Antonio Galdino Grillo

O RISO CARNAVALESCO DO AUTOR IMPLÍCITO EM UTOPIA SELVAGEM, DE DARCY RIBEIRO

São José do Rio Preto

1999

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

1910000896

Antonio Galdino Grillo

O RISO CARNAVALESCO DO AUTOR IMPLÍCITO EM *UTOPIA SELVAGEM*, DE DARCY RIBEIRO

Tese apresentada à UNESP,
Câmpus de São José do Rio Preto,
para obtenção do título de Doutor em Letras
na área de concentração em Teoria da Literatura

896/00

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

já carimbado

Orientador: Prof. Dr. Carlos Daghlian

São José do Rio Preto

1999

unesp

Dedicatória

Aos meus saudosos pais, Salustiano Pinto Galdino e Odila Grillo Galdino e ao meu irmão Luciano Reis Galdino.

A Maria Luiza Gasparoto Grillo, minha querida esposa e companheira de todas as horas.

Aos amigos Leon e Huripsime Daghlian e seus filhos, Jacob, Carlos, Luiz (*in memoriam*) e Celi, que sempre me consideraram como membro da família.

unesp

AGRADECIMENTOS

Aos Professores do Curso de Letras da Universidade do Sagrado Coração, de Bauru (1971-1975);

Aos Professores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UNESP São José do Rio Preto;

À Profa. Norma Botelho, ex-Diretora da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jaú, que sempre me incentivou para a realização deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Alceu Dias Lima, pela amizade, pelo estímulo e pelos conhecimentos transmitidos durante o curso de pós-graduação *Semiótica da Narrativa*, na UNESP Araraquara;

Ao Prof. Dr. Mário Fernando Oliboni (UNESP Assis), pelo apoio e por colocar, à minha disposição, a bibliografia sobre *A Tempestade*, de Shakespeare;

Aos Professores Dr. Fernando de Carvalho e Dra. Silvia Maria Schmuziger de Carvalho, pela feliz sugestão da leitura de *Utopia Selvagem,* de Darcy Ribeiro, texto centralizador desta tese;

Aos Professores Dr. Aguinaldo José Gonçalves e Dr. Sérgio Vicente Motta, pelas correções e valiosíssimas sugestões, quando do Exame de Qualificação;

Aos amigos Professores Luciana e Célio Sormani Jr., e ao Aluno Maurício Dornellas Tabbal Chamati, pela digitação e várias revisões quanto a esse aspecto do trabalho;

À Profa. Dra. Rosa Maria da Silva, da UNESP S. J. Rio Preto, pela inestimável ajuda quanto à formatação final da tese;

Ao Prof. Francisco Prado Telles, o amigo de sempre;

Ao amigo Prof. Dr. Carlos Daghlian, pela criteriosa orientação e pela confiança em mim depositada;

À minha querida esposa, Profa. Maria Luiza Gasparoto Grillo, pelas primeiras leituras críticas, pela confiança e pelo constante apoio;

o meu profundo reconhecimento.

Antonio Galdino Grillo (Nino)

DADOS CURRICULARES DE *ANTONIO GALDINO GRILLO*

NASCIMENTO: 10 / 12 / 1938, Bauru, SP

FILIAÇÃO: Salustiano Pinto Galdino & Odila Grillo Galdino

FORMAÇÃO

- 1971-1974: Licenciatura em Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade do Sagrado Coração de Jesus, Bauru, SP.
- 1975-1981: Mestrado em Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade do Sagardo Coração de Jesus, Bauru, SP.
- 1991-1999: Doutorado em Letras (Teoria da Literatura), Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto.

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

- 1974-1991: Professor Nível III de Português, efetivo, da Rede Pública do Estado de São Paulo, Jaú, SP.
- 1982-1991: Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Jaú.
- 1992- : Professor de Técnicas de Redação (Curso Particular em parceria com o Prof. Dr. Roberto Magalhães).
- 1998- : Professor de Técnicas de Redação, Curso Tecnológico da Universidade de Ribeirão Preto (UNAERP), SP.

PALESTRAS E ENTREVISTA

- "O Estilo 'Bossa Nova' como Momento Maior da Música Popular Brasileira (Análise Literária e Musical)" , USP Bauru e Ribeirão Preto, 1977.
- "Estudos Para-Didáticos de Língua Portuguesa a partir de Texto de Sambas-Enredo das Escolas de Samba do Grupo I do Rio de Janeiro", FFCL Jaú, 1981; UFSCAR, 1987.
- Entrevistas sobre o tema acima para os jornais *Comércio de Jahu* e *Educação Democrática* (do Governo Montoro), setembro de 1983.

PUBLICAÇÕES

- "O projeto semiótico na fábula moderna como um discurso metalingüístico desmistificador da fábula tradicional vista como verdade geral" e
- "Um estudo das expressões temporais (grupos verbais e adverbiais no português)", *Livro de Resumos da 38ª Reunião Anual da SBPC* (Curibiba, PR, 1986).

ÍNDICE

Resumo *6* / *Abstract 7*

INTRODUÇÃO *8*

1. *UTOPIA SELVAGEM: SAUDADES DA INOCÊNCIA PERDIDA: UMA FÁBULA* ***25***

1.1 – Sururucagem: O Mito em *Utopia Selvagem* ***48***

1.2 – Intertexto: *Utopia* & *Macunaíma*: Percurso Narrativo Inverso ***58***

1.3 – O Autor Implícito, o Mito e o Fantástico ***63***

1.4 – O Riso Carnavalesco Rabelaisiano no Discurso do Autor Implícito em *Utopia Selvagem* ***110***

1.5 – Modalização e Modalidades: As Relações do Sujeito com os Valores ***156***

1.6 – A Questão do Narrador e a Visão do Autor Implícito em *Utopia Selvagem* ***162***

2. O INTERTEXTO: *UTOPIA SELVAGEM / A TEMPESTADE* ***174***

2.1 – Texto / Contexto ***177***

2.2 – Dialogização entre o Contexto Interno e Externo: Caliban x Calibã ***181***

