da representação num processo de auto-representações. Essa incursão dá-se para dentro do próprio corpo da menina — o objeto representado —, descarnado-se a figura das marcas do contorno e do volume, na primeira situação, para o desentranhamento, no meio, de novas relações, até a resolução final em que a anatomia espectral apresenta-se por completo. Nessa travessia, o tema (a referência infantil) metamorfoseia-se em motivo: a representação da figura infantil possibilitando, no gesto de transformação de suas linhas em conjunção

com o ato de desenhar, uma discussão nas variações das formas de representar. Com a instauração do motivo pictórico chega-se à ossatura da estrutura, em que o descarnamento do denotativo propicia o surgimento de novos valores simbólicos. O percurso de dissecação, compreendendo um itinerário da carne aos ossos para se atingir a alma da representação, é equivalente à travessia rosiana feita pelo paradoxo da linguagem, na expressão que depura o signo para o seu renascimento literário: "brejo d'água limpa."

Lendo a pintura por meio de um percurso narrativo guiado principalmente pelas coordenadas do espaço e tempo, a primeira parte apresenta-se como um momento estático e de equilíbrio. Numa correspondência com o termo "brejo" da frase rosiana, a representação localizada na extremidade direita do quadro, preenchendo mais o espaço inferior do que o superior, configura-se pelos sentidos genéricos de uma imagem "pesada" e "poluída". Com traços grossos e próximos do figurativo, a imagem deixa-se traduzir nas partes do corpo da menina, com a hiperbolização da cabeça enfatizando os olhos abertos e enormes.

Considerando que uma relação de tensão é um efeito de sentido plástico como um desequilíbrio provocado no equilíbrio, a parte central do plano representa um estado de desequilíbrio desencadeado por um processo de dinamicidade. Aguinaldo José Gonçalves (1989), comparando o estilo de Miró ao de João Cabral, num trabalho que inspirou essa análise comparativa, prioriza o momento central do quadro:

> (...) a estrela ocupa o lugar do corpo, criando assim uma relação metafórica entre a menina e a estrela. A mancha disforme no rosto da menina, proveniente do seu corpo, provoca uma relação duplicada do corpo, deixando-nos entrever o movimento que se deu da verticalidade para a horizontalidade do corpo. São alguns elementos de desestruturação interna da pintura de Miró altamente significativos que não se percebem de maneira imediata: uso da relação bidimensional, sem perspectiva, a moldura existindo como mais uma linha dentre as figurações, a utilização dos elementos, o sincretismo visual, o movimento — traços relevantes para uma forma de expressão muito mais crítica e muito mais reveladora de uma realidade. (p. 128-129).

unesp

A representação central forma o ponto de tensão entre as duas outras partes, proporcionando uma certa narratividade, ou seja, uma transformação situada entre dois estados sucessivos e diferentes. Ao colocar-se como extensão da primeira, unindo na altura da cabeça daquela uma mancha ambígua (cabeça / cabelos), a segunda imagem destitui-se das marcas do contorno e do volume para concentrar-se no eixo horizontal — o tronco —, cuja extremidade desce verticalmente na forma de um triângulo, deixando ver os pés, só que um pouco mais elevados da linha da moldura em relação à figura anterior.

A trajetória que vai do contorno do volume para o esqueleto das linhas passa por um alongamento do corpo na segunda figura, seguido de uma contorção horizontal, fazendo com que a "cabeça" da menina fique na altura da cabeça da representação anterior. Caso contrário, na disposição vertical, a mesma romperia com os limites da moldura. Tal alongamento traduz-se em forças tensivas ao curvar-se horizontalmente, pois esse eixo instaura um cruzamento com outra linha forte, na vertical, resultante do alongamento e do movimento dos braços e mãos. Esse encontro forma uma cruz, localizada no centro do quadro, que passa a ser a força geratriz do processo de dinamicidade, originando um movimento circular a partir do cruzamento dos dois eixos, que se estende para as extremidades, fazendo a mão esquerda tangenciar a estrela. No giro dos extremos dessa linha vertical dá-se a conjunção, no alto, das sugestões esféricas das mãos e dos raios formados pelos dedos com uma constituição similar àquela do signo cósmico.

A figura central, quebrando o eixo do corpo no ângulo reto formado pelos membros inferiores e superiores instaura um segundo eixo no cruzamento da linha horizontal da parte superior do corpo com o alongamento dos braços no sentido vertical, gerando a cruz (morte) que é a síntese do processo de transformação e o ponto de partida (vida) da movimentação das relações metafóricas. A construção da cruz no centro do quadro representa a travessia das relações denotativas da primeira figura para o plano das relações metafóricas da segunda. Nesse espaço central, o corpo da menina vive o ritual da transformação do signo referencial em signo plástico, no processo dialético

que cruza o sujo e o limpo para se depurar o cristal: "brejo de água limpa." Como a "pedra" no meio do caminho, a figura central tem por desafio metamorfosear o referencial em transcendência simbólicas, no gesto mágico do movimento que transforma as relações do desenho em significação pictórica. Esse movimento, depois de quebrar o corpo e instaurar um segundo cruzamento, gera, no impulso de sua reduplicação, o dinamismo da cruz, que deixa ver o giro do gesto sem traçar o risco esférico, pois esse já é a metáfora da cabeça da primeira menina transformada em movimento e racionalidade plástica.

O giro da cruz movimenta o sentido da morte para a vida. Nas voltas desse giro, que indica, também, um percurso do baixo para o alto, entram em rotação a constelação de signos humanos (terrenos) e cósmicos (sol ou estrela). Como metáfora da cabeça, o círculo em movimento concentra a racionalização do processo artístico, ligando e sobrepondo-se à habilidade das mãos. Por isso, o giro desse círculo posiciona o signo cósmico numa relação vertical com o triângulo da parte inferior do corpo, metaforizando a cabeça da menininha. O mesmo movimento que coloca a "luz" cósmica no lugar da cabeça (conteúdo) revela, nos traços de sua figura (forma), a relação de contigüidade com as mãos, demonstrando, nesse giro, como o desenho parte dos traços da mão e adquire expressão na explosão das relações abstratas. O movimento que liga a cabeça às mãos descreve o mesmo percurso da direita para a esquerda em que o quadro estrutura-se, metaforizando, também, no sentido desse deslocamento, o reaprendizado da mão esquerda de Miró, que João Cabral expressou em linguagem poética.

No alto, globalizando as significações do caminho formal percorrido, paira a complexidade da "estrela": Esse signo metafórico, com o seu sincretismo formulado pela relação progressiva entre as "mãos", a "cabeça" e a "estrela", sintetiza, no primeiro movimento (das mãos à cabeça), o trajeto da habilidade para a racionalidade. O segundo movimento, ligando o terreno e o cósmico, transforma a morte em vida, transportando o humano para o plano divino do reino mítico. Nessa esfera, o percurso figurativo cede o seu lugar para o domínio da abstração, representando-se a travessia em que o desenho implodiu as suas leis ilusionistas para reencontrar a potencialidade das

relações metafóricas. Formando, no seu sincretismo, uma unidade plástica complexa, a estrela desencadeia, nos raios de sua roldana sígnica, o impulso que leva à terceira representação: a síntese do processo que equivale à "água" da expressão rosiana.

Como resultante das transformações percorridas, a terceira imagem restitui um estado final de equilíbrio, embora a sua unidade seja plasmada pela correlação das forças catalizadas ao longo do percurso. Formando uma unidade pela metamorfose de suas imagens, a menina reencontra a sua encarnação ancestral pelo parentesco da viagem do auto-retrato. No final do percurso, a figura reina concludente na ambigüidade do espaço semiótico alcançado: o "lá". O espaço mítico que permite o sentido de uma evolução reencontrar o tempo primordial em que as formas puras planam significativamente no plano das relações. Assim, "reaprendendo" e "recomeçando", o desenho chega à "linha ainda fresca da esquerda" da infância da história da pintura, em que berça, também, a sua maturidade.

Próxima à lateral esquerda do quadro, a última figura situa-se numa espécie de "terceira margem", por ser a resultante do percurso triádico, e flutuar num plano elevado, na linha diagonal estabelecida entre as outras figuras em relação à moldura inferior do retângulo. Esse movimento de elevação permite, também, uma maior aproximação da margem superior. Desencadeada pela imagem central, que se inclina para não romper a moldura, a elevação da terceira figura ganha a localização mais alta do quadro e a cruz emblemática de sua cabeça liga todo o percurso na diagonal que atravessa o espaço planar do retângulo. O eixo diagonal nasce no ângulo reto superior do lado esquerdo da cruz, corta o corpo da figura do centro e termina no triângulo da parte dos membros inferiores da primeira menina. Por esse eixo de relações, a imagem da direita destaca o peso gravitacional da sua parte inferior, a segunda marca a divisão no centro do corpo e a terceira sobressai-se como a "cabeça" que resulta da junção das partes fornecidas pelas demais figuras. Além de representar a parte superior do corpo formado na relação entre as figuras, a terceira imagem, como as demais, estrutura-se a partir das três partes do corpo (cabeça, tronco e membros), mas reunindo, no seu conjunto, os efeitos principais das relações desencadeadas em cada etapa do percurso.

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

Representada na solução de uma cruz, como resultante do sincretismo formado pela relação do eixo do corpo com os braços e das mãos com a estrela da figura anterior, a cabeça, por ser a parte superior do corpo, adquire, ainda, os sentidos de "seriedade" e "sacralidade". A parte do meio, ligando-se à linha do tronco curvado da figura anterior e, por esse mesmo caminho horizontal, à esfericidade da cabeça da primeira imagem, recupera o movimento e a circularidade das representações anteriores. Formando o núcleo dinâmico e central da terceira figura, essa parte circular e achatada mantém uma relação metafórica com a cabeça da primeira e metonímica com o tronco da segunda. Associa-se, ainda, às duas imagens anteriores, por estar impregnada de pequenas manchas, representando o elo final da cadeia do percurso de depuração formal. A parte inferior da última figura, aberta e ao mesmo tempo fechada, mantém um parentesco estilizado de humanidade na sua estrutura esquemática, que ganha vida terrena e profana na irreverência infantil da bela solução dos braços atravessando os eixos da pernas.

Seguindo o percurso de leitura, como conseqüência do movimento da direita para a esquerda e da progressiva elevação das figuras em relação à linha da moldura inferior, surge um terceiro eixo dividindo o quadro ao meio. Esse conduto horizontal concentra um dos campos de maior intensidade da gravura, perfazendo o percurso que nasce do contorno da cabeça da primeira menina, passa pelo eixo do corpo da segunda e chega à circularidade da abstração formulada pela terceira. Abaixo dessa linha, todas as figuras, embora cada vez mais descarnadas e, por isso, retratadas em resoluções mais abstratas, apresentam as três partes estruturais de um corpo: cabeça, tronco e membros. Acima da linha, porém, além das manchas reafirmando o trajeto do "sujo" para o "limpo", percebe-se uma ausência figurativa no espaço superior da cabeça da primeira representação, a presença da mão esquerda e da força sígnica da estrela metaforizando a cabeça da segunda, e a resolução da cruz coroando o espaço simbólico acima do corpo da terceira. Esse percurso acima da linha do horizonte, dividindo o quadro entre a terra e o céu, da ausência à presença metafórica da cabeça purificada pela forma da estrela e "santificada" pela simbologia da cruz, reitera o movimento do profano para o sagrado do itinerário da menininha de Guimarães Rosa. Sem a ponte do arco-íris, mas pela

unesp

via estelar, a menininha de Miró refaz a travessia do mimético para o mítico e do presente para o passado, para reencontrar o reino primitivo das relações simbólicas. Por entre os caminhos do "cá" chega-se à vereda do "lá", com o encontro dos "parentes já mortos" marcando o reencontro com o nascimento da pintura.

O percurso da leitura procurou acompanhar o movimento da sintaxe do desenho percorrendo o espaço planar. Assim, de uma localização pesada e terrena, à direita, a travessia instaura uma elevação, terminando num espaço cósmico, à esquerda. O trajeto espacial do "cá" para o "lá" liga-se a uma temporalidade que caminha do conhecido para o desconhecido e do profano para o mítico. Nesse espaço e tempo, a figura da menina renasce em novas formas e ganha um novo revestimento semântico, retratando o próprio processo de conversão da sintaxe pictórica em discurso plástico. Por isso, a viagem do menos tenso para o mais tenso e do presente para o passado representa, também, o retorno do adulto para o infantil com que o pintor transforma um ponto de partida temático em motivo pictórico, para reencontrar a fonte arquetípica da pintura. Por meio desse olhar infantil, Miró encontra os passos da modernidade e perfaz a travessia para reencontrar novas possibilidades para o desenho: "Mas o gênio é somente a *infância redescoberta* sem limites; a infância agora adotada, para expressar-se, de órgãos viris e do espírito analítico que lhe permitem ordenar a soma de materiais involuntariamente acumulada" (1988, p.169). Essas palavras de Baudelaire expressam o sentido da busca da "modernidade" e definem o "pintor da vida moderna", retratando, também, o projeto pictórico de Miró: "Trata-se, para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório" (p. 173).

Tendo como guia a diagramação dos campos mais intensos de manchas plásticas distribuídas pelo espaço planar, optamos pela divisão estrutural dos três blocos composicionais que descrevem o percurso do mais pesado para o mais leve e do poluído para o mais limpo, acompanhando o movimento das relações externas de contorno e volume para a reestruturação interna de linhas e formas. Nesse percurso, o despojamento da figuratividade metamorfoseia a substância de expressão na vitalidade de novas formas de expressão, ilustrando

o caminho do denotativo para o conotativo em que o figurativo reencontra a abstração. O direcionamento dessa perspectiva resulta na reconstrução simbólica da terceira imagem, com os conflitos de tempo, espaço, forma e matizes cromáticos convergindo para o ponto mais rico de tensão. Assim, o percurso representa um ato de desconstrução para elaborar o desenho de uma reconstrução, por meio de uma configuração de voluminosidade que deságua na planaridade, e de um tratamento de cromaticidade poluído e pesado que se depura na leveza de uma atmosfera sacralizada. Enfim, trata-se de um trajeto metafórico da mancha da morte para a limpeza da vida, com um retorno ao mundo primitivo da infância e da origem do próprio desenho.