2.3 – O Intertexto na Comédia *A Tempestade*, de Shakespeare, e a Visão do Autor Implícito ***185***

2.4 – Uma Breve Análise Semiótica do Percurso Narrativo em *A Tempestade* ***190***

2.5 – Manipulação – Autor Implícito – Intertexto ***207***

2.6 – Plurilingüismo em *A Tempestade* ***232***

3. O IINTERTEXTO: CALIBÃ X PRÓSPERO, MUNDO NATURAL X MUNDO CULTURAL: A VITÓRIA DO MITO ***247***

3.1 – O Pluringüismo e a Paródia na Evolução do Romance ***247***

3.2 – *Utopia Selvagem*: A Dessacralização do Mito e do Discurso Autoritário Oficial ***275***

3.2.1 – "A Margem Plácida" ***293***

3.2.2 – A Desrealização do Real e a Carnavalização da Língua Única ***317***

CONSIDERAÇÕES FINAIS ***337***

BIBLIOGRAFIA ***344***

RESUMO

Antonio Galdino Grillo, O RISO CARNAVALESCO DO AUTOR IMPLÍCITO EM *UTOPIA SELVAGEM*, DE DARCY RIBEIRO, tese de doutorado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto, 1999.

Este trabalho tem por objetivo discutir o papel manipulador do autor implícito no romance *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro. Pretendemos demonstrar que, por ser a instância produtora do discurso, este *alter-ego* do autor empírico pode conduzir o *pathos* do leitor no sentido de levá-lo a crer e aceitar não apenas as escolhas feitas por este ser anônimo, mas também o seu modo de criar e de manipular todos os elementos postos em jogo na diegese da obra.

Assim, tanto no romance *Utopia Selvagem*, texto centralizador dos nossos estudos, como na comédia *A Tempestade*, de William Shakespeare, com a qual o romance intertextualiza-se parodisticamente, através do riso carnavalesco proposto por Mikhail Bakhtin, o autor implícito recupera uma concepção de retórica que estava esquecida há muito. Trata-se da arte retórica vista como um conjunto de técnicas e meios utilizados não só para o autor implícito comunicar-se com seus leitores (narratários ou virtuais), como também, para induzí-los a participar de seu sistema de valores e de suas utopias.

Palavras-chave: autor implícito, enunciação, riso carnavalesco, *Utopia Selvagem*, *A Tempestade*, retórica, sistema de valores, intertextualidades, autor empírico.

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

ABSTRACT

THE CARNIVAL LAUGHTER OF THE IMPLICIT AUTHOR IN DARCY RIBEIRO'S *UTOPIA SELVAGEM,* doctor's dissertation presented by Antonio Galdino Grillo to Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 1999.

The aim of this study is to look into the role of the implicit author in Darcy Ribeiro's novel *Utopia Selvagem*. As the *alter ego* of the empirical author is the producer of discourse, it may lead the reader's *pathos* towards believing and accepting, not only the choices made by this anonymous being, but also its way of creating and manipulating all the elements which are made to play in the diegetic universe of the work.

Thus, in the novel *Utopia Selvagem* – the central text of this study – as well as in William Shakespeare's comedy *The Tempest*, with which the novel keeps a parodistical intertextual interplay, through the carnival laughter as proposed by Mikhail Bakhtin, the implicit author recovers a long forgotten concepction of rhetoric. It is the rhetorical art seen as a set of techniques and means used not only for the implicit author to communicate with his readers (virtual or implicit), as well as to induce them to share his system of values.

Keywords: Implicit author, enunciation, carnival laughter, *Utopia Selvagem*, *The Tempest*, rhetoric, system of values, intertextuality, empirical author.

unesp

INTRODUÇÃO

Quem ou que é o autor implícito, este ser que comanda a obra e induz o leitor a vivê-la com maior ou menor simpatia por tal ou qual personagem, tal ou qual conduta ética, anti-ética, moral ou imoral de uma determinada ideologia? Neste caso, ele passa uma visão de mundo sobre o reflexo do real ou o real desse reflexo? Na vida real, não aceitaríamos, sem alguma reserva, certas informações sobre uma pessoa ou fato dependendo do conhecimento do caráter do informador e da falibilidade humana. Entretanto, na literatura, se é que queremos entender a história, temos que aceitar submissamente o que o enunciador nos propõe.

Este tipo de autoridade artificial sempre fez parte da narrativa. Até hoje, cultivamos essa dependência. E não há como escapar dela, pois isso é inerente a esse mundo (arte) criado por leis próprias e, do qual, só fazemos parte, no momento em que mergulhamos na sua leitura. Homero, por exemplo – em que pese a sua participação equilibrada nos seus relatos –, quase não passa uma página sem que nos indique, nos oriente sobre a natureza dos motivos, expectativas e da importância relativa dos acontecimentos. Parece que ele nos passa uma confiança – como num contrato fiduciário entre enunciador e leitor – que transcende à dos próprios deuses. Por isso, sentimo-nos bem seguros com os seus comentários. Na verdade, o que acontece é um

unesp

certo tipo de aceitação passiva de um processo manipulatório que nos é imposto. O que o enunciador nos diz soa como mais verdadeiro, mais profundo e sensato do que conseguiríamos obter sobre pessoas e acontecimentos da vida real. Por que aceitamos passivamente – e, na maioria das vezes de bom grado – as informações que nos são passadas por esse ser misterioso que nos controla e que decide por quem devemos nos interessar e com quem devemos nos simpatizar? É através dos comentários do narrador que tomamos conhecimento das intenções, virtudes e defeitos do caráter e até qualidades íntimas precisas de cada uma das personagens. Sabemos tudo a respeito delas, até mesmo quem morre inocente ou culpado, ignorante ou conhecedor. Muito embora os comentários de Homero sejam, geralmente, breves e venham muitas vezes disfarçados de símile, é por meio deles – como já dissemos – que nos é dado conhecer o modo de ser de suas personagens. Esse é, portanto, um dos recursos mais comuns do contador de histórias, para nos passar uma visão a mais fiel possível sobre o caráter e coração de suas personagens.[1]

Essa forma de contar, a chamada "retórica direta e autoritária, às vezes, como é fácil verificar na obra de Homero, nunca desapareceu por completo da ficção./Há, contudo, uma tendência na narrativa moderna para o apagamento (pelo menos aparente) do autor-narrador que, assim, retira-se para os bastidores a fim de deixar suas personagens livres no palco para resolverem

[1] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 22.

unesp

seus próprios problemas.[2] A história é apresentada sem comentários e o leitor pode sentir-se privado da orientação dada por uma avaliação explícita.