Finalmente, a moldura traçada no próprio corpo do desenho instiga e reafirma a necessidade de se demarcar o espaço da representação para reconhecê-lo como espaço de significação: o espaço mágico, semiótico, afastado da representação mimética da realidade para afirmar o lugar da arte. Com a função de delimitar, a moldura também localiza, desenhando o quadro ou a casa que abriga a menininha. Como a "Menina de Lá", a menininha de Miró constrói a sua casa a partir do enigmático terreno localizado "quase no meio" — na tensão formada pela linha horizontal com a verticalidade contida, justamente para não romper a moldura — , entre o "brejo" (da direita) e a "água limpa" (da esquerda), nessa sua interessante morada sígnica.

A leitura do conto de Guimarães Rosa procurou demonstrar que o mesmo desenvolve, implicitamente, uma consciência do fazer literário, atestada pela intenção paródica e flagrada no percurso narrativo da personagem, cuja base isotópica é o verbo falar, e mune-se de outras vias metalingüísticas para desencadear a reversão final: o silêncio da morte converte-se no nascimento da menininha entre os personagens dos contos infantis, circunscrevendo tal gênero literário no domínio da escritura da prosa-poética. A leitura do quadro teve como direção a isotopia do olhar, com as devidas implicações metalingüísticas, e valeu-se de um componente próprio da narrativa, a noção do percurso, para se traçar uma progressão espacial e temporal, embora o sistema pictórico apresenta-se globalmente num todo indivisível. De qualquer forma, procurou-se, nas duas leituras, levantar os elementos de questionamento interno de cada sistema para se estabelecer um

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

possível diálogo intersemiótico. Assim como a "Menina de Lá", na sua viagem interna encontra os seus ancestrais, essa mesma travessia pode servir de ponte para um cruzamento entre as artes. Nessa encruzilhada intersemiótica a menina rosiana pôde encontrar também uma outra parente, a menininha de Miró, no intercruzamento entre as aldeias sígnicas da pintura e da literatura.

10. Uma ciranda de meninas

> *"Quem inventou o formado, quem por tão primeiro descobriu o vulto de idéias das estórias?" ("*Uma Estória de Amor*", G. Rosa)*

Atando a fita verde ao arco-íris das meninas anteriores alegorizamos o círculo da evolução e do retorno da narrativa. Nessa ciranda de menininhas, podemos incluir as participações de "Maria Euzinha" e de "Brejeirinha", ampliando a roda e movimentando os versos da cantiga popular: "vamos dar a meia volta, volta e meia vamos dar." A personagem Maria Euzinha, do conto "Tresaventuras", do livro *Terceiras Estórias*, além de dar continuidade ao processo de alegorização do autor em suas criaturas, representando, numa cadeia de desdobramento, um retrato triádico que se completa no quádruplo da projeção do autor, caracteriza, na sua narrativa, o movimento da "meia volta" da cirandinha. Brejeirinha, outro *alter ego* infantil do escritor, inventando um percurso de "volta e meia" e formando um par com a Menininha de Lá, é a poetisa da escrita que traz de volta as *Primeiras Estórias*, dentro do projeto poético do autor que trabalha com o número ímpar nos títulos dos livros das ficções menores para formar a unidade dos pares entre as estórias *(Primeiras Estórias)* ou no desdobramento interno das mesmas *(Terceiras Estórias)*.

Guimarães Rosa, nos seus contos, parte da matéria bruta regional (o sertão), basicamente das cantigas, das lendas, do folclore e do plano místico da religião, para empreender a travessia da linguagem que aporta na esfera mítica do eterno retorno. Como vimos no conto "A Menina de Lá", a condução da narrativa é feita a partir do contorno religioso, realizando o plano de transcendência mística pelos "milagres" que santificam a menina, no final.

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

Paralelamente a esse percurso, pelas oposições entre o místico e o mítico e entre os "milagres" e os "feitiços", desdobrando a "santa" em uma "bruxinha", o conto realiza o mergulho interno pelo universo da literatura, desencadeando a leitura paródica aos contos de fadas. Nessa travessia, o autor transporta o dado regional oral em motivo literário universal, ligando o popular e o erudito pela transformação do mecanismo religioso (milagres) no procedimento mágico da palavra. Essa é a síntese do processo poético de Guimarães: transformar o procedimento religioso de fé mística no mecanismo dos mitos, cujo movimento realiza o processo mágico das palavras e de transcendências das invenções narrativas, ressaltando o efeito de uma "fé poética".

Trocando-se o contorno religioso pelo traço da lenda ou do conto folclórico, como é o caso do conto "Tresaventuras", a magia que está embutida na resolução lendária, substituindo a explicação científica ou racional, é transportada para a magia literária com que a ficção realiza a mesma travessia para o mecanismo dos mitos de seu repertório erudito. Por esse caminho regional, religioso, lendário e folclórico, Guimarães Rosa aporta nas raízes do gênero narrativo, recuperando o fio místico do mito sacro, o efeito de verossimilhança da lenda e a primordialidade ficcional do conto popular e folclórico. A análise do conto "Tresaventuras" (1979), ilustrando uma das possibilidades de movimento da ciranda, demonstrará, no seu movimento de travessia pela linguagem, o desdobramento do folclore encontrando o eco das reminiscências arquetípicas do veio mítico encarnado no plano erudito da literatura.

A epígrafe do conto já indica o retorno ao jardim paradisíaco da infância da literatura: *"... no não perdido, no além-passado ..."*. Para recuperar o "vulto das idéias das estórias", o texto propõe, a partir do título, um caminho tripartite ou de "três aventuras", em que o numeral arábico dará lugar ao prefixo "trans", de "movimento para além de", transpassando as aventuras para o plano da transcendência mítica. Nesse processo de transgressão, o numeral cardinal é desdobrado em frações ("Sua presença não dominava 1/1.000 do ambiente."), recuperando, nessa tensão entre a palavra e o número, a influência arábica que ronda o livro e está presente num dos nomes da menina: "Djim", substantivo dicionarizado como o "nome dado

pelos árabes a entidades, benfazejas ou maléficas, superiores aos homens e inferiores aos anjos."[12]

Esse processo de fracionamento, que multiplica o conto em três aventuras, recorta a personagem num retrato de três figuras: "Dja + Iaí + Maria." Como o conto dribla o três e transforma-se numa quarta aventura debitada à decifração do leitor, a unidade idealista dos pares transfigura o retrato no acabamento do quádruplo: a "Maria Euzinha" transformada no "eu" do escritor.

Movimentando o motivo recorrente que se desentranha no conto "Desenredo" ("Ele queria apenas os arquétipos, platonizava", 1979, p.39), a menininha, situada no espaço ("Terra de arroz.") e no tempo ("Tendo ali vestígios de pré-idade?") da alegoria platônica, representa a essência do mundo das idéias: "Ficava no intato mundo das ideiazinhas ainda" (p.174). Menor que as anteriores ("Só a tratavam de Dja ou Iaí, menininha, de babar em travesseiro."), a menina vive o estado do sonho prefigurado no interior da caverna ("Esquivava o movimento em torno, gente e perturbação, o bramido do lar - *'Eu não sei o quê'*. Suspirinhos.") e terá que passar pelo rito invertido da luz e da sombra, pois, ao atravessar a porta que a leva ao mundo exterior, a sombra do real desencadeará a "meia volta" do retorno ao plano ideal do mundo interior.

A passagem da inocência para a experiência está indicada nos olhos ("A menina, mão na boca, manhosos olhos de tinta clara, as pupilas bem pingadas.") e na pluralidade dos nomes com que deverá percorrer as provas do rito de iniciação: "De ser, se inventava: — 'Maria Euzinha'... — voz menor que uma trova, os cabelos cacho, cacho" (p.174). Esse ser que se inventa em outros seres ("cachinhos de ouro", como os da fábula e do arrozal), e que sabia rezar entusiasmada e recordar o que valia", guarda no segredo da multiplicidade de personalidades ("A abelha é que é filha do mel; os segredos

---

[12] Uma primeira abordagem da interação dessas meninas foi feita por Benedito Nunes, no texto "O Amor na Obra de Guimarães Rosa", do livro *O Dorso do Tigre* (1969). Vera Novis realiza um profundo estudo da intertextualidade dos contos das *Terceiras Estórias*, no livro *Tutaméia: Engenho e Arte* (1989) e Irene Gilberto Simões retrata, no livro *Guimarães Rosa: As Paragens Mágicas* (s.d), aspectos da ciranda que estamos retomando, apontando, inclusive, esse parentesco árabe no nome da personagem (p.81).

unesp

a guardavam.") os arquétipos (Narizinho? Alice ou o coelho do *País das Maravilhas?*) das personagens infantis: "Via-se e vivia de desusado modo, inquieta como um nariz de coelhinho, feliz feito narina que hábil dedo esgravata" (p.174).

Opondo-se ao mundo adulto e ao agitar-se da "realidade", a menina permanece na esfera do sonho, embalada pela essência das idéias da caverna: "— '*Dó de mim, meu sono?*' — gostava, destriste, de recuar do acordado" (p.174). Mas, ao sair da sombra para dirigir-se à luz da realidade, no lugar de encontrar a "cópia da idéias" ("Antes e antes, queria o arrozal, o grande verde com luz, depois amarelo ondeante, o ar que lá."), ela encontrará o avesso do ideal, desencadeando-se a "meia volta" do retorno ao plano onírico das lembranças: "Um arrozal é sempre belo. Sonhava-o lembrado, de trazer admiração, de admirar amor" (p.174). Por acreditar que "lá", no arrozal, reside o espaço mítico do seu mundo encantado e sonhado, a interferência do real estabelecerá a ruptura do seu percurso, com a volta evitando a perda da inocência e afirmando a permanência na crença do mundo puro das idéias.

Instaurando o *querer* ("queria o arrozal") e o *objeto* de desejo da menininha ("o ar que lá") surge o conflito entre uma visão idealista e realista da vida, alicerçado, na narrativa, na oposição entre o ponto de vista infantil e do adulto a respeito do mesmo espaço: o arrozal. Nesse contraste, a perspectiva pragmática do adulto desenha o espaço perigoso e sombrio do mundo desconhecido e proibitivo: "Lá não me levavam: longe de casa, terra baixa e molhada, do mato onde árvores se assombram — ralhavam-lhe; e perigos, o brejo em brenha — vento e nada, no ir a ver..." (p.174). Na percepção cognitiva da menina, o arrozal representa o mundo encantado da luz e do alto, o espaço mítico e mágico "relembrado" em seus sonhos: "Não dava fé; não o coração. Segredava-se, da caixeta de uma sabedoria: o arrozal lindo, por cima do mundo, no miolo da luz — o relembramento" (p.174). Formalizado o projeto narrativo (*querer, saber* e *poder*), o desempenho (*fazer*) da personagem institui a transgressão da travessia, em que o encontro com a "realidade" da vida não caracterizará o "pecado do fruto proibido", pois o seu retorno "sem culpa" ao mundo paradisíaco das idéias preservará o estado idealista da inocência: "Tapava os olhos com três dedos — unhas pintadas de

mentirinhas brancas — as faces de furta-flor. Precisava de ir, sem limites. Não cedia desse desejo, de quem me dera. Opunha o de-cor de si, fervor sem miudeio, contra tintim de tintim"(p.174).

Recuperando aspectos de significação do título da obra (*Tutaméia*[13] : "tuta-e-meia", "quase nada", "pouco dinheiro"), a oposição entre a aparência ou o "falso" valor ("tintim de tintim") e a essencialidade das pequenas coisas ("o de-cor de si, fervor sem miudeio") abre o espaço para as *terceiras estórias*: a travessia da experiência (o sombrio pesadelo) para se resgatar o simulacro em que se aloja o idealismo do mundo das idéias (o dourado ou luminoso do sonho). Da indicação triádica do título, passando pelo gesto dos "três dedos", a travessia estrutura-se no ritual de provação constituído por três etapas. Cada uma das provas estabelecidas pelo irmão, como representante da perspectiva pragmática e proibitiva do adulto, é negada pela contrapartida de uma "reza" apocalíptica, funcionando como um rito de defesa da menina:

> — "*O ror* ..." — falava o irmão, da parte do mundo trabalhoso. Tinha de ali agitar os pássaros, mixordiosos, que tudo espevitam, a tremeter-se, faziam o demônio. Pior, o vira-bosta. Nem se davam do espantalho...
>
> Dja fechava-se sob o instante: careta por laranja azeda. Negava ver. Todo negava o espantalho — de amordaçar os passarinhos, que eram só do céu, seus alicercinhos. Rezava aquilo. O passarinho que vem, que vem, para se pousar no ninho, parece que abrevia até o tamanho das asas... Devia fazer o ninho no bolso velho do espantalho!
>
> — *"A água é feia, quente, choca, dá febre, com lodo de meio palmo..."*
>
> Mas: — *"Não-me, não!"* — ela repetia, no descer dos cílios, ao narizinho de rebeldias. Renegava. Reza-e-rezava. A água fria, clara, dada da luz, viva igual à sede da gente... Até o sol nela se refrescava.

---

[13] No glossário encerrando o prefácio "Sobre a escova e a dúvida", as nuanças principais do termo *Tutaméia* são apresentadas da seguinte maneira: "nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflória, chorumela, nica, quase-nada, *meia omnia"* (p.1979, p.166)

unesp

> — *"Tem o jararacuçu, a urutu-boi ..."* — que picavam. O sapo, mansinho de morte, a cobra chupava-o com os olhos, enfeitiço: e bote e nhaque...
>
> Iaí psiquepiscava. Arrenegava. Apagava aquilo: avêstoso, antojo. Sapos, cobras, rãs, eram para ser de enfeite, de paz, sem amalucamentos, do modo são, figuradio. E ria que rezava. (p.175).

A primeira provação, destacada, como as demais, pelo itálico e o travessão, gira em torno do motivo realista do "trabalho", em que a "analogia da experiência" apresenta a ligação do mundo com o "demônio", associando esse sentido à imagem do "espantalho". Negando a fala do irmão (horror?) e a figura demoníaca, a menina propõe a comunhão no reino da natureza, devolvendo, com o aconchego do bolso do espantalho e a abertura celestial, a liberdade aos pássaros. A segunda prova nega a "água" suja da doença (a que matou Nhinhinha?), convertendo, passo a passo, os adjetivos disfóricos da morte no renascimento da vida. Se, nessa negação, a menina personifica, pelo físico, a "Narizinho", refazendo o feio pela proposta do belo, na terceira, reencarnando a mitológica Psiquê, como uma alegoria da alma, ela transforma a guerra dos animais peçonhentos e mortais no avesso da alegria da vida regida pela "paz".