A partir de Flaubert, muitos autores e críticos se convenceram de que o estilo objetivo, impessoal ou dramático é naturalmente superior a qualquer outro em que surja a intervenção direta do autor ou de seu porta-voz fidedigno. Mas, na verdade, a arte de um autor não está apenas na opção de um modo especial de narração, e sim, na sua habilidade de harmonizar as várias formas de contar a serviço de várias formas de mostrar. Para que se dê prioridade à técnica do "mostrar", evidentemente, teríamos que eliminar todos os apelos diretos ao leitor – que chamaríamos, mais precisamente, de narratário, uma vez que faz parte, do universo ficcional –, todos os comentários feitos em nome do autor. Quando o autor nos "fala", isto é, se imiscui diretamente, qualquer ilusão de que estávamos a lidar imediatamente com a personagem é destruída.

Mas o que seria, na realidade, um "comentário"? É qualquer avaliação que o narrador faça sobre tal ou qual atitude das personagens. Isso acontece mesmo que tal comentário venha de uma personagem sobre o comportamento ou uma situação qualquer de outra personagem. Por exemplo, no capítulo VI do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, o narrador autodiegético descreve o estado psicológico e o caráter imaculado da amada: "... Virgília estava serena e risonha, tinha o aspecto das vidas imaculadas. Nenhum olhar suspeito, nenhum gesto que pudesse denunciar nada, uma igualdade de palavra e de espírito, uma dominação de si mesma, que pareciam

[2] Ibid., p.25.

unesp

e talvez fossem raras".[3] E, em *Vidas Secas*, o protagonista, Fabiano, destila seu ódio contra a polícia mantendo o respeito ao poder executivo autoritário que a sua própria limitação de matuto impunha-lhe. "... Então porque um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e agüentavam cipó de boi oferecia consolações: – "Tenha paciência. A palavra do governo não é desfeita".[4]

Assim, o autor se mostra presente em todos os discursos de qualquer personagem, seja de que modo for e não apenas nos comentários que faz. O importante é que sem sua presença a história perde um pouco da vida que a escolha do autor proporciona-lhe ao optar por uma determinada ótica e não outra. Tudo quanto "mostra" está a serviço do "contar". Por isso, a tênue linha que divide a técnica do "mostrar" da técnica de "contar", é, de certo modo, arbitrária. Se a opção particular a que recorre em certos momentos pode atrapalhar e, noutros, pode ajudar, é uma questão tão complexa que não se pode dar a ela uma solução simplista e, portanto, superficial. É preciso compreender que embora aceitemos que o autor possa, em certa medida, escolher seus disfarces, não podemos optar pelo seu desaparecimento sob pena de sentirmo-nos – enquanto leitores virtuais – relativamente inseguros diante dos comentários feitos pelas próprias personagens.

---

[3] MACHADO DE ASSIS, J. M. – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, p.19.
[4] RAMOS, Graciliano – *Vidas Secas*, p. 39.

unesp

Até que ponto, porém, podemos considerar a ótica do enunciador imparcial? Ou devemos nos resignar em nome da fruição – e aceitar a escolha feita por ele a respeito do destino de tal ou qual personagem? Por que deveríamos ter mais simpatia por uma determinada personagem e antipatia por outra? O que é que há por trás disso tudo? Qual é a ideologia que o discurso-texto tenta nos passar? E os valores ali embutidos?

Diante de todas essas questões, não podemos deixar de notar que deve haver algum tipo de artifício, a partir do momento em que o narrador nos conta aquilo que, na nossa vida real, a ninguém seria dado saber. Nesse sentido, é importante trabalhar-se com as diferentes relações entre enunciador e enunciatário (desdobramentos do sujeito da enunciação) que cumprem os papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso previstos pela teoria semiótica greimasiana. Dessa maneira, o enunciador poderá ser visto, no desenvolvimento da sintaxe discursiva, como destinador-manipulador, reponsável pelos valores disseminados no e pelo discurso e, portanto, capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer.[5]

O fazer manipulador do enunciador (via narrador) se manifesta no e pelo discurso como um fazer persuasivo. O enunciatário, por outro lado, manipulado cognitiva e pragmaticamente pelo enunciador, cumpre papéis de destinatário-sujeito, mesmo que tal fazer pretendido pelo enunciador não se realize. Tanto o fazer interpretativo do enunciatário, quanto o fazer persuasivo do enunciador, ocorrem, evidentemente, no discurso enunciado, ou seja,

[5] BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso*, p.92.

unesp

quando o texto (abstrato) se faz discurso realizado, através da instância da enunciação, no dizer de Ducrot (1980).

Daí a importância de se recorrer à análise do texto em todas as suas instâncias propostas. Mas, é, no nível das estruturas discursivas (de superfície), que as relações entre enunciador e enunciatário se tornam mais fáceis de serem apreendidas, pois é, ali, que estão mais expostas e que são mais legíveis.[6]

Considerando que todo texto e todo discurso visam, antes de mais nada, a convencer alguém sobre alguma idéia, sobre um fazer, ser ou crer, é praticamente indiscutível que todo discurso é manipulatório à exceção do de Jesus Cristo, evidentemente, já que, na manipulação, sempre existe um componente negativo de opressão seja ela cognitiva ou pragmática.