Rompido o cerco das provações, a personagem dá o primeiro passo da travessia, acreditando que o mundo exterior é a projeção da alma ou da "caverna" interior: "Sempre a ver, rever em idéia o arrozal, inquietinha, dada à doença de crescer" (p.175). Decidida ("— 'Hei-de, hei-de, que vou !' — agora mesmo e logo, enquanto o gato se lambia."), a menina sai, guiada pela luz da manhã e seu ideal de "benfazeja" da parte árabe do nome ("Dja"), mas antecedida da companhia de "Iaí", numa inversão do sufixo de diminutivo da linguagem indígena (i-a' i-ai = pequeno) para uma posição de prefixo, indicando, nessa relação entre o geral e o particular, a abertura para o impulso lendário do folclore regional: "Saíra o dia, a lápis vermelho — pipocas de liberdade. Soltou-se Iaí, Dja, de rompida, à manhã belfazeja, quando o gato se englobava" (p.175). Apesar de tentada a viver a "doença do crescer", a travessia do bosque reverte um início naturalista em uma travessia mágica e

idealista. Guiado pelos pássaros, o percurso de ida preserva a inocência, não deixando perder a "fita verde no cabelo" atada:

> Sus, passou a grande abóboda amarela, os sisudos porcos, os cajus, nus, o pato do bico chato, o pato com a peninha no bico, a flor que parecia flor, outras flores que para cima pulavam, as plantas idiotas, o cão, seus dislates. Virou para um lado, para outro, para o outro — lépida, indecisa, decisa. Tomou direitidão. Vinha um vento vividinho, ela era mimo adejo de ir com intento.
>
> Os pássaros? Na fina pressa, não os via, o passarinho cala-se por astúcia e arte. Trabalhavam catando o de comer, não tinham folga para festejo. Fingiam que não a abençoavam?(p. 175).

O centro da travessia, uma recorrência na obra do autor, passa pela simbologia da "água" e pelo mecanismo do paradoxo (sujo/limpo) que purifica os seres e a linguagem: "E eis que a água!" A poça de água cor de doce-de-leite, grossa, suja, mas nela seu rosto limpo límpido se formava. A água era a mãe-d'água" (p.176). O espelho d'água em que se depura o rosto da menina reflete a figura lendária da "mãe-d'água". Nesse desdobramento folclórico, a travessia da linguagem capta a imagem distante do arquétipo mítico erudito: Narciso. A travessia da margem regional para o plano universal faz-se pela via da "terceira margem" ou pela ponte da linguagem, num verdadeiro exercício mágico: "Aqui o caminho revira — no chão florinhas em frol — dali a estrada vê a montanha" (p.176). No "revirar" do caminho, a linguagem revira a palavra flor ("frol"), ligando o gesto anterior do espelhamento na água ao nascimento posterior da flor: Trocando-se a ordem de duas letras da palavra, o autor consegue o movimento metonímico que dá nascimento à lenda (a morte de Narciso gera flor), reproduzindo o gesto da lenda, que metaforiza na "flor" a permanência do mito. No achado poético de uma resolução metafórica, presentifica-se um dos termos da comparação (Narciso) pela mediação ou transformação da linguagem ("frol"). O movimento gráfico e fonológico nesse proeza poética realiza o raro processo de metaforização verbal com um termo

da comparação ausente. A aproximação do distante e ausente faz-se pela magia da iconização: "florinhas em frol".

Na travessia pelo ritual da linguagem, o desdobramento da criação ficcional na figura lendária da "mãe-d'água" acaba numa triangulação mítica. Entre a lenda (regional) e o mítico (universal) depura-se o rosto "limpo límpido" da criatura ficcional. Depois de formar o retrato triádico, desfaz-se o par inicial e, pela motivação do lendário, Iaí protagoniza o encontro com a cena trágica da morte e da realidade da vida: "Iaí pegou do ar um chamado: de ninguém, mais veloz que uma voz, ziguezagues de pensamento. Olhou para trás, não-sei-por-quê, à indominada surpresa, de pôr prontos olhos" (p.176). A cena realista, indiciada pelo caminho labiríntico ("ziguezagues"), põe em movimento, no palco rasteiro da terra, as mesmas imagens que Iaí / Psiquê paralisara ou "apagara" na terceira provação: "O mal-assombro! Uma cobra, grande, com um sapo na boca, entrebuchado... os dois, marrons, da cor da terra. O sapo quase já todo engolido, aos porpuxos: só se via dele a traseirinha com uma perna espichada para trás..." (p.176). A ação de desfazer o círculo da morte cabe ao outro "eu" da menina, "Dja" (o corpo em relação à alma?), que tem o dom "benfazejo" de converter a morte em vida no jogo constante entre o bem e o mal:

> Dja tornou sobre si, de trabuz, por pau ou pedra, cuspiu na cobra. Atirou-lhe uma pedrada paleolítica, veloz como o amor. Aquilo desconcebeu-se. O círculo ab-rupto, o deslance: a cobra largara o sapo, e fugia-se assaz, às moitas folhuscas, lefe-lefe-lhepte, como mais as boas cobras fazem. De outro lado, o sapo, na relvagem, a rojo se safando, só até com pouquinho pontinho de sangue, sobrevivo. O sapo tinha pedido socorro? Sapos rezam também — por força, hão-de! O sapo rezara. (p. 176)

Separada em corpo e alma (Dja e Iaí) para encenar a duplicação realista (o "eu" e o "outro"), depois de libertar o sapo da cobra, a menina é reintegrada na unidade idealista ("Djaiaí"), reestabelecendo o par formado pela "benfazejazinha": a entidade árabe com o sufixo indígena. Na junção do físico

com o espírito (Iaí = "de-cor" + Dja = "ação"), a menina recompõe o "coração" que, ainda palpitando pela violência da cena anterior, ouve o chamamento da mãe: "Djaiaí, sustou-se e palpou-se — só a violência do coração bater. A mãe, de lá gritando, brava ralhava" (p.176). O corte da cena estabelece a ruptura com o mal, com o real e com a morte, provocando o retorno da "meia volta" para casa: "Volveu. Travestia o garbo tímido, já de perninhas para casa" (p.176). O retorno impede a conclusão do percurso (sair de casa, atravessar o bosque e chegar ao arrozal), mas preserva a integridade da paisagem sonhada: "E o arrozal não chegara a ver, lugar tão vistoso: neblinuvens. — *'A bela coisa'* — mais e mais, se disse, de devoção, maiormente instruída" (p.176). Assim, o movimento da narrativa, estruturado no percurso que vai do "sonhado" para o "acordado" e, deste, para o "relembrado", não atinge a etapa final, com a tragédia do pesadelo provocando o retorno ao estado onírico das idéias intactas. Dessa maneira, preserva-se o "relembramento" na esfera ingênua do sonho, ou no mundo das idéias platônico.

Em casa, no confronto com a zombaria do irmão, que representa a visão do adulto e, por isso, a duplicação realista do "eu" e do "outro", a menina dá o troco de sua lição, revertendo uma *sanção* negativa em positiva, pelo desmascaramento do irmão (anti-herói) e o mascaramento do "eu" (herói) nos pares nobres do universo lendário e mítico: "Disse ao irmão, que só zombava: — *'Você não é você, e eu queria falar com você ...'* — Maria Euzinha" (p.176). Na oposição entre o "ele" ("você não é você") e o "eu" (pelos outros "eus" eu sou mais "eu"), a menina termina a sua estória sem as aspas do início e completando a formação harmoniosa de seu nome: "— Maria Euzinha". No nome "Maria", com a projeção do narrador, dá-se a integração alegórica do autor ("Euzinha"), unindo a criatura e o criador nesse universo do sonho que abre o espaço da "terceira margem" para a criação de estórias, que são fechadas com a chave de ouro da alegria: "Ia dali a pouco adormecer — *'Devagar, meu sono ...'*— dona em mãozinha de chave dourada, entre os gradis de ouro da alegria" (p.176).

De mãos dadas e alternando-se no início do conto, os dois nomes da menina ("Dja ou Iaí") partem para o ritual da travessia. Nas provações, "Dja"

encarrega-se de negar o "espantalho", enquanto "Iaí" arrenega "o jararacuçu, a urutu-boi", desdobrando a unidade em corpo (Dja = Narizinho) e alma (Iaí = Psiquê). Reintegrada no par ("Iaí, Dja"), a menina atravessa o bosque, multiplicando-se, no espelho d'água, na entidade lendária ("mãe-d'água") e mítica ("Narciso"). Com o corte da cena realista, "Iaí" (alma) pressente o chamamento, enquanto "Dja" (corpo) executa a ação do desenlace da morte, reestabelecendo o equilíbrio idealista. Reintegrada na unidade do nome ("Djaiaí"), no final, a menina dá a "meia volta" do retorno para casa, preservando a idéia "relembrada" do arrozal. Pelo desmascaramento do "outro" (o irmão), a personagem reencontra a harmonia de sua identidade no par que aproxima o "eu" de uma entidade cristã ("Maria Euzinha"), por meio do qual o criador projeta-se no processo da criação: "Euzinha".

Pelo mecanismo fracionário indiciado no início, os nomes da menina refratam-se num amplo leque binário que liga, pelo pólo do "Dja", o oriental, o universal, o externo e o físico ao ocidental, ao nacional, ao interno e psíquico do lado de "Iaí". Esse processo de duplicação gera a intermediação de um outro elemento, sedimentando o jogo binário na estrutura ternária que rege o conto: unindo o corpo e a alma do par formado por "Dja" e "Iaí" surge, pelo desdobramento físico, a imagem de "Narizinho" e, no espelhamento do espírito, o arquétipo de "Psiquê". O desdobramento lendário do "eu" em "mãe-d'água" termina no vértice mítico de "Narciso". A integração cristã do "eu" em "Maria", desencadeada pelo recorrência e variação da palavra "reza", possibilita a projeção alegórica do criador ("Euzinha") e de sua "fé poética". Nesse processo "sagrado" de "multiplicação" dos pães" (arrozal), espelha-se o mecanismo mágico e poético de multiplicação dos "eus", com que o criador estabelece uma estrutura triádica para a abertura do espaço lírico de integração de suas criaturas (personagens) e de suas criações (estórias). Assim como entre as *primeiras* e as *terceiras* estórias realiza-se o processo idealista de integração entre as personagens e as narrativas, a reduplicação do dois termina numa harmonia quaternária: uma "quarta" estória atravessando a "tresaventura". Nessa quarta estória, por meio dos pares e triângulos explícitos (Dja, Iaí e mãe d'água) revela-se os pares e as triangulações implícitos (Narizinho, Psiquê e Narciso). No par escondido entre o corpo e a alma desvela-se a presença de



Narizinho e Psiquê, enquanto o par formado pelo jogo entre o ficcional ("eu") e o lendário (mãe d'água) deságua no nascimento mítico de Narciso. O triângulo ficcional, lendário e mítico dá entrada ao quádruplo do criador que, reduplicando o "eu" no lendário, completa o arquétipo de Narciso com o "eu" do escritor. Nessa quarta via de travessia revela-se um pouco do processo de criação poética do autor que, por sua vez, reflete os percursos internos de sua aventura pelas "veredas" da literatura.

11. "Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!"

"O caracol sai ao arrebol." ("Sobre a Escova e a Dúvida", G. Rosa)

O título desse item conclusivo é a incógnita que forma a equação do conto "Partida do Audaz Navegante" (1981). Enquanto no estudo anterior desenvolvemos uma abordagem que propiciasse a transcrição integral do texto, privilegiando os detalhes nos passos da estrutura composicional, estabeleceremos, agora, um corte para destacarmos o movimento circular de uma "volta e meia", seguindo o verso da cantiga. No giro desse movimento proporemos uma decifração do enigma, fixando-nos no "esqueleto algébrico" da "anedota de abstração", conforme Guimarães Rosa concebe uma estória ficcional e explica aspectos do seu processo inventivo no prefácio "Aletria e Hermenêutica" das *Terceiras Estórias* (1979, p.3). Funcionando como a conclusão do trabalho, o paradoxo do "ovo" e do "espeto" liga o fim ao início do estudo, à medida que alegoriza a história da narrativa, que se concebeu curvilínea, mas encontrou a sua forma de manifestação na contigüidade da linha.

O conto estrutura-se entre dois momentos de chuva, relevando a paragem aberta pelo intervalo da estiagem. A sua primeira margem é formada pelo espaço interno da casa: "Meia-manhã chuvosa entre verdes: o fúfio fino borrifo, e a gente fica quase presos, alojados, na cozinha ou na casa, no centro de muitas lamas" (p.100). A roda instituída pelo "fogo familiar" da cozinha constela as personagens principais: a mãe ("Mamãe, a mais bela, a melhor."),

as três filhas ("Suas meninas-dos-olhos brincavam com bonecas. Ciganinha, Pele e Brejeirinha — elas brotavam num galho.") e o menino ("Só o Zito, este, era de fora; só primo."). Apesar do controle da mãe, uma espécie de fada adulta ("Mamãe cuida com orgulhos e olhares as três meninas e o menino."), a rotação do conto é determinada pela movimentação de Brejeirinha: "Da Brejeirinha, menor, muito mais. Porque Brejeirinha, às vezes, formava muitas artes" (p.100).

Funcionando como um desencadeador de isotopias, a palavras "artes" alavanca as duas vias principais de leituras: a da "brejeirice" da menina, que é suplantada pelo fazer artístico da "poetista". Por esse viés metalingüístico, puxando os motivos da alfabetização e da escrita, Brejeirinha forma a alegoria do par lírico com sua parenta menor e representante da oralidade, a Menina de Lá. A partir do paralelismo gerado pela ambigüidade da palavra "artes", o conto desenvolve uma série de relações paralelas formadas entre os pares de personagens da estória.

Pele e Brejeirinha, enlaçadas pelo conflito entre o misticismo da primeira e a crença literária da segunda, encenam um duelo à parte. Além das peraltices e brincadeiras , Brejeirinha "ocupa-se com uma caixa de fósforos", enquanto Pele, num fazer pragmático, junta, mecanicamente, o ingrediente da superstição e da reza ao suspiro que está batendo para o bolo preparado pela mãe: "Decerto, porém, Pele rezara os dez responsos a Santo Antônio, tão quanto batia os ovos. Porque estourou manso o milagre" (p.103). Numa guerra de palavras, desencadeada pela pergunta insólita de Brejeirinha ("— *Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*"), o vocábulo "ler" ocupa o centro do conflito. Provocada pela irmã sobre o fato de saber ou não ler, Brejeirinha responde ("— *É, hein? Você não sabe ler nem o catecismo...*") e argumenta ("— *Engraçada! ... Pois eu li as 35 palavras no rótulo da caixa de fósforos ...*"), vencendo, depois, o duelo pelo "milagre" da resolução artística que uma estória inventada pode desempenhar: "Pele levantou a colher: — '*Você é uma analfabetinha aldaz*'. — '*Falsa a beatinha é tu!*' — Brejeiriinha se malcriou. — '*Por que você inventa essa história de tolice, boba, boba?*'— e Ciganinha se feria em zanga. — '*Porque depois pode ficar bonito, uê!*" (p.102).