Sob esse ponto de vista, o fazer manipulador não permite outra saída ao manipulado, como veremos, no decorrer das análises do romance *Utopia Selvagem* e da comédia *A Tempestade*, de William Shakespeare, senão a de aceitar o projeto que lhe é imposto.

Veremos que o enunciador, através do narrador onisciente e dos relatos do próprio protagonista do romance *Utopia Selvagem*, Pitum, consegue levar o destinatário-sujeito a crer até no elemento fantástico constante nas duas obras, *Utopia Selvagem* e *A Tempestade*, porque, no contrato proposto pelo enunciador ao enunciatário – previsto pela manipulação –, fica claro que o enunciatário deve interpretar a verdade do discurso e não "a sua verdade". Além do mais, o reconhecimento do dizer verdadeiro está estreitamente

unesp

relacionado com uma série de contratos de veridicção anteriores (e simultâneos, às vezes), próprios de uma cultura (como os mitos e as lendas que fazem parte do universo primitivo de nosso indígenas e que também serão analisados no devido momento), de uma formação ideológica e da concepção, por exemplo, dentro de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos.

Por isso, priorizamos, dentre as teorias de que nos valeremos, a teoria semiótica greimasiana, uma vez que ela, a nosso ver, é a que melhor permite conceber a enunciação como o conceito chave para a explicação do discurso e de suas relações com as condições sócio-históricas de produção e de relação, entre texto e contexto, análise interna e externa. A teoria semiótica se constitui, assim, no aparato conceitual e metodológico capaz de permitir o acesso aos dois percursos temáticos que se abrigam na configuração da enunciação, o de comunicação e o de produção. Para o exame do primeiro tema, o da comunicação, e de suas ligações com a organização narrativa, recorrer-se-á à análise interna do texto. Reconhecemos, entretanto, que tal medida não será suficientemente capaz de nos fornecer uma abordagem mais completa da obra para chegarmos a uma segunda leitura, ou seja, do percurso temático de produção. Por isso, a solução que nos pareceu mais adequada foi procurar o caminho da intertextualidade contextual. A enunciação cumprirá, desse modo, sua dupla tarefa de mediação: entre as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas; e entre o discurso e o contexto sócio-histórico e cultural.

---

[6] Ibid, p.93

unesp

A obra de arte literária – aliás, como qualquer obra de arte – é "uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante cujas propriedades estruturais definidas permitem, mas coordenam, o revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas" (Eco, Humberto, 1976, in *Obra Aberta*, ps.22-23). Isso significa vê-la, então, como um signo ideológico, no sentido marxista que lhe atribuiu Mikhail Bakhtin, in *Marxismo e Filosofica da Linguagem*, (1986, p.16 et seqs.). Ela torna-se, assim, o palco dos conflitos, pois "se a fala (discurso) é o motor das transformações lingüísticas, ela não concerne os indivíduos: com efeito, a palavra (texto) é a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios; os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema [...]. A comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência à adaptação ou resistência à hierarquia, utilização da língua pela classe dominante (língua oficial representante das forças centrípetas) para reforçar o poder", por exemplo.

Nesse sentido, o romance *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro constitui-se num texto ambivalente uma vez que o autor implícito se serve, em todos os momentos da história, da "palavra de outrem", como ocorre à alusão feita às duas personagens da última comédia de Shakespeare, *A Tempestade*, Próspero e Calibã. Estabeleceu-se, assim a intertextualidade na medida em que a palavra (texto) adquire duas significações. Criou-se, então, a ambivalência

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

resultante da junção de dois sistemas de signos e de dois gêneros distintos: o épico e o dramático.

Essa junção permite a relativização dos dois sistemas de signos. Daí, a necessidade de se examinar, com mais profundidade alguns percursos narrativos e temáticos como o da manipulação, por exemplo, na comédia *A Tempestade*. Consideramos importante estudarmos, nem que seja suscintamente, nesta mesma peça a presença do riso carnavalesco e o realismo grotesco que poderão nos fornecer elementos extremamente úteis para a apreensão dos efeitos de sentido que poderão influir na metáfora final não só da comédia de Shakespeare, mas, principalmente, no romance *Utopia Selvagem*, texto centralizador de nossos estudos.

Todavia, a ambivalência que se manifesta nessa possível "carnavalização intertextual" criada pela dialogização entre a comédia *A Tempestade* e o romance *Utopia Selvagem* não se restringirá ao uso comum que se dá à palavra "carnaval" ou "carnavalesco" pois tal sentido, na sociedade moderna, é conotado apenas como paródia, isto é, uma maneira nova de ler o convencional ou de re-apresentação daquilo que havia sido recalcado, uma "inversão", oposição. Isso porque nem sempre o carnaval é um fenômeno parodístico como disse bem Affonso Romando de Sant'Anna no seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia* (1985). Às vezes, o efeito carnavalizador pode significar uma coisa bem diferente da festa instituída como carnaval. Esta pode estar do lado da "ordem", do "limpo", da "estilização", senão da "paráfrase". É o caso, por exemplo, da maioria das letras de Sambas-de-

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

Enredo, das nossas Escolas de Samba, como dos gestos "nobres" das "comissões de frente" (referimo-nos às mais tradicionais, é claro...), da coreografia "aristocrática" dos passos, mesuras e vestimentas do casal de Mestre Sala e Porta Bandeira e, assim por diante.

Não. Não é essa a perspectiva que se está buscando ao tratarmos do riso carnavalesco, pois, se assim o fizéssemos estaríamos ocultando o aspecto "dramático" (homicida, cínico, revolucionário, no sentido de uma transformação dialética) do carnaval.