A interferência de Ciganinha, nesse conflito explícito, desencadeia um novo par relacional. Antes, porém, é preciso remexer na guerrinha estabelecida para se desentranhar um sentido escondido: da mesma forma que o milagre dos "responsos" gera a consistência do suspiro do bolo, a magia da palavra representa a "colher" que opera o "milagre" da transformação literária. No amálgama dos ingredientes místico e mítico, o "ovo" que está sendo batido para o bolo entra em correspondência com o *leitmotiv* de Brejeirinha ("*Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!*"), deslocando o conflito para o plano das invenções da poetisa que, ao compor as suas estórias, acaba formalizando uma "receita" literária. O seu "bolo" ou produto artístico ganhará consistência no intervalo da chuva, com os ingredientes regionais e o sopro poético da invenção construindo o navio do "audaz navegante", por meio do qual alegoriza-se um processo de construção de mais uma estória de amor.

Da mesma forma que Ciganinha aproxima-se das "artes" de Brejeirinha ("Pele é que era a morena, com notáveis olhos. Ciganinha, a menina linda no mundo: retrato miúdo da Mamãe."), Zito, o seu parceiro romântico, é instigado pela menina ("Por isso, queria avançar afirmações, com superior modo e calor de expressão, deduzidos de babinhas. — '*Zito, tubarão é* desvairado, *ou é* explícito *ou* demagogo?") a participar de seu mundo mágico: "Porque gostava, poetista, de importar desses sérios nomes, que lampejam longo clarão no escuro de nossa ignorância" (p.101). Nesse par amoroso é que reside o conflito fundamental da narrativa. Os dois estão separados ("Ciganinha e Zito nem muito um do outro se aproximavam, antes paravam meio brigados, de da véspera, de uma briguinha grande e feia."), e a interferência de Brejeirinha produzirá a reconciliação, ao mesmo tempo que a sua intervenção artística formaliza o caminho da reinvenção de uma estória de amor. No desenvolvimento desse projeto narrativo, Brejeirinha, que sabe ler mas não tem uma experiência amorosa, deverá buscar um *saber* sobre o amor ("— *Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?*") para preencher o desejo de reconciliação de Ciganinha, que tem o saber amoroso, mas falta-lhe a "sabedoria" da leitura dos romances: "Ciganinha lia um livro: para ler ela não precisava virar página" (p.101).

unesp

No jogo imaginativo da ficção dentro da ficção, o intervalo que se abre entre o universo dos "livros" ("romances") e o plano da "realidade" das personagens forma o espaço de atuação de Brejeirinha, que operacionaliza a ligação mágica entre os arquétipos da literatura erudita e escrita com as invenções de suas estórias orais. Ao dar vida aos motivos literários da escrita pelo mecanismo dos ingredientes de seu universo, a menininha realiza os sonhos e carências das criaturas no plano das personagens. No intervalo entre a "gramática" da ficção adormecida no repertório da literatura e as invenções das falas sem coerção da poetisa, representa-se a sintaxe que movimenta as estórias de Guimarães Rosa, com a alquimia da matéria oral e regional operando o "milagre" da transcendência universal.

A ligação entre os dois universos é indicada na manifestação da norma culta do título ("audaz"), que a atualização das falas da menina reverte na estória do "aldaz navegante". O fio desse motivo literário (uma aventura marítima buscando uma estória de amor) revela o esqueleto algébrico do projeto narrativo: ligar o longe e o perto das estórias pela magia da interação entre o particular e pequeno (o rio) e o geral e extenso (o mar). Para montar essa equação "aquática", o autor vale-se da incógnita do "ovo" e do "espeto", chegando à resolução do problema da navegação literária pelo "farol" do fogo do fósforo.

A incógnita surge ligada à briga entre Ciganinha e Zito, em que a ameaça do último de ir-se embora desencadeia o percurso da solução do problema: "Brejeirinha pulou, por pirueta. — '*Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!*'—; ela vivia em álgebra. Mas não ia contar a ninguém" (p.101). Montado o enigma, o seu segredo está ligado ao "ser" da menininha ("Brejeirinha é assim, não de siso débil; seus segredos são sem acabar."), da mesma forma que a decifração exige a investigação de seus passos e pensamentos: "Tem porém infimículas inquietações: " — '*Eu hoje estou com a cabeça muito quente ...*' — isto, por não querer estudar" (p.101). Ao expressar o que não quer (estudar), Brejeirinha revela o seu *querer* (o meio) para atingir o fim (conhecer os segredos do amor): "Então, ajunta: — '*Eu vou saber geografia.*' Ou: '*Eu queria saber o amor*' ..." (p.101). Assim, monta-se a estrutura do projeto narrativo: o *querer* (saber geografia), o *saber* (saber o

amor) e o *fazer* : realizar uma estória de amor (objeto) com o *valor* particular de reconciliação e o sentido geral de união entre o regional e o universal, com a volta ao mundo ligando a "partida do audaz navegante" à chegada do "aldaz navegante".

Ainda de manhã, "debaixo de chuva que chuva", Zito, "controversioso — culposo, sonhava ir-se embora, teatral", quando a menininha ("Mas Brejeirinha tinha o dom de apreender as tenuidades: delas apropriava-se e refletia-as em si — a coisa das coisas e a pessoa das pessoas.") começa a montar a sua estória: "— *Zito, você podia ser o pirata inglório marujo, num navio muito intacto, para longe, lo-ô-onge no mar, navegante que o nunca-mais, de todos?*" (p.102). Funcionando como o fator de transformação da narrativa, a proposta de Brejeirinha repercute em todos os figurantes: "Zito sorri, feito um ar forte. Ciganinha estremecera, e segurou com mais dedos o livro, hesitada. Mamãe dera a Pele a terrina, para ela bater os ovos" (p.102). A versão "negativa" da estória, contada dentro de casa, sob o peso da chuva, é a projeção sombria da separação de uma partida sem volta, que terá a sua contrapartida luminosa encenada no intervalo da chuva, na recriação sucessiva desse motivo prototípico:

> Mas Brejeirinha punha mão em rosto, agora ela mesma empolgada, não detendo em si o jacto de contar: **— "O Aldaz Navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário. Ele foi um navio, também, falcatruas. Foi de sozinho. Os lugares eram longe, e o mar. O Aldaz Navegante estava com saudade, antes, da mãe dele, dos irmãos, do pai. Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir. Disse: —** "Vocês vão se esquecer muito de mim?" **O navio dele, chegou o dia de ir. O Aldaz Navegante ficou batendo o lenço branco, extrínseco, dentro do indo-se embora do navio. O navio foi saindo do perto para o longe, mas o Aldaz Navegante não dava as costas para a gente, para trás. A gente também inclusive batia os lenços brancos. Por fim, não tinha mais navio para se ver, só tinha o resto de mar. Então, um pensou e disse: —** "Ele vai descobrir os lugares, que nós não vamos nunca descobrir..." **Então e então, outro disse: —** "Ele vai descobrir os lugares, depois ele nunca vai voltar..." **Então, mais, outro pensou,**

> **esférico, e disse: —** "Ele deve de ter, então, a alguma raiva de nós, dentro dele, sem saber..." **Então, todos choraram, muitíssimos, e voltaram tristes para casa, para jantar...**(p.102).

O corte da estiagem, no momento em que "estoura o milagre" do suspiro ("O céu tornava a azul?"), divide a narrativa ao meio, fazendo com que as varetas encobertas da primeira parte armem, no percurso de ida até o riacho, o arco estrutural de um guarda-chuva. O corte no processo natural da chuva gera uma singularização temporal, preparando o espaço mágico das transformações narrativas. Nesse espaço forma-se o palco da segunda parte do conto, caracterizando a "meia volta" que se acrescenta ao giro "esférico" do "aldaz navegante": "Se a gente se virava, via-se a casa, branquinha com a lista verde-azul, a mais pequenina e linda, de todas, todas" (p.103).

A abertura da estiagem impulsiona as ações "benfazejas" da mãe ("a dela era uma voz de vogais doçuras") e da filha. Enquanto a mãe, a fada maior, sai para visitar "a mulher doente do colono Zé Pavio", Brejeirinha, a fada menor, acende o pavio de sua estória de reconciliação: "Então, pediu-me a licença de ir espiar o riachinho cheio" (p.103). O par formado pela "profetisa" e a "poetisa" acaba reduplicando os demais arranjos da narrativa, pois o conflito de crenças aproxima Pele e Brejeirinha, ao mesmo tempo que a briga amorosa junta Zito e Ciganinha: "A ir lá, o caminho primeiro subia, subvexo, a ladeirinha do combro, colinola. Tão mesmo assim, os dois guarda-chuvas. Num — avante — Brejeirinha e Pele. Debaixo do outro, Zito e Ciganinha" (p.103). Sob a proteção dos guarda-chuvas (um desdobramento imagético da alegoria do "ovo" e do "espeto"), os pares caminham para a resolução dos conflitos, pois o arco idealista já está armado com a permissão do passeio ("Mamãe deixava, elas não eram mais meninas de agarra-a-saia."), foi preparado com as devidas recomendações ("não se esquecerem de não chegar perto das águas perigosas"), tem a proteção do mais velho ("Se o Zito não seria, próprio, essa pessoa de acompanhar, um meiozinho-homem, leal de responsabilidades?") e é coroado com a benção da mãe: "— *Vão com Deus!* — Mamãe disse, profetisa, com aquela voz voável. Ela falava, e choviam era bátegas de benções. A gentezinha separou-se"(p.103).

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

Sob o véu idealista, o transcurso do passeio indicia, com as "falas" e "artes" da Brejeirinha opondo-se ao comportamento silencioso dos namorados, o rumo da narrativa: "No transcenso da colineta, Zito e Ciganinha calavam-se, muito às tortas, nos comovidos não-falares. Sim, já se estavam em pé de paz, fazendo sua experiência de felicidade; para eles, o passeio era um fato sentimental" (p.103). Como o par romântico é o beneficiário da estória de Brejeirinha, a elaboração da mesma começa a unir, pelo caminho, os ingredientes necessários para a "receita" literária. Primeiro, a matéria ("*o bovino* — altas rodelas de esterco cogumeleiro"), depois o impulso da provocação determinando o esqueleto que forma o padrão da biografia-busca de uma estória de amor: "Pele ainda ralhou: — *Você vai buscar um audaz navegante?*" (p.104). No lugar da "terrina" dos suspiros, a vasilha é o riachinho ("O que queria, aqui, era a pequena angra, onde o riachinho faz foz.") e não o "rio grossoso", nem o mar: "Porém, o fervor daquilo impunha-lhe recordações, Brejeirinha não gostando do mar: — *O mar não tem desenho. O vento não deixa. O tamanho...*" (p.104). Com o suporte da geografia dos detalhes do riachinho e com o movimento do bater das águas ("Sumiu-se a última areiinha dele, sob baile de um atoalhado de espumas, no belo despropositar-se, o bulir de bolhas."), Brejeirinha já trabalha o seu "bolo" literário povoando o rio de "peixes" e "jacarés" imaginários, negando, numa relação implícita, os habitantes do mar ("**Zito, tubarão é** desvairado, **ou é** explícito **ou** demagogo?"), ao mesmo tempo que desqualifica, explicitamente, a falta de imaginação da irmã: "Falou que aquela, ali, no rio, em frente, era a Ilhazinha dos Jacarés. — '**Você já viu jacaré lá?**'— caçoava Pele. — '**Não. Mas você também nunca viu o jacaré-não-estar-lá. Você vê a ilha, só. Então, o jacaré pode estar ou não estar...**" (p.104).

Com o "bolo" preparado, inicia-se o "cozimento" com o fogo da imaginação trazendo o longínquo "vulto de idéia das estórias" para perto, no jogo de transformação em que a recriação ficcional encontra a sua identidade na "originalidade" do passado. Por isso, como "não mais chuviscava" e "o dia estava muito recitado", Brejeirinha aproveita o afastamento de Pele e convida Ciganinha e Zito para ouvirem a nova versão de sua estória inventada:

unesp

> **— "O Aldaz Navegante não gostava de mar! Ele tinha assim mesmo de Partir? Ele amava uma moça, magra. Mas o mar veio, em vento, e levou o navio dele, com ele dentro, escrutínio. O Aldaz Navegante não podia nada, só o mar, danado de ao redor, preliminar. O Aldaz Navegante se lembrava muito da moça. O amor é original..." .**(p.105)

Estabelecido o contato com o espelho do passado, o motivo do afastamento dos amantes, desencadeado pela tragicidade do mar, reverte-se, na terra, na aproximação dos namorados: "Ciganinha e Zito sorriram. Riram juntos" (p.105). O impulso dessa aproximação traz de volta a incrédula irmã, cuja provocação (**"— Nossa! O assunto ainda não parou?**— era Pele voltada, numa porção de flores se escudando.") motiva a continuidade do processo inventivo da estória do "aldaz navegante": "Brejeirinha careteou um '**ah!**' e quis que continuou" (p.105). O giro do retorno à "singularidade" do passado terá como desdobramento a transformação no presente, por meio da qual Pele também passará a viajar na aventura da ficção:

> **— "Envém a tripulação... Então, não. Depois, choveu, choveu. O mar se encheu, o esquema, amestrador... O Aldaz Navegante não tinha caminho para correr e fugir, perante, e o navio espedaçado. O navio perambolava... Ele, com medo, intacto, quase não tinha tempo de tornar a pensar demais na moça que amava, circunspectos. Ele só a prevaricar... O amor é singular..."** (p.105).

No passo dado para a embarcação na estória (**"Envém a tripulação"**) representa-se a entrada dos figurantes da reinvenção no "navio" literário do passado. Da mesma forma, o despedaçamento do navio arquetípico ilustra o processo de desconstrução dos motivos eruditos para a reconstrução das estórias orais. Nesse processo, Guimarães Rosa apresenta o seu movimento criativo, amalgamando o "esquema amestrador" à variação regional, por meio de um projeto poético que reverte o mundo sombrio da tragédia na iluminação lírica de uma estória de integração. A conversão da tristeza em alegria, ou da fé religiosa em poesia, faz-se pelo ritual de transformação operado no terreno

da linguagem, ou pelos caminhos de travessia por dentro das estórias recriadas. Por isso, a oposição entre Pele (que é religiosa e está entrando na estória) e Brejeirinha impulsiona o desdobramento final da narrativa. Nesse jogo do externo e do interno, a intervenção de Pele, com o irônico e irritante "**E daí?**", ao mesmo tempo que busca a plausibilidade e a coerência do fechamento narrativo, quer ver a Brejeirinha perder-se na vertigem dramática do redemoinho de sua criação:

> **— E daí?**
>
> **— A moça estava paralela, lá, longe, sozinha, ficada, inclusive, eles dois estavam nas duas pontinhas da saudade... O amor, isto é... O Aldaz Navegante, o perigo era total, titular... não tinha salvação... O Aldaz... O Aldaz...** (p.105).

A salvação de Brejeirinha e da sua estória dá-se pela solução mágica do final feliz, que recupera, pela "luz do farol", a imagem lírica do "fósforo" apresentada no início do conto. Por esse percurso, que vai do externo da caixa, passando pela travessia das "35 palavras do rótulo", chega-se ao segredo que estava guardado na potencialidade do risco do fósforo. Ao acender, com o fósforo, a luz do farol, a menininha revela a "varinha mágica" com que o autor resolve as aparentes incongruências dispersas pelos meandros de suas estórias. Na iluminação desse mesmo "pavio", o caminho da perdição trágica ("**—Sim. E agora? E daí?**— Pele intimava-a".) transforma-se na rota que leva ao encontro da solução feliz: "**— Ai? Então... então... Vou fazer explicação! Pronto. Então, ele acendeu a luz do mar. E pronto. Ele estava combinado com o homem do farol... Pronto. E...** " (p.105). A reta traçada no caminho d'água para a luz (fogo) provoca o questionamento de Pele ("**— Na-ão. Não vale! Não pode inventar personagem novo, no fim da estória, fu!**"), ao mesmo tempo que essa "iluminação súbita" opera o processo epifânico de integração da personagem na continuidade da invenção: "**E — olha o seu 'aldaz navegante', ali. É aquele...** (p.105).

A partir da quinta versão da estória, o longe aporta na margem do regional. No processo criativo que envolve sete etapas, as duas últimas fases

encadearão o giro da "volta ao mundo" pelo rio que nasce no sertão e deságua no mar em que navega a tripulação do passado literário. O encontro do "lá" (mar) com o "cá" (rio) passa pela intermediação do "farol", fazendo com que a imagem esférica do mundo cruze com a verticalidade do farol e do fósforo, o que dá nova concretude à alegoria do "ovo" e do "espeto". Nessa instância alegórica, o "navio" e o "aldaz navegante" metaforizam-se no "esterco bovino", e a estória passa a ser recriada com os componentes regionais. Na passagem da "invenção" para a "encenação", o paradoxo que une o curvilíneo ao retilíneo formaliza-se no jogo imagético do novo "navio" ou da "estória" em que todos embarcam:

> Olhou-se. Era: aquele-a coisa vacum, atamanhada, embatumada, semi-ressequida, obra pastoril no chão de limugem, e às pontas dos capins-chato, deixado. Sobre sua eminência, crescera um cogumelo de haste fina e flexuosa, muito longa: o chapeuzinho branco, lá em cima, petulante se bamboleava. O embate e orla da água, enchente, já o atingiam, quase. (p.106)

Com a natureza fornecendo a imagem do paradoxo que sustenta o conto há uma integração do mundo natural com o da imaginação. A união da terra com a água da enchente funciona como o plano mineral sobre o qual são superpostas as camadas dos reinos animal (o excremento do boi) e vegetal (o cogumelo). Nessas camadas de elevação, a alegoria construída com materiais regionais adquire a forma esférica da base, completa-se com a haste do cogumelo, formando o "bolo" (texto) literário que ganha vida com o "pavio" (luz) da criação. Estando o bolo armado com as camadas superpostas dos três reinos, chega o momento de confeitá-lo: "Brejeirinha fez careta. Mas, nisso, o ramilhete de Pele se desmanchou, caindo no chão umas flores. — '**Ah! Pois é, é mesmo!**' — e Brejeirinha saltava e agia, rápida no valer-se das ocasiões" (p.106).

A sexta parte da confecção da estória reúne uma série de relações. Correspondendo ao "suspiro" do bolo inicial, as flores colhidas por Pele funcionam como o elemento básico da cobertura do novo bolo, substituindo o

açúcar pelo arranjo artístico das formas e cores fornecidas pelos ingredientes naturais. No gesto de doação de Pele com a integração da criatividade de Brejeirinha, o bolo alcança a dimensão da transformação poética: a expressão destacada "**Ah! Pois é, é mesmo!**", retomando o enigma da busca da poesia que move a travessia de Grivo na novela "Cara-de-bronze", lembra a fala do vaqueiro Adino ("Aí, Zé, opa!"), que segreda, no seu disfarce de anagrama, a chave das estórias de Guimarães Rosa: "a poesia!" (cf. 1978, p.126). Nesse sentido, a sexta etapa do processo criativo representa, na articulação do projeto inventivo do autor, a busca da essencialidade da poesia pela via dos movimentos da prosa. Esse processo de transformação é ilustrado pelo *fazer* artístico de Brejeirinha, que opera a magia da integração de todas as personagens:

> Apanhara aquelas florinhas amarelas-josés-moleques, douradinhas e margaridinhas — e veio espetá-las no concrôo do objeto. '**Hoje não tem nenhuma flor azul?**'— ainda indagou. A risada foi de todos, Ciganinha e Zito bateram palmas. — '**Pronto. É o Aldaz Navegante...** — e Brejeirinha crivava-o de mais coisas-folhas de bambu, raminhos, gravetos. Já aquela matéria, o 'bovino', se transformava. (p.106)

O navio construído a partir dos fenômenos da natureza (chuva, enchente) e com seus materiais (cogumelo, flores) parece desafiá-la: "Deu-se, aí, porém, longe rumor: um trovão arrasta seus trastes. Brejeirinha teme demais os trovões. Vem para perto de Zito e Ciganinha. E de Pele" (p.106). Nessa manifestação da natureza, que originará o impulso para o navio navegar, ao contrário de um índice trágico, pode-se ver um processo mais abrangente de integração do regional ao plano simbólico de uma dimensão cosmológica, pelo trabalho da intermediação da linguagem e pela força da criatividade ficcional. A título de curiosidade, há uma expressão popular que, aliada à imagem do excremento bovino e seu cogumelo, pode ter motivado o engendramento do conto: "esterco-de-trovão"[14] . Por esse ângulo de visão, da mesma forma que

[14] No *Novo Dicionário de Língua Portuguesa*, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, encontra-se : **Esterco de Trovão.** *S.m.Br., AL.* Entre os matutos, a mica ou malacacheta, a

na expressão regional, o ronco do trovão desencadeia a renovação da alegoria construída, que passa a ser traduzida em linguagem como a sexta versão da estória. Depois da interferência de Pele (“**Então? A estória não vai mais? Mixou?**”), Brejeirinha reapresenta a narrativa oral com o acabamento da escrita:

> — **“Então, pronto. Vou tornar a começar. O Aldaz Navegante, ele amava a moça, recomeçado. Pronto. Ele, de repente, se envergonhou de ter medo, deu um valor, desassustado. Deu um pulo onipotente... Agarrou, de longe, a moça, em seus abraços... Então, pronto. O mar foi que se aparvolhou-se. Arres! O Aldaz Navegante, pronto. Agora, acabou-se, mesmo: eu escrevi — “Fim”!”.** (p.106)

Na travessia da oralidade à escrita opera-se a transformação do movimento trágico na resolução idealista de uma estória de amor. No impulso dessa magia, o “objeto” de linguagem inicia o seu percurso de navegação: “De fato, a água já se acerca do ‘Aldaz Navegante’, seu primeiro chofre golpeava-o. — **‘Ele vai para o mar?’**— perguntava, ansiosa, Brejeirinha” (p.106). Enquanto isso, na terra, o desdobramento alegórico amarra o último nó da reconciliação: “Segredando-se, Ciganinha e Zito se consideram, nas pontinhas da realidade. — **Hoje está tão bonito, não é? Tudo, todos, tão bem, a gente alegre... Eu gosto deste tempo...**” (p.106). Completando a fala de Zito, Ciganinha responde: “E: — **Se Deus quiser, eu venho...** E: **— Zito, você era capaz de fazer como o Audaz Navegante? Ir descobrir os outros lugares?** E: — **Ele foi, porque os outros lugares são mais bonitos, quem sabe?...** (p.106). A conclusão da estória dá-se com o arremate do narrador: “Eles se disseram, assim eles dois, coisas grandes em palavras pequenas, ti a mim, me a ti, e tanto. Contudo, e felizes, alguma outra coisa se agitava neles, confusa-assim-rosa-amor-espinhos-saudade” (p.107).

Os núcleos de estórias sintetizados na expressão “rosa-amor-espinhos-saudade” estão no centro da poética rosiana. As pontas dos “espinhos” e da

---

qual, após as trovoadas acompanhadas de aguaceiros, lavada pelas águas do enxurro e rebrilhando ao sol, dá a impressão de haver sido recém-depositada no solo.

"saudade" entram como os aspectos tensivos na configuração de sua "poesia", que gira em torno de uma estória de amor: "rosa-amor". Nessas estórias, o autor projeta o seu processo criativo nas "artes" de suas criaturas, que buscam, na integração do regional com o universal, uma aventura por dentro dos caminhos da literatura. Essa aventura descreve o percurso do perto (rio) para o longe (mar), em que o regional desdobra-se nos "outros lugares mais bonitos" que são as paragens arquetípicas onde vivem os parentes ancestrais da grande família da literatura ficcional. Nessa viagem, Brejeirinha, como o *alter ego* do autor, reencarna o passado mítico, representando o dom arquetípico do lendário Cupido. Buscando a magia do componente temporal do princípio da forma romanesca, Guimarães Rosa reencontra o caminho do mito e projeta a sua invenção ficcional no plano lendário dos contos de fadas. Na alegoria do Cupido, o autor vale-se da representação infantil para tecer uma estória de amor integrando o seu processo de criação à sabedoria entesourada na tradição.

Numa viagem semelhante à da Menina de Lá, que morre para reencontrar os seus parentes já mortos, a última seqüência narrativa do conto movimenta a partida do "Aldaz Navegante", trocando-se a ponte do arco-íris pela via marítima da "circunavegação" que levará, por meio da alegoria da invenção literária, "o recado" composto na margem de um rio brasileiro, nascente na "terrestreidade" do sertão: "Mas, o 'Aldaz Navegante', agora a água se apressa, no vir e ir, seu espumitar chega-lhe já re-em-redor, começando a ensopação. Ei-lo circunavegável, conquanto em firme terrestreidade: o chão ainda o amarrava de romper e partir" (p.107). Ao desprender-se do chão, o invento ganha os últimos arranjos, no trabalho conjunto de todas as mãos: "Brejeirinha aumenta-lhe os adornos. Até Ciganinha e Zito pegam a ajudar. E Pele. Ele é outro, colorido, estrambótico, folhas, flores" (p.107). Quando o navio fica pronto para partir e "descobrir os outros lugares", como no conto "A Menina de Lá", as demais personagens, embora sejam crianças, assustam-se diante da proposta mais radical de Brejeirinha de mergulhar da ficção à "terceira margem" do mítico: "**— Ele vai descobrir os outros lugares... — Não, Brejeirinha, não brinca com coisas**

sérias! — Uê? O quê?" (p.107). Temendo o pacto da morte com o "cá", que desencadeia o renascimento poético na margem mítica do "lá", a situação é contornada com a proposta do "recado", por meio da qual o "navio" fará a sua viagem "circunavegável" e os personagens permanecerão na margem do "cá", formalizando, na volta do navio e na meia volta da casa até o riacho, o transcurso da "volta e meia" composto pelo recado e o arco do conto: "Então, Ciganinha, cismosa, propõe: '**Vamos mandar, por ele, um recado?**' Enviar, por ora, uma coisa, para o mar." (p.107).

Aceita a proposta de Ciganinha, com o complemento criativo de Brejeirinha, cada um dos personagens sela o seu contrato como participante do recado marítimo, que reduplica, numa dimensão menor, o motivo desenvolvido na novela "O Recado do Morro". Assim, metonimicamente, por meio dos objetos de doação, os personagens partem com o "Aldaz Navegante" na aventura da ficção que leva ao redescobrimento dos lugares míticos: "Isso todos querem. Zito põe uma moeda. Ciganinha, um grampo. Pele, um chicle. Brejeirinha — um cuspinho; é o 'seu estilo" (p.107). Com o "cuspinho" de Brejeirinha, uma paródia sutil ao sopro divino da criação, entra em cena o último componente do processo inventivo da construção ficcional: o estilo.