Na verdade, tanto na sua origem – por volta de 600 a.C., época do apogeu das tragédias gregas – quanto no Renascimento e na Idade Média, o riso carnavalesco, em todas as suas formas, não era simplesmente parodístico, nem era mais cômico do que trágico: era os dois ao mesmo tempo. Nesse aspecto, ele tem muito de barroco. Como veremos, no último capítulo do romance *Utopia Selvagem*, sob título "*Caapinagem*", essa manifestação popular, constitui-se num aparente paradoxo porque torna-se uma festa dramática, bufônica e séria ao mesmo tempo, pois, à medida que cria as cenas de fusão do sagrado e do profano, promovendo um processo de zoomorfização/antropomorfização, conciliação entre natureza e cultura, entre o *baixo* e o *alto*, entre as forças centrípetas e centrífugas que alimentam o plurilingüismo "civilizatório", cria, também, através de uma linguagem "canibalesca", ao relativizar esses mundos e ao interagir nas linguagens, antes, oponentes. O discurso, assim relativizado, surrealista e expressionista, liberta e humaniza. Por isso, vence os antagonismos e torna-se uma força conciliatória

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

mais viva, diferente, nova, revitalizada, já que é fruto de uma (re-) evolução não apenas parodística mas dramática que une *morte* e *nascimento*, destronização/entronização, e a homogeneidade entre o grotesco e o sublime. É o riso que se cala. É a linguagem poética do mito que se revitaliza, canibalescamente e se impõe, finalmente.

Todavia, para chegar a esse estágio, um longo e árduo caminho precisou ser trilhado. Confronto de linguagens, posturas éticas, de classe, de mundos, de culturas.

Para tanto, na primeira parte do livro intitulado *Bandas e Lados*, sentimos a necessidade de se fazer uma leitura do texto não-verbal que a introduz. Por ser a instância produtora do discurso, o autor implícito criou, através desse signo icônico, o primeiro efeito de sentido que será de fundamental importância para a metáfora final da obra: o tema do canibalismo relativizado pelo riso grotesco.

É o percurso gerativo de sentido que permitirá, a partir da gramática fundamental, a descrição das primeiras oposições características desse nível de abordagem, tipo *vida* vs *não vida*. Nasce, assim, o início do processo de significação, um microssistema relacional não orientado, ou seja, uma estrutura elementar. Utilizaremos desse mecanismo metodológico, isto é, de partirmos da estrutura elementar, a cada leitura que fizermos dos capítulos ou dos episódios ocorrentes, neles, capazes de contribuir para a construção da nossa linha de raciocínio. Trataremos de mostrar, desse modo, como o autor implícito conseguiu estruturar o seu discurso a fim de levar o leitor

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

(enunciatário ou narratário) a crer e aceitar sua escolha como o melhor dos caminhos oferecidos. Devemos lembrar que a leitura do texto não-verbal que abre o capítulo *Bandas e Lados* se fará a partir da visão do autor implícito sobre o texto não-verbal que cria a atmosfera temática do romance. Mas, pressupomos que o leitor perceba que a presença do texto-ícone, que sugere o tema do canibalismo, está em processo evidente de intertextualização com a linguagem do romance.

Passaremos, sempre que for possível, pelos três patamares do percurso gerativo de sentido que, partindo do texto não-verbal, nos leve ao primeiro capítulo *Icamiabas*, cumprindo, assim, o objetivo de concretizar, no nível do terceiro patamar, o discursivo, a intertextualização prevista pela ilustração cuja linguagem canibalizante e carnavalesca, do texto pictórico, rica em oposições, nos conduzirá, ludicamente, para a ambivalência produzida pelo significante "*Icamiabas*". Este torna-se uma palavra (texto) dupla que nos provoca um questionamento já que nos remete a duas referências: às *Icamiabas* de o *Utopia Selvagem* ou às de *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, romance de Mário de Andrade.

Utilizar-nos-emos da nomenclatura que Gérard Genette propôs para os vários tipos de focalização. Tais esclarecimentos se devem ao intuito de mostrar como e por que o autor implícito muda constantemente o foco para dar, cada vez mais, ao olhar desconfiado do leitor, seu destinatário, mais credibilidade sobre o que é narrado.

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

No capítulo *Sururucagem* discutiremos a construção do tom (sério ou cômico) que o autor implícito dará à narrativa mítica para introduzir, nela, o herói, Pitum, no mundo fantástico das Amazonas.

Nesse mesmo capítulo, é possível perceber a intertextualização entre o percurso inverso do herói de *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro e o de *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Por que é importante que façamos a ponte entre as duas obras? Para entendermos o plano, a estratégia que cada um dos autores implícitos tinham em mente para criarem tal ou qual efeito (ou efeitos) de sentido e que todo texto é, no fundo, um intercâmbio discursivo, uma interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s).

Em relação à linguagem mítica desse capítulo, *Sururucagem*, percebemos que o autor implícito, ora através do narrador homodiegético e onisciente, ora através do protagonista, induz-nos a acreditar que esse mundo mítico e fantástico (porque mítico) existe, mas, não da forma como aprendemos a conhecê-lo, através das narrativas lendárias ou da mitologia grega, mas, de um mito visto por dentro, carnavalizado, risível e ameaçador (principalmente para o herói Pitum). Nesse momento do trabalho, sentimos a necessidade de aprofundarmos um pouco o nosso estudo para diferenciarmos os conceitos de lendas, narrativas míticas verdadeiras ou falsas e o que é uma narrativa sagrada para os povos primitivos. É claro que não tivemos a pretensão de se fazer uma análise antropológica nem mitológica sobre o tema, mesmo porque não estamos preparados para tal objetivo que, além do mais, afastar-se-ia diametralmente de nossa proposta de análise eminentemente de