Na sétima etapa da criação, a estória é recontada como uma forma de reencontrar o seu "formado" ancestral, por meio do "estilo" e da "estética" da prosa poética e da recriação regional: "E a estória? Haverá, ainda, tempo para recontar a verdadeira estória?" (p.107). Nesse reencontro com a tradição das *primeiras estórias* acende-se o farol da velinha, que ilumina o acabamento da criação:

> **— "Agora, eu sei. O Aldaz Navegante não foi sozinho; pronto! Mas ele embarcou com a moça que ele amavam-se, entraram no navio, estricto. E pronto. O mar foi indo com eles, estético. Eles iam sem sozinhos, no navio, que ficando cada vez mais bonito, mais bonito, o navio... pronto: e virou vagalumes..." .** (p.107)

A "partida" do "Aldaz Navegante" é marcada pelo "apito" da intervenção do trovão: "Pronto. O trovão, terrível, este em céus e terra,

invencível. Carregou" (p.107). Unindo céu e terra, o trovão repercute no interior da menina, com o seu corte "partindo" o "bolo", na última etapa da "festa" de confraternização: "Brejeirinha e o trovão se engasgam" (p.107). Nesse rito de comunhão, Brejeirinha, numa espécie de "vertigem", faz a travessia do "perto para o longe", experimentando a revelação da epifania, por meio da qual viaja e descobre os outros lugares do reino do "Aldaz Navegante": "Ela iria cair num abismo 'intacto' — o vão do trovão?" (p.107). Caindo no "abismo", o seu transe une a sétima etapa da criação à "verdadeira estória" em que berça "o amor original". Nesse rito de passagem, mais do que enviar um "recado", a menininha "viaja" e transfigura-se na audaciosa criatura do "Aldaz Navegante", reencontrando-o pelo círculo da reinvenção que transforma o medo inicial na coragem da aventura final. Para trazê-la de volta do "transe" e do reino longínquo, é necessária a intervenção da fada-mãe: "Nurka latiu, em seu socorro. Ciganinha, e Pele e Zito, também, vêm para a amparar. Antes, porém, outra, fada, inesperada, surgia, ali, de contraflor" (p.107). Com o retorno ao mundo de "cá" da ficção, todos compartilham da alegria da partida do "Aldaz Navegante":

> **— "Mamãe!"**
>
> Deitou-se-lhe ao pescoço. Mamãe aparava-lhe a cabecinha, como um esquilo pega uma noz.
>
> Brejeirinha riu sem til. E, Pele:
>
> **— "Olha! Agora! Lá se vai o 'Aldaz Navegante'!"**
>
> **— "Ei!"**
>
> **— "Ah!"**
>
> O Aldaz! Ele partia. Oscilado, só se dançandoando, espumas e águas o levavam, ao Aldaz Navegante, para sempre, viabundo, abaixo, abaixo. Suas folhagens, suas flores e o airoso cogumelo, comprido, que uma gota orvalha, uma gotinha, que perluz-no pináculo de uma trampa seca de vaca. (p.108).

Ao terminar com a imagem que integra as suas relações fundamentais, o conto opera o "milagre" de transformar uma matéria disfórica ("uma trampa seca de vaca") num processo gradativo de elaboração lírica ("suas folhagens,

suas flores e o airoso cogumelo"), por meio do qual reconstrói-se a aventura de uma estória de amor. A "gota orvalhada que perluz-no pináculo" sintetiza o mecanismo simbólico da intermediação da "água" e da "luz", unindo a terra ao céu ("ar"), ligando o "rio" ao "mar", fazendo a literatura viajar do "perto para o longe" com que a ficção reencontra a rota do lendário e do mítico. No paradoxo do "esférico" e do "comprido" alegoriza-se o processo de construção ficcional em que a contigüidade da linha retorna ao "ovo" de sua conformação ancestral. Assim, o conto termina com a revelação epifânica da menininha, que compreende o enigma da ficção:

> Brejeirinha se comove também. No descomover-se, porém, é que diz: — "**Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!**"
>
> De novo a chuva dá.
>
> De modo que se abriram, asados, os guarda-chuvas. (p.108)

Ao embarcar na aventura do "Aldaz Navegante", a menininha realiza os seus desejos ("Eu vou saber geografia"; "Eu queria saber o amor...") e responde a sua própria pergunta ("Sem saber o amor, a gente pode ler os romances grandes?"), descobrindo que pela navegação de alguns motivos líricos, no movimento das águas da literatura, chega-se ao porto "amestrador" dos "grandes romances". Esse foi o caminho adotado pelo escritor na rota de seu projeto poético: os contos da última fase potencializam os grandes problemas do universo da literatura. Por isso, da mesma forma que o autor projeta-se em sua criatura, queremos fazer do enigma de Brejeirinha o caminho de retorno ao início do estudo, partilhando do momento epifânico que revela o segredo do dilema da narrativa: disfarçar-se na extensão da linha, para movimentar o caminho do eterno retorno ao ninho do mito, em que berça o ovo que a concebeu e gestou o curso de sua evolução. Partindo desse ovo, a narrativa modelou uma trajetória de invenção, cuja continuidade é percebida nos mecanismos inventivos dos projetos modernos de reinvenção.

A alegoria do "ovo" e do "espeto" retratando uma das características fundamentais da narrativa, que apóia o processo seqüencial e o movimento

temporal de seu corpo na reta da linha, mas esconde a sua alma na circularidade do mito, é retomada, de certa forma, no segundo segmento do prefácio "Sobre a escova e a dúvida", das *Terceiras Estórias* (1979). Na sua configuração híbrida de ficção, como componente dos contos da primeira leitura, e de teorização, na proposta cíclica de releitura indexada pelo autor no final da obra, o segmento, dentro da ordem das questões abarcadas pelas sete partes do prefácio que integra, gira em torno do percurso essencial da narrativa, ou seja, de ter sido gerada a partir de uma semente mítica, mantendo, nos frutos pendentes de sua árvore genealógica, os traços originários da matriz prototípica.

O movimento que liga o "ovo" mítico do ponto de partida à evolução pela qual sistematizou-se o processo de funcionamento do sistema artístico da narrativa é metaforizado na epígrafe, num paralelo entre a ciência e a arte: "A matemática não pôde progredir, até que os hindus inventassem o zero." Da mesma forma que o "zero" desempenha uma função essencial na ordem e grandeza do sistema numérico, a narrativa equaciona os vestígios da vida no "ovo" mítico que a engendrou, e a partir do qual traçou os caminhos de sua evolução como um sistema representativo que tem por função criar um simulacro da vida real. Por isso, dando continuidade à linha mestra do conjunto do prefácio, que gira em torno do fenômeno da "suspensão da realidade", o segmento destacado privilegia o caminho do atalho que conduz às relações internas da lógica ficcional, descrevendo um percurso de descarnamento do externo como a forma de empreender o eterno retorno ao mecanismo do mito e à sua configuração circular: "Meu duvidar é da realidade sensível aparente — talvez só um escamoteio das percepções". (p. 148)

Ao contrário dos demais contos analisados, em que o narrador desdobra-se em focalizações de terceira e primeira pessoas, afastando-se ou falando pelas próprias personagens, traduzindo-lhes o pensamento poético quando esse não vem expresso nas frases singulares, variando os ângulos em uma simultaneidade de pontos de fuga distintos na perspectiva — gerando, nessa multiplicidade de pontos de vista, os procedimentos estéticos com que a pintura estilhaçou os limites da representação "realista" — , o texto em pauta concentra-se na focalização de primeira pessoa, fazendo do sincretismo entre

narrador e personagem uma mediação mais direta da projeção do autor. Como uma regra nos prefácios, o "eu" ficcionalizado é também uma parte do crítico que discute o seu processo de criação, sem o disfarce do jogo anagramático com que o autor mascara os pseudônimos gerados a partir do próprio nome. Enquanto uma parte do criador que se espelha em suas criaturas e "ficcionaliza" o seu processo criativo, esse "eu", posicionado na humildade do aprendiz, projeta-se na imagem de sabedoria do "outro", um dos seus mestres, alegorizando, pela via da ficção, um diálogo filosófico acerca da essência da representação.

O diálogo, ficcionalizando os próprios movimentos da linguagem da ficção, ganha a complexidade de um discurso metafórico, ao mesmo tempo "sagrado" e alegórico, que pode ser definido como uma espécie de "parábola da mangueira". Esse discurso parabólico reata a alegoria da árvore com que sistematizamos o caminho formal da narrativa, fechando, nesse momento, e com a climatização tropicalista da mangueira, o círculo que nos leva de volta ao início do trabalho. No giro desse círculo, também retomamos a metáfora emblemática da árvore utilizada por Antonio Cândido, o mestre dos estudos literários brasileiros, a quem, por meio da imagem da personagem desse texto, prestamos uma homenagem.

Duvidando do real, mas movido pela "percepção" que capta o tremeluzir da "vida", o "eu" da ficção expõe o método do criador ("Porém, procuro cumprir. Deveres de fundamento da vida, empírico modo, ensina: disciplina e paciência.") e as crenças que ligam o teorizador e o inventor: "Acredito ainda em outras coisas, no boi, por exemplo, mamífero voador, não terrestre. Meu mestre foi, em certo sentido, o tio Cândido" (p. 148). Espelhando-se no mestre ("parente meu em espírito e misteriousanças"), e projetando-se em sua crença "sagrada" ("aceitava Deus — como ideal"), o "eu" da ficção inicia a viagem que leva à "crença poética" do autor, desenvolvida nas entrelinhas da parábola literária: "Tinha fé — e uma mangueira. Árvore particular, sua, da gente" (p. 148).

Da mesma forma que alteramos o paisagismo do "jardim das Musas" para redesenhar o esboço formal da árvore da narrativa, o narrador, para desenraizar a "mangueira" do real e plantá-la no terreno literário, traça o

círculo da moldura representativa acrescentando ao discurso um tom ficcional: "Tio Cândido aprisionara-a, num cercado de varas, de meio acre, sozinha ela lá, vistosa, bem cuidada: qual bela mulher que passa, no desejo de perfumada perpetuidade" (p. 148). Singularizada no espaço recortado pela pena ficcional e alimentada pela indeterminação temporal, a alegoria encontra a fertilidade do crescimento metafórico que transforma o perfil naturalista num objeto-de-linguagem: "Contemplava-lhe, nas horas de desânimo ou aperto, o tronco duradouramente duro, o verde-escuro quase assustador da frondosa copa, construída" (p. 149).

Num percurso semelhante ao da alegoria da árvore da narrativa, cuja direção formal repercute no processo de identificação ou filiação de seus frutos, a construção da árvore-musa, acompanhando a direção do motivo da "suspensão de julgamento", canaliza as principais relações de sentidos para o alto da copa, ligando o ciclo natural da produção ao fruto metafórico da criação: "Por entre o lustro agudo das folhas, desde novembro a janeiro pojavam as mangas coração-de-boi, livremente no ar balançando-se" (p. 149). Ao deixar de ser colhido pelas pessoas ("Devoravam-nas os sabiás e os morcegos, por astutas crendices temendo as pessoas colhê-las."), o fruto da manga rompe a dimensão pragmática da vida, adquirindo, com a aura das superstições e crendices, a simbolização de um mistério. Nessa condição de linguagem, o signo adquire valor literário e a função de um enigma a ser decifrado. Dessa maneira, o nome do fruto recupera a sugestão regional e mágica do início do texto ("boi", "mamífero voador") e faz do termo "coração" o início da travessia do motivo lírico para o centro do processo de criação de uma estória ficcional que, apesar da variação imposta pelos recursos inventivos, encontra a pulsação ancestral das estórias do repertório erudito no corpo formador do gênero literário.

Assumindo, agora, a condição de "prefácio", o texto não reinventa uma estória ficcional, mas procura alegorizar o processo que liga a árvore formal aos frutos gerados por ela. Assim, a parábola formaliza-se com o enigma proposto pelo mestre: "Dizia o que dizia, apontava à árvore: — *Quantas mangas perfaz uma mangueira, enquanto vive?*— isto, apenas" (p. 149). A resolução, valendo-se do recurso numérico indicado na epígrafe, primeiro

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

desveste a cadeia quantitativa da produção, mostrando a importância da manutenção de um mecanismo de identificação que subjaz no processo reprodutivo: "Mais, qualquer manga em si traz, em caroço, o maquinismo de outra, mangueira igualzinha, do obrigado tamanho e formato. Milhões, bis, tris, lá sei, haja números para o Infinito" (p. 149). O primeiro movimento caracteriza um aspecto que a obra do autor representa e exemplifica: a sua reinvenção (fruto) "traz em si" o "caroço" ou "o maquinismo" da história do gênero ficcional (a árvore). Assim como uma manga tem o dom de reproduzir uma mangueira, a segunda parte da resposta movimenta o percurso cíclico da história da narrativa: "E cada mangueira dessas, e por diante, para diante, as corações-de-boi, sempre total ovo e cálculo, semente, polpas, sua carne de prosseguir, terebentinas" (p. 149). Decifrado o enigma da narrativa, que tem como centro a "semente", o "caroço" ou o "ovo" da circularidade mítica, o aprendiz não é devorado pela esfinge ("Tio Cândido olhava-a valentemente, visse Deus a nu, vulto. A mangueira, e nós, circunseqüentes. Via os peitos da Esfinge."), passando a definir o seu próprio caminho, no segundo desafio proposto pelo mestre: "Daí, um dia, deu-me incumbência: — *Tem-se de redigir um abreviado de tudo*." (p. 149)

A resposta final fecha o enigma em que se disfarça o corpo da narrativa: "Ando a ver. O caracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva" (p. 149). Ao redigir o seu "abreviado de tudo", Guimarães Rosa repete o processo da criação divina ("visse Deus a nu, vulto"), fazendo do serpenteamento de sua prosa poética uma forma de reconfigurar a "semente" ou o "ovo" do mito, que gestou e engendrou as conquistas da arte narrativa. Na alegoria do "ovo" e do "espeto", ligando a circularidade (em que se concebe) à linearidade (com que se expressa), a imagem de uma cobra ("uróboro") sintetiza o percurso autofágico com que a narrativa alimenta-se e se representa na essência de seu enigma. Semente, caroço, ovo, caracol e cobra são algumas imagens (*diánoia*) arquetípicas, por meio das quais as estórias configuram a circularidade do *mythos*, para reconfigurar a forma prototípica do mito. Nesse sentido, como a trajetória de Guimarães Rosa, que foi abreviando a sua prosa para a forma mais curta do conto, ligando o perto da modernidade ao longínquo da tradição, a definição de Cortázar para o "conto" recupera a imagem da própria ficção:

> Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário. (1974, p. 149)