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

caráter literário. Mas, dentro dos limites a que nos impusemos, tentamos colocar os programas narrativos propostos pela teoria semiótica greimasiana a serviço da leitura do mito. Isso acontecerá durante a leitura do capítulo *Jurupari* por considerarmo-lo bastante pertinente para composição da metáfora final da obra. Se, por um lado, o tema principal dessa ilustração de Hans Staden também nos lembra, mais uma vez, o ato do canibalismo, por outro, ela intertextualiza-se com o discurso do texto lingüístico que abre o primeiro parágrafo do capítulo. Trata-se da passagem de estado de aflição do herói diante do inusitado, por que se viu envolvido, ao cair no *mundo das machas* para o estado de adaptação até prazerosa com a nova situação. Os dois discursos se identificam e se estranham, pois se o texto não-verbal sugere o ato de canibalismo das mulheres devorando partes do corpo de um ser humano que está sendo moqueado, o discurso verbal do sujeito do enunciado fala do trabalho de assar um guariba, um macaco, para alimentação do grupo do qual Pitum, o herói faz parte. O narrador descreve, assim, na verdade, o ritual prescrito (e levado a efeito) de tal forma que o animal (com cara de gente) seja assado sempre do lado esquerdo em direção ao nascente.

É, neste capítulo que o tom sério/cômico começa a manifestar-se como a linguagem carnavalizada, através de sucessivas debreagens enunciativas (discurso direto de Pitum) e enuncivas (do sujeito do enunciado).

Para explicar, no plano da linguagem, a presença do cômico na leitura do capítulo *Eldorado* teremos que aprofundar o estudo do conceito de riso carnavalesco rabelaisiano que norteará quase todas as opções de leitura do

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

romance e da intertextualização decorrentes do diálogo entre a comédia de Shakespeare, *A Tempestade*, *Macunaíma*, de Mário de Andrade e o *Utopia Selvagem* de Darcy Ribeiro.

No capítulo *Ibirapema*, também aberto por um discurso não-verbal de autoria de Hans Staden, aparece, mais uma vez, o tema do canibalismo. E a linguagem, rica de expressões xulas dão mais vida à atmosfera do riso grotesco que caricaturiza, no mito, o tom carnavalesco.

Ainda, nesse mesmo capítulo (Ibirapema) analisaremos o processo em que se formalizam os contrastes modalizadores entre os sujeitos e os valores que regem essas relações, sejam contratos fiduciários ou polêmicas; quem ou o quê atribui a quem os valores modais do querer e do poder-fazer; quem é o destinador e quem é o destinatário; a quem pertence o percurso de destinador-manipulador que pode alterar a competência de um sujeito.

Tal linha de raciocínio levar-nos-á à questão das vozes e da focalização (narrador, leitor, narratário e a visão do autor implícito) em *Utopia Selvagem*. É importante esclarecer que, para tais enfoques, não obedeceremos à ordem em que os capítulos apresentam-se, no romance, mas os utilizaremos na medida em que os fatores pertinentes à nossa análise forem exigindo.

Na Segunda parte da tese inicia-se, verdadeiramente, a intertextualização principal: *Utopia Selvagem* / *A Tempestade*. Ela nasce de uma alusão feita pelo narrador, às principais personagens da Comédia *A Tempestade*, de William Shakespeare, Próspero e Calibã. É a partir dessa alusão que realmente nasceu o motivo de escrever-se essa tese, o que muito

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

nos gratificou. Sob esse aspecto tentaremos demonstrar por que a teoria semiótica greimasiana, tanto quanto o conceito de obra aberta proposta por Umberto Eco, - admite ser insuficiente uma análise interna de qualquer obra artística, pois um texto, seja ele literário, pictórico ou fílmico, não é apenas um objeto de significação, mas de comunicação entre sujeitos. Assim, nessa segunda parte, introduzir-se-á a discussão do contexto sócio-histórico que envolve a obra num determinado contexto. Isso nos remeterá a um outro estudo não menos importante proposto por Mikhail Bakhtin: o plurilingüismo no romance e na comédia *A Tempestade* de Shakespeare.

Por essas razões, é que deixamos que a leitura analítica nos levasse ao sabor dos acontecimentos narrados no romance *Utopia Selvagem* e discutíssemos, a seu tempo, cada dialogismo textual. Assim, preferimos fazer uma leitura da comédia *A Tempestade*, em separado, para ver até que ponto o autor implícito da comédia pôde conduzir, na peça, a simpatia ou antipatia do destinatário (leitor ou espectador) para a sua tese, para tal ou qual conduta, desta ou daquela personagem e quais implicações essa dialogização poderia desencadear no texto centralizador, *Utopia Selvagem*, a ponto de o autor implícito do romance ter escolhido ou mencionado as personagens da Comédia: Próspero e Calibã.

Na terceira e última parte da análise, já de posse do(s) sentido(s) que nossa leitura alcançou obter sobre as funções das personagens Próspero e Calibã, na comédia *A Tempestade*, e de como o autor implícito (alter ego de Shakespeare) conduziu seus percursos narrativos, na peça, podemos,

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

finalmente, sentir, a partir da terceira parte do romance, *Margem Plácida* o início da vitória do mito sobre o *sagrado* cristão, do mundo natural sobre o cultural, do plurilingüismo sobre a língua oficial do carnaval sobre a razão, dos signos da arte sobre os signos do mundo: uma utopia canibalescamente selvagem.

Finalmente, propomos explicitar, através da narratividade que a obra permite ler, as três grandes linhas seqüenciais do romance para se constituir, como pretendia o autor implícito, numa obra nobilitadora, cuja utopia pode sintetizar o sonho de um povo que sofre, há mais de 500 anos, massacres e humilhações que degradam, não só sua história, sua arte, sua cultura, seus direitos, enquanto seres humanos perfeitamente integrados ao seu meio ambiente, mas a todos nós que somos, direta ou indiretamente, responsáveis por essa verdadeira vergonha internacional.

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

1. *UTOPIA SELVAGEM:*

SAUDADES DA INOCÊNCIA PERDIDA, UMA FÁBULA

A primeira parte do livro; intitulada "Bandas e Lados", é composta de seis capítulos; a segunda, sob o título de "A Margem Plácida", contém, também, seis capítulos e, a última, "Desbundes", é constituída de apenas cinco capítulos.