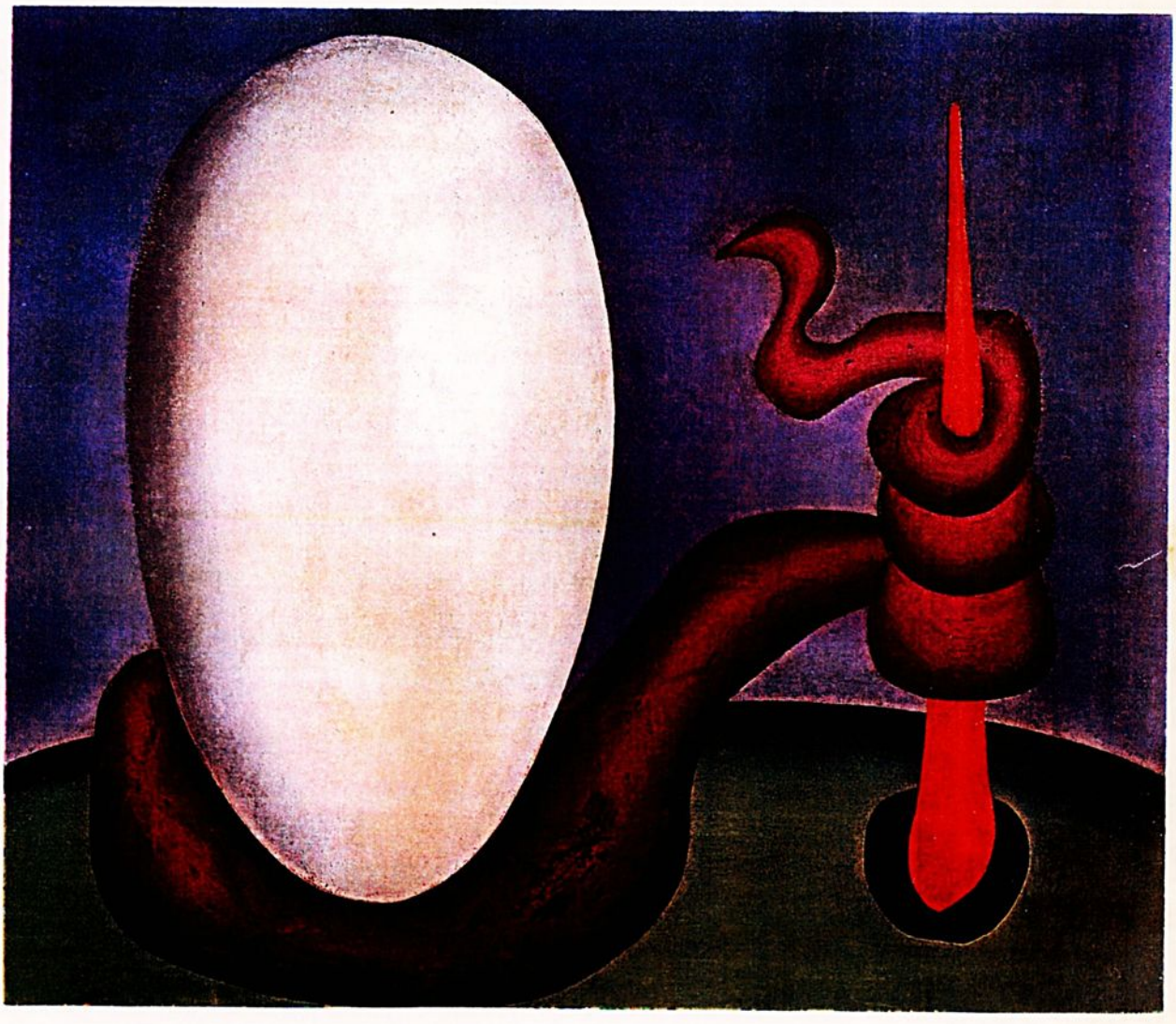
12. O ovo da serpente

"*A cobra se concebe curva*". ("Sobre a Escova e a Dúvida", G. Rosa)

Unindo o paradoxo da iluminação epifânica de Brejeirinha ("Mamãe, agora eu sei, mais: que o ovo só se parece, mesmo, é com um espeto!") ao enigma da conclusão do prefácio ("O caracol sai ao arrebol. A cobra se concebe curva."), podemos fechar o estudo sobre a narrativa utilizando uma imagem plástica de Tarsila do Amaral, como uma forma de dar concretude à alegoria que traduz o percurso de retorno da ficção em direção à raiz mítica de sua origem. A tela "O ovo (Urutu)", de 1928, põe em cena o "ovo", o "espeto" e a "cobra", movimentando o caminho modernista que empreendeu, pelos referentes culturais nacionalistas, lendários e folclóricos, a travessia retórica com que a pintura reencontrou a paisagem primitiva da simbolização mítica.

A curva que atravessa o quadro unindo o azul e o verde do céu e da terra, como no conto da Brejeirinha, aproxima o "longe" do "perto" pela movimentação de uma espécie de efeito "esférico". No conto, esse movimento ("pensou, esférico") propicia uma possibilidade de circulação à "obra pastoril" ("Ei-lo circunavegável, conquanto em firme terrestreidade."), da mesma forma que no quadro indica o arco do globo recortado pelas linhas da moldura, formando o palco em que a "terrestreidade" dos objetos representados em primeiro plano ganha uma dimensão descomunal e uma projeção cósmica. Esse arco que aproxima o perto do longe, invertendo a relação de proporção

O Ovo (Urutu), 1928
óleo s/ tela, 60 x 72 cm
Col. Gilberto Chateaubriand Bandeira de Mello - RJ



entre o pequeno e o grande, é um instrumento da linguagem pictórica (uma linha curvada), cujo movimento desempenha, no quadro, o mesmo efeito mágico com que a linearidade da narrativa busca a circularidade mítica, transfigurando o dado regional em universal, levando o perto e o transitório das relações contextuais ao porto longínquo e duradouro das relações simbólicas sistematizadas na infância da arte.

Na tela de Tarsila, o céu e a terra funcionam como o cenário e o suporte em que as figuras se posicionam para encenarem o movimento de ligação entre duas configurações geométricas antagônicas: a esfericidade do "ovo" e linearidade do "espeto". A "cobra", sintetizando, na reta, a possibilidade da curva, configura-se como o elemento de travessia entre as diferenças das duas figuras. Propondo uma aproximação das diferenças formais pela resolução pictórica da linha e da curva inscritas do corpo da cobra, a cena representada instaura um processo de "convivência" plástica entre os opostos, reduplicando o movimento de integração com que o arco do meio do quadro reconfigura o mundo das imagens terrenas num plano cósmico. A mesma linha que se curva para definir o cenário cósmico transfigura-se no movimento que aproxima uma imagem retilínea e pontiaguda do seu oposto esférico e inofensivo. Nessa travessia pelo corpo da cobra, encena-se um rito de passagem da morte para a vida, representado pelo conflito da cauda em movimento para se chegar a um estado harmonioso e de repouso formado pelo aconchego da parte próxima à cabeça. Por estar encoberta, a cabeça projeta-se metaforicamente na forma oval, desdobrando o percurso cíclico representado no corpo (da cabeça à cauda) na circularidade de um processo construtivo que liga o princípio (ovo) ao fim (cauda).

Os três movimentos plásticos que integram, respectivamente, as imagens terrenas num cenário cósmico, a reta do espeto à esfericidade do ovo, e o princípio de um processo evolutivo (ovo) a um estágio final (cauda) refletem o percurso da curvatura com que a arte narrativa estrutura o processo cíclico ou de retorno a um porto matricial. Esse movimento pode ser visto no processo construtivo de um enredo (*mythos*), quando o seu arco estrutural é arquitetado pelo princípio cíclico do retorno a uma situação inicial. O mesmo movimento descreve a maneira como a narrativa converte a sua forma de

expressão linear na concepção prototípica do círculo mítico. A mesma curvatura espelha o percurso evolutivo da narrativa, que partiu do ovo mítico para engendrar, na modernidade, o movimento de retorno aos padrões imaginativos da sua origem. Enfim, o movimento de circularidade estaria na base da natureza temporal da arte narrativa, por meio do qual entendem-se alguns aspectos do seu processo evolutivo, compreendem-se a maquinaria do seu engenho construtivo e o mecanismo de instauração da sua essência simbólica. Nessa metamorfose da linearidade em circularidade, a narrativa faz a travessia do universo referencial para o espaço mágico e o tempo mítico da ficção, transformando o contexto representativo em informações e significações estéticas, geradas na articulação de suas leis, com a semioticidade dos mecanismos de sua linguagem.

No quadro de Tarsila, o recorte do globo terrestre funcionando como o cenário do palco, em que se destacam os atores-signos da cena, realiza a proposta modernista fundamental de globalização do imaginário brasileiro, destruindo uma retórica passadista e fundindo, ao mesmo tempo, a contribuição popular à absorção da contemporaneidade, gerando a unidade do nacional e do universal no território mágico do espaço pictórico. É um processo semelhante ao que ocorre no conto de Guimarães Rosa, com a travessia da alegoria do regional ("Aldaz Navegante") pela esfericidade marítima às ilhas em que habitam os arquétipos eruditos ("Audaz Navegante") do sistema artístico da narrativa. Essa travessia, convertida em estilo e linguagem, dá-se por dentro dos códigos das artes, com Guimarães Rosa e Tarsila do Amaral representando, no paradoxo do "ovo" e do "espeto", algumas questões e mecanismos fundamentais da pintura e da literatura. A pintora parte do plano lendário popular, transformando o tema em motivo pictórico, para dar autonomia aos seus signos no universo mítico em que atingem a dimensão simbólica da esfera onírica e mágica. O caminho da Tarsila, ligando o "espeto" ao "ovo", pelo movimento plástico do corpo da cobra, lembra o processo rosiano instaurado pelo serpenteamento (arabescos) de sua prosa poética, cujo rebuscamento ("aletria") opera a travessia mágica para o plano simbólico e mítico em que se dá a decifração ("hermenêutica") de sua arte, conforme o mesmo teoriza, no primeiro prefácio de *Tutaméia,* o

caminho de transcendência inscrito no ritual construtivo de seu projeto literário.

Nos "tratos da poesia e da transcendência", como propõe o escritor no texto referido, a "prática da arte (...) escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento" (1979, p.3). Movimentando o "não-senso", que "reflete por um triz a coerência do mistério geral", os seus textos curtos, com o enovelamento dos "cabelos-de-anjos" de sua prosa poética, armam os "esqueletos algébricos" das "anedotas de abstração", cujo norteamento geral é "a busca de Deus, ou de algum Éden pré-prisco, ou da restituição de qualquer de nós à invulnerabilidade e plenitude primordiais" (p.4). A poética "antropofágica" de Tarsila, num percurso aproximativo ao do escritor, converte o universo aparentemente ingênuo do retorno ao mundo onírico da infância na lógica de um jogo lúdico desencadeador do seu processo inventivo. Nessa esfera da invenção, a paisagem local (reminescências das estórias, das lendas e das superstições da infância) é reorganizada em uma paisagem mágica de signos, em que o mecanismo surrealista do sonho (ou da paisagem subconsciente) desencadeia a junção do "gigantismo" e da "síntese", operacionalizando o dogma modernista de reaproximação do tabu para retransformá-lo em totem. Reestabelecido o universo totêmico (o "ovo"), a pintura tarsiliana, pela deglutição antropofágica (o processo da "síntese") e pela travessia do corpo da "cobra gigante" (o "gigantismo"), reencontra o mistério simbólico de um plano "selvagem", com o retorno "ao homem pré-civilizado judaico-cristã ocidental, ao índio pré-cabralino, antes da chegada da lógica, dos relacionamentos impostos", nas palavras de Aracy A. Amaral (1986, p. 210). No retorno ao passado mítico, como na narrativa rosiana, a arte de Tarsila reencontra "o ovo" do universo formal ("síntese") e simbólico ("gigantismo") da infância da pintura.

Nos textos analisados de Rosa, marcados pela efusão lírica, o barroquismo e o virtuosismo da prosa poética buscam a síntese do movimento do arco que leva à magia de um mundo "original" e mítico. De uma forma semelhante, a pintura de Tarsila, embora figurativa, escapa do espelho naturalista por uma espécie de mergulho onírico, cuja aura de mistério

inscreve a sua fauna-flora metamórfica no domínio construído do irreal. Nesse plano simbólico, o detalhe "realista" (céu, terra, espeto, cobra, ovo), com as cores primitivas de uma naturalidade indígena, é estilizado pela metamorfose da síntese, adquirindo o contorno formal de signo e um valor plástico de volume com que as leis da pintura formalizam o seu jogo de relações, redimensionando a paisagem representada no espaço semiótico de sua linguagem. Nessa fase antropofágica de Tarsila, o seu modo de construir o signo operacionaliza uma espécie de alimentação do volume, que a retórica do excesso e da curva do contorno satura, ocasionando, no apetite da devoração, a ironia da esquematização. O excesso de carne avoluma-se para a deglutição antropofágica descarnar o esqueleto da forma, em que plana o significado plástico de uma relação mítica, no tempo arquetípico da infância da arte. Essa travessia pelo nacionalismo lendário e folclórico, com o apetite da antropofagia, transforma o mergulho cultural exótico no motivo plástico, que reencontra, no formato e na vida do ovo mítico, o mistério da paisagem ancestral da pintura.

Por meio da imagem de Tarsila, alegorizamos um movimento da poética rosiana que, por sua vez, representou o giro do percurso empreendido pela evolução da narrativa com a reintegração ao "ovo" mítico de sua origem. Nessa imagem final, com o disfarce da linha escondendo a essência da curva, procuramos mostrar como a generalidade do real é condensada na estilização da circularidade mítica com que o projeto poético de Guimarães Rosa refaz o caminho da narrativa, ritualizando, no serpenteamento da linha da ficção, o reaprendizado da forma concebida na pré-infância da arte. A aproximação da imagem plástica de Tarsila ao movimento de retorno ("a cobra se concebe curva") proposto pela prosa de Rosa fecha o estudo sobre o gênero narrativo que, para acompanhar a linha de seu objetivo geral, adquiriu, também, um desenho circular. Assim, partimos do ovo ou da semente mítica, empreendemos uma travessia pelas formas que compõem o esqueleto do gênero, articulando os fundamentos de uma linguagem artística que, do final do século XIX à cauda do século XX, refaz o giro do percurso ao útero em que se gestou o sistema ancestral da ficção. Nessa travessia por vários enredos do repertório do gênero, reconstruímos um perfil formal da história da narrativa



que, para adquirir um fecho rosiano, termina à maneira do conto "Desenredo", articulando o processo de recriação de uma estória na transformação da oralidade em escrita: "E pôs-se a fábula em ata". (1979, p.40)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, J. *O guarani.* 12.ed. São Paulo: Ática, 1986.

ALMEIDA, M. A. *Memórias de um sargento de milícias.* Ed. Crítica de Cecília de Lara. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

AMARAL, A. A. *Tarsila*: sua obra e seu tempo. São Paulo: Patroc. TERENGE, 1986.

ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo*: idílio. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ANDRADE, M. *Macunaíma:* o herói sem nenhum caráter. Brasília, DF: CNPQ, 1988.

APULEIO, L. *O asno de ouro.* Trad. Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

ARGAN, G. C. *Arte moderna:* do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética.* Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

ARRIGUCCI JÚNIOR, D. *Humildade, paixão e morte:* a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, G. *A poética do espaço.* Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, s.d.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética:* a teoria do romance. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: UNESP / Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal.* Trad. Maria Ernestina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARBOSA, J. A. Leitura de José de Alencar . In: ALENCAR, J. *O guarani.* 12.ed. São Paulo: Ática, 1986. p.3-8.

BARBOSA, J. A. A volúpia lasciva do nada. *Rev. USP*, 01, p. 107-120, 1989.

BARROS, D. L. P. *Teoria do discurso:* fundamentos semióticos. São Paulo: Atual, 1988.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: ___. *A modernidade de Baudelaire.* Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1988. p.159-212.

BIZZARRI, E. *J. Guimarães Rosa:* correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri. 2.ed. São Paulo: T.A. Queiroz / Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.

BOCACCIO. *Decamerão.* Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé *Editores*, 1974.

BOSI, A. *Céu, inferno:* ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira.* 32.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSING, W. *Hieronymus Bosch: e*ntre o céu e o inferno. Köln: Benedikt Taschen, 1991.

CAMPOS, A. Transertões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 nov 1996. Mais!, p. 6.

CAMPOS, H. Notas à margem de uma análise de Pessoa. In: JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1970. p.195-294.

CANDIDO, A. *Tese e antítese*. 2.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v., v.1.

CANDIDO, A. *Ficção e confissão:* ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

CANDIDO, A. Dialética da malandragem. In: *O discurso e a cidade.* São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARPEUX, O. M. Visão de Graciliano Ramos. In: *Graciliano Ramos.* 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p.25-33.

CINTRA, I. Â. Discurso polifônico em *Vidas Secas. Revista de Letras*, v. 33, p. 91-8, 1993.

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio.* Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA, L. M. A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

DIAS, G. Leito de Folhas Verdes. In: CASTELLO, J. A., CÂNDIDO, A. *Presença da literatura brasileira*: das origens ao romantismo. 6.ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1974. p.265-66.

DOSTOIÉVSKI, F. M. *Obra completa.* Trad. Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. *Obras completas.* Rio de Janeiro: Aguilar, 1967.

DUBOIS, J. et al. *Retórica geral.* Trad. Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix / Ed. da USP, 1974.

DÜCHTING, H. *Paul Cézanne:* da natureza à arte. Köln: Benedikt Taschen, 1993.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção.* Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.157-68.

FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso.* São Paulo: Contexto / EDUSP, 1989.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance.* Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRYE, N. *Anatomia da crítica.* Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FRYE, N. *O caminho crítico*: um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad. Antônio Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.

GALVÃO, W. N. O impossível retorno. In: ___. *Mitológica rosiana.* São Paulo: Ática, 1978. p.13-35.

GENETTE, G. *Figuras.* São Paulo: Perspectiva, 1972.

GILBERTO SIMÕES, I. *Guimarães Rosa:* as paragens mágicas. São Paulo: Perspectiva, s.d.

GONÇALVES, A. J. *Transição e permanência:* Miró / João Cabral: da tela ao texto. São Paulo: Iluminuras, 1989.

GONZÁLES, M. M. Introdução. In: *Lazarillo de Tormes.* Trad. Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta, 1992.

GREIMAS, A. J. *Dicionário de semiótica.* Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, s.d.

GUAL, C. G. *Los orígenes de la novela.* Madrid: Ediciones Istmo,1972.

HELDER, H. Vocação animal. In: ___. *Caderno de poesia.* Lisboa: Dom Quixote, 1971. p. 11-2.

HOMERO. *Odisséia.* Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1970.

HUNTER, S. (Org.). *Joan Miró:* l'ouvre gravé. Paris: Calmann-Lévy Éditeurs, 1958.

JAKOBSON, R. *Lingüística. Poética. Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1970.

JAKOBSON, R. Do realismo artístico. In: JAKOBSON, R. et al. *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.119-27.

JANSON, H. W. *História da arte.* Trad. J. A. Ferreira de Almeida e Maria M. R. Santos. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KAFKA, F. *A metamorfose.* Trad. Modesto Carone. 11.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAZARILLO de Tormes. Trad. Pedro Câncio da Silva. São Paulo: Página Aberta, 1992.

LIMA, L. C. *Estruturalismo e teoria da literatura:* introdução às problemáticas estética e sistêmica. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

LISPECTOR, C. *Para não esquecer:* crônicas. São Paulo: Ática, 1984.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Brasília, DF: CNPQ, 1988.

LOPES, E. *A palavra e os dias:* ensaios sobre a teoria e a prática da literatura. São Paulo: UNESP / UNICAMP, 1993.

LOPES, Ó., SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa.* 7.ed. Porto: Porto Editora, 1973.

LOPEZ, T. P. A. Uma difícil conjugação. In: ANDRADE, M. *Amar, verbo intransitivo:* idílio. 10.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. p. 9-44.

LORENS, G. Diálogo com Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991. p. 62-97.

LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico.* Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACEDO, J. M. *A moreninha.* São Paulo: Ática, 1973.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 3v.

MELO NETO, J. C. *A educação pela pedra.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

MELO NETO, J. C. *Antologia poética.* Rio de Janeiro: Sabiá, 1967.

MELO NETO, J. C. *Obra completa.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, J. G. Gênero e estilo nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. *Colóquio / Letras,* 8, p.12-20, 1972.

NOVIS, V. *Tutaméia:* engenho e arte. São Paulo: Perspectiva /USP, 1989.

NUNES, B. *O dorso do tigre.* São Paulo, Perspectiva, 1969.

PAIVA, M. H. N. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.

PAZ, O. *A outra voz.* Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PEÑUELA CÃNIZAL, E. *Duas leituras semióticas:* Graciliano Ramos e Miguel Angel Asturias. São Paulo: Perspectiva, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

PESSOA, F. *Obra poética.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1972.

PETRÔNIO. *Satyricon.* Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1985.

POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POUND, E. *ABC da literatura.* Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

RAMOS, G. *Angústia.* Rio, São Paulo: Record, 1979.

RAMOS, G. *Vidas secas.* 48.ed. Rio, São Paulo: Record, 1982.

RICOEUR, P. *A metáfora viva.* Trad. Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Porto: Rés-Editora, 1983.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa.* Trad. Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papirus, 1994. 2v., v.1.

RÓNAI, P. *Encontros com o Brasil.* Rio: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1958.

ROSA, J. G. Cara-de-Bronze. In: ___. *No urubuquaquá, no pinhém.* 6.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978. p.73-128.

ROSA, J. G. *Tutaméia:* terceiras estórias. 5.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

ROSA, J. G. *Primeiras estórias*.12.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

ROSA, J. G. *Ave, palavra.* 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SANT'ANA, A. R. *Análise estrutural de romances brasileiros.* 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

SÁ REGO, E. J. S. *O calundu e a panacéia*: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHOLES, R., KELLOGG, R. *A natureza da narrativa.* Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1977.

SCHWARZ, R. Complexo, moderno, nacional e negativo. In: ___. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P.115-25.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles.* Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SOUZA, E. Introdução. In: APULEIO, L. *O burro de ouro.* Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

SPALDING, T. O. *Dicionário da mitologia greco-latina.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

TELLES, L. F. *Antes do baile verde.* Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1970.

TOMACHEVSKI. Temática. In: TOMACHEVSKI et al. *Teoria da literatura:* formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p.169-204.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Mariza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERÍSSIMO, J. *Estudos de literatura brasileira.* 2.ed. Belo Horizonte: Itatiaia / EDUSP, 1976-1977. 6v, v.1.

WALTER, I. *Vincent Van Gogh:* visão e realidade. Köln: Benedikt Taschen, 1990.

WALTY, I. L. C. O pensamento lógico / mágico em *A menina de lá. Suplemento Literário de Minas Gerais,* v. 661, p.6-7, 1979.

ZILIO, C. *A querela do Brasil*: a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. 2.ed. Rio: Relume-Dumará, 1997.

MOTTA, S. V. *Engenho e arte da narrativa: invenção e reinvenção de uma linguagem nas variações dos paradigmas do ideal e do real*. São José do Rio Preto, 1998, 725p. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Campus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

O trabalho realiza uma história concisa do gênero narrativo, por meio do esboço da árvore genealógica de suas principais formas, com a finalidade de caracterizar os elementos fundamentais e os princípios gerais de um sistema de representação literário e da sua linguagem artística. Trata-se de uma reflexão sobre a arte narrativa, empreendendo uma travessia pelas veredas do gênero e revisitando o arcabouço de obras prototípicas para se compreender os princípios que regem a matéria simbólica e os elementos de construção de sua estrutura poética. Determinando os fios simbólicos e o processo de tessitura de um tecido ficcional, o estudo especifica as linhas de dois principais paradigmas representativos — o ideal e o real —, a partir dos quais o tear da narrativa arma um simulacro para construir uma alegoria utópica da vida ou representar a condição trágica da existência, de acordo com o engenho que o homem inventou e aperfeiçoou para fabricar a sua arte de tecer sonhos e pesadelos.

O trajeto evolutivo do gênero é recortado em três momentos fundamentais, compreendendo aspectos da história antiga, o início da história moderna e um percurso de retorno na modernidade. No primeiro segmento, são levantadas as raízes da árvore, cujas formas e matérias originaram a síntese épica — o tronco em que se formalizou a primeira poética da narrativa, tendo como base um modelo tradicional. Seguindo o percurso da oralidade à escrita e do verso para a prosa, quando o tronco épico bifurca-se nos ramos histórico e ficcional, o trabalho acompanha a evolução do ramo artístico, priorizando a sua natureza simbólica e o domínio da função estética. Tomando como fonte matricial o núcleo clássico da ficção grega e da sátira latina, os paradigmas

idealista e realista são propostos como matrizes geradoras das duas principais diretrizes do processo alegórico de representação ficcional, cuja alternância, até o final do século XIX, caracterizou o período de invenção da narrativa. Os dois paradigmas são apresentados no arcabouço construtivo de obras prototípicas da tradição e exemplificados com projeções em resoluções criativas do repertório da Literatura Brasileira. Nessa articulação entre o antigo e o moderno, determinam-se, dentro do quadro de cada modelo, os fundamentos e os movimentos gerais da enunciação, do enredo, da construção das personagens e das coordenadas espácio-temporais.

Estabelecendo uma ponte sobre o período medieval, por meio de diretrizes históricas e estéticas, a árvore da narrativa é retomada, no pós-renascimento, com o nó do reencontro dos ramos histórico e ficcional, marcando o nascimento da forma do romance. Como uma espécie de desdobramento da forma épica, o romance configura a fase adulta da árvore e inicia a história moderna da narrativa, com os novos frutos inventivos acoplando-se à copa da árvore-mãe. Permutando-se o sistema mitológico clássico pelo mito judaico-cristão e trocando-se o referencial aristocrático pela consolidação da burguesia, com a intervenção do popular no erudito, a árvore da narrativa reconfigura-se como uma alegoria da "Árvore do Bem e do Mal" e é transportada do jardim das Musas da tradição para ser plantada no "Jardim das Delícias", trilhando um caminho evolutivo paralelo ao da pintura.

Na modernidade, descrevendo uma trajetória cíclica, a narrativa empreende um percurso de retorno às fontes matriciais da tradição, buscando a infância perdida da semente mítica e das formas prototípicas em que foram gestadas a gramática de suas leis e o código de convenções do seu sistema de representação. Esse percurso de reinvenção é descrito por meio de estudos sobre obras de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, como uma forma de focalizar um galho da Literatura Brasileira e integrar essa literatura, por meio desse galho denominado "Ramos e Rosa", aos braços acolhedores da árvore-mãe da narrativa ocidental.

Palavras-chave: Arte narrativa; gênero; matéria; formas, linguagem, ideal e real.

MOTTA, S. V. *Narrative's ingenuity and art: invention and reinvention of a language in the variation of the real and ideal paradigm*. Doctor's dissertation (Brazilian Literature) presented to Universidade Estadual Paulista, Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1998.

ABSTRACT

This is a concise history of the narrative genre, by means of an outline of the genealogical tree of its main forms. It aims at characterizing the fundamental elements and the general principles of a literary representation system and its artistic language. It is a reflection on the narrative art in a journey through the path of the genre and the revisiting of the basic aspects of some prototype works in order to understand the principles which rule the symbolic material and the elements of its poetic structure construction. By determining the symbolic threads and the process of weaving a fictional tissue, this study specifies the lines of two main representative paradigms — the real and the ideal —, from which the narrative spinning builds a simulacrum to construct an Utopian allegory of life or to represent the tragic condition of existence, according to the ingenuity that man has created and improved to produce his art of sewing dreams and nightmares.

The genre's evolution trajectory is cut into three fundamental moments, comprising aspects of ancient history, the beginning of modern history, and a course of return to modernity. In the first segment, the roots of the tree are lifted; the forms and materials of these roots originated the epic synthesis — the trunck in which the first poetic narrative was formalized, having as its basis a traditional model. Following the course from orality to writing and from verse to prose, when the epic trunck is divided into the historical and fictional branches, this work follows the artistic branch's evolution, giving priority to its symbolic nature and to the dominance of the aesthetic function. Taking the classical nucleus of Greek fiction and Latin satire as matrix source, the idealistic and realistic paradigms are proposed as generating matrices of the two main guidelines of the allegorical process of fictional representation,



whose alternation, up to the end of the 19th century, characterized the period when narrative was invented. Both paradigms are shown in the structure prototype works of tradition and exemplified with projections on creative resolutions of the Brazilian Literature repertoire. In this articulation of the old and the modern, the basic principles and the general movements of enunciation, plot, character-building, and space and time coordinations are determined in each model.

By establishing a bridge over the medieval period, through historical and aesthetical directives, the narrative tree is recovered, in post-renaissance, with the knot of meeting again the historical and fictional branches, marking the birth of the novel form. As a kind of unfolding of the epic form, the novel brings about the adult phase of the tree and starts the modern history of narrative, with the new inventive fruits joining the top of the mother-tree. Exchanging from the classical mythological system for the Jewish-Christian myth and the aristocratic referential for the bourgeoisie consolidation, with the intervention by the popular in the erudite, the narrative tree is re-apresented as an allegory of the "Tree of Good and Evil" and is removed from the Muses' garden of tradition to be planted in the "Garden of Delight", following an evolution course parallel to that of painting.

In modernity, drawing a cyclic trajectory, narrative goes back to the matrix of tradition, searching for the lost childhood of the mythical seed and the prototype forms in which the grammar of its laws and the code of conventions of its representation system were produced. This course of reinvention is described through studies on works by Graciliano Ramos and Guimarães Rosa (Ramos = branches and Rosa = rose), as a way to focus a branch of Brazilian Literature and to integrate this Literature, through this branch called "Ramos and Rosa", in the welcoming arms of the Western narrative mother-tree.

Key Words: Narrative art; genre; matter, materials; forms, language, real and ideal.