Na página introdutória da primeira parte, deparamo-nos com um texto não-verbal, onde se observa um grupo de índios-adultos e não-adultos em total estado de descontração. No plano central, há um casal se beijando e, ao seu lado, um outro índio saboreando um membro superior de um corpo humano: um braço. Numa das vigas de madeira que nos parece sustentar o teto da oca vê-se uma cabeça, um braço e uma perna humanos pendurados. Na verdade, é como se estivesse ali suspensa para servir de provisão que mais tarde poderá alimentar o grupo. À frente do casal de namorados tem um índio aparentemente mais jovem observando-os, enquanto uma índia amamenta seu bebê, tendo também um garoto a apreciar a cena.

Ao iniciarmos a análise deste texto não-verbal, optamos por entrar pela gramática fundamental, pois essa instância constitui-se, o lugar, por excelência, em que se dão as primeiras oposições de caráter ainda abstrato.

unesp

Se a sintaxe discursiva descreve as projeções da instância da enunciação no discurso – enunciado e as relações, sobretudo argumentativas, entre enunciador e enunciatário, a semântica discursiva vai tratar da conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento narrativo.

Assim, nesse texto pictórico instaura-se uma intertextualização entre o tempo da narrativa verbal e o tempo da narrativa não-verbal. Isto se explica pelo fato de o crédito da autoria do texto não-verbal pertencer a Américo Vespúcio, navegador espanhol do século XVI. A data da ilustração é de 1.505. Portanto, um tempo não agora (então), num espaço "lá", primitivo. Os atores da "ilustração", em relação à instância da enunciação, se constituem num "ele". Operou-se, pois, uma debreagem enunciva, projeção do ele – então – lá, um tempo e um espaço não concomitantes em relação ao momento da enunciação. Dissemos que aparentemente instala-se uma intertextualização entre o tempo do não-verbal e o do verbal porque o tema do canibalismo proposto pela diegese da ilustração (que será discutido na narrativa verbal) serve para introduzir o leitor num tempo do "então" também primitivo: da lendárias amazonas, criadas pela visão dos antigos viajantes da época do descobrimento que passaram pelo rio Amazonas, acreditando ter visto uma tribo de mulheres guerreiras. Na verdade, o quadro pictórico tem a função de criar toda uma atmosfera de um universo mítico e, portanto, fantástico.

O título "Bandas e Lados", evidentemente, metonímico, se presta a várias interpretações pela conotação ambígua que sugere: 1- banda desenhada,

unesp

lado, faixa, parte lateral (do gótico bandwa, provavelmente). Preferimos ficar com o conceito de banda desenhada uma vez que esta nomenclatura permite pensar-se numa modalidade narrativa de extensão variável, cujo fundamental suporte expressivo é a imagem gráfica, acompanhada ou não por texto verbal e elaborada de acordo com específicos procedimentos técnicos, destinados a incutir no conjunto de signos icônicos que integram o relato a sua narratividade própria.

A narratividade presente em qualquer texto, seja verbal, seja não-verbal, pressupõe – como se sabe – uma narrativa mínima, isto é, uma transformação de Estado, um antes e um depois. É evidente que o autor implícito, criador da diegese pictórica, registrou a cena real ou imaginária opondo a paisagem do civilizado à do selvagem. Significa que a ação transformadora que lhe causou impacto, pela sua origem social e histórica, ocidental e européia, foi a de não aceitar como normal o gesto "selvagem" do canibalismo. No seu espaço "lá", Europa, a cultura aristotélica e cristã não admite essa "irracionalidade", embora o seu tempo, século XVI seja concomitante à cena registrada através do desenho. São, na verdade, dois tempos, separados por educações diferentes, culturas diferentes ou, se quisermos, a oposição: civilização **x** primitivismo; cultura **x** natureza; civilizado **x** selvagem e assim por diante. No "antes", ato nunca visto. No "depois", selvageria.

Este texto não-verbal é narrativo porque narra uma transformação: a passagem de um estado a outro, de vida à não-vida. Entretanto, isso não quer

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

dizer que ele não contenha os três níveis do percurso gerativo, pois o quadro mostra um dos atores actante sujeito se alimentando de carne humana, outros se amando e um menino sendo amamentado pela mãe, rodeado pelos irmãos. Por isso, pode-se pressupor uma oposição de base: vida (caracterizada pelos gestos de se alimentar – ou de carne humana, ou de leite – pelo adulto e pelo não-adulto, respectivamente) versus ausência de vida (marcada pelos membros que estão sendo devorados de um outro ator que entrou em disjunção com a vida), isto é, morte. Assim, teríamos: dinamicidade versus estaticidade. Contudo, o texto não manifesta todo o percurso da sintaxe fundamental: afirmação da /estaticidade/; negação da /estaticidade/; afirmação da /dinamicidade/. Nós só podemos pressupô-lo, pois, antes de um dos atores ser morto, ele era um sujeito em conjunção com a vida, pois, como já vimos, toda narrativa, pelo seu caráter polêmico, implica em que a conjunção para um sujeito implica a disjunção para outro. Se considerarmos que tenha havido um processo de transformação de estados implícito garantido pela performance de um sujeito 1 que se alimenta de um outro, (sujeito 2) e, para isso, foi necessário que o sujeito 1 entrasse em disjunção com o valor vida, podemos afirmar que ocorreram dois enunciados elementares:

a) o enunciado de estado, em que se estabelece uma relação de junção (disjunção ou conjunção) entre um sujeito e um objeto. No caso em questão, temos o sujeito (que convencionaríamos chamá-lo de 1) que entra em conjunção com o objeto de valor "comida humana" e o sujeito que entra em disjunção com o objeto de valor "vida". Houve, portanto, os três momentos

unesp

básicos de um programa narrativo, pois se antes, o sujeito 2 estava em conjunção cm o objeto de valor vida, num depois, ele entra em disjunção com o mesmo objeto. É evidente que entre os dois Estados, o 1 e o 2, houve uma performance, ou seja, uma ação transformadora que, no contexto de uma sociedade primitiva indígena, é de se pressupor o confronto entre dois grupos antagônicos e a dominação de um para o outro. Assim, teríamos, neste texto não-verbal programas narrativos de privação e de apropriação:

PN = F (canibalismo)

O_v confronto

$S_1 \longrightarrow [(S_2 \wedge O_v) \Longrightarrow (S_2 \vee O_v)]$ em que:

F = função

==> transformação ou ação transformadora

S_1 = Sujeito do fazer

S_2 = Sujeito de estado

$\wedge$ = conjunção (estar de posse)

$\vee$ = disjunção (privação)

O_v = objeto – valor (vida)

b) Mas, como não existe disjunção sem conjunção, um programa narrativo de privação implica num programa narrativo de aquisição. Portanto, o programa narrativo de aquisição implícito pode ser descrito do seguinte modo:

$PN_1 = F$ (canibalismo)

vitória e morte do inimigo

↑

$PN_1 = S_1O_v = [(S_2 \vee O_v) \Longrightarrow (S_2 \wedge O_v)]$ – Principal ou Programa da Performance

↓homem-alimento homem-alimento

Em que:

F = função

S_1 = sujeito que quer alimentar-se de carne humana para abastecer-se física e espiritualmente desse valor

$\vee$ = disjunção com o alimento

$\Longrightarrow$ performance ou ação transformadora (vitória e morte do inimigo)

$\wedge$ = conjunção com o alimento (físico e/ou espiritual)

O_v = alimentação material e/ou espiritual (coragem, inteligência e outras virtudes).[7]

No nível narrativo, percebemos duas seqüências narrativas mínimas distintas entre si, mas implicadas na organização textual figurativa e temática. Se, pelo lado do sujeito que quer e realiza a performance de comer a carne de seu semelhante, o que ocorre é a passagem de um estado de disjunção com o valor que investe no objeto de desejo, por outro, dá-se o inverso. Alguém que estava em conjunção com a vida, num primeiro momento, num depois, entra em disjunção com esse mesmo valor. Nota-se, também, que há, no mínimo, duas isotopias presentes neste texto figurativo, pois canibalismo pode ser lido como uma isotopia antropológica dos costumes de certas tribos indígenas,

unesp

desde épocas muito antigas, de se alimentarem de carne humana. Isso ocorria em função do desejo antropófago de acreditar que, se alimentando do corpo físico de seu inimigo valente, as virtudes do vencido na batalha se incorporavam às do vencedor. O texto poético de Antônio Gonçalves Dias, *Y – Juca Pirama* é bastante ilustrativo, quando recusando-se a aceitar as razões do valente índio tupi que pedia para adiar a sua sentença de prisioneiro, o chefe dos Timbiras diz-lhe com aspereza:

> – És livre; parte
> – E voltarei.
> – Debalde.
> – Sim, voltarei, morto meu pai.
> – Não voltes!
> És bem feliz, se existe, em que não veja,
> Que filho tem, qual chora: és livre; parte!
> – Acaso tu supões que me acobardo,
> Que receio morrer!
> – És livre; parte!
> – Ora não partirei; quero provar-te
> Que um filho dos Tupis vive com honra,
> E com honra maior, se acaso o vencem,
> Da morte o passo glorioso afronta.
> – Mentiste, que um Tupi não chora nunca
> E tu choraste:... parte; não queremos
> Com carne vil enfraquecer os fortes [...][8]

Por conseguinte, o canibalismo entre os nossos índios, como de outros povos primitivos, em tempos passados, não representava pura e simplesmente um ato isolado de selvageria como poderia parecer aos olhos dos primeiros colonizadores. Era, antes, um gesto de respeito aos valores do inimigo e o desejo muito justificável – naquele universo cultural onde a coragem e a lealdade eram os bens mais cultivados – de incorporar, ao espírito do vencedor, a bravura do vencido. Além disso, sabemos que esse "estranho"

---

[7] Ibid, p.32

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

hábito data de tempos remotíssimos, entre culturas de alta civilização como a grega, por exemplo. Montaigne considera que é mais bárbaro comer um homem vivo do que fazê-lo depois de morto. Cita, também, que Crisipo e Zenão, chefes da escola estóica, admitiam não haver mal algum em tirar proveito de nossos cadáveres e, se necessário, nem mesmo em nos alimentarmos deles. Exemplifica com o episódio que ocorreu durante o cerco que os gregos sofreram por Cesar em Alésia. Naquela ocasião, resolveram matar a fome comendo os velhos, as mulheres e todos os que não fossem úteis ao combate, a fim de poderem prosseguir resistindo.[9]

Mais adiante, comentando o relato que ouviu de um viajante da época dos descobrimentos, o autor dos *Ensaios* não vê nada de bárbaro ou selvagem dos costumes antropofágicos nesses povos ditos primitivos, argumentando que cada um considera bárbaro aquilo que não faz parte de seu universo cultural. Assim, também, os gregos antigos chamavam de bárbaros, todos aqueles que não falavam sua língua. Diziam que a língua dos estrangeiros soava como a dos pássaros, isto é, como animais. Dessa maneira, é comum e natural até, que julguemos a verdade e a razão de ser das coisas pelo modelo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos. Aos que não rezam pelas nossas cartilhas culturais chamamos de selvagens. No entanto, aos que depredam e alteram o processo cultural de outros grupos sociais é quem mereceriam o epíteto. Assim, os povos que não permitiram que sua simplicidade e sua verdade não fossem corrompidas não merecem esse

---

[8] DIAS, Antonio Gonçalves – *Y Juca Pirama*, p. 26-41.
[9] MONTAIGNE, Michel Eyquem de – *Ensaios 1*, p.262-5.

unesp

qualificativo, pois fazem parte de suas tradições e de sua fé. Diz o autor que tem em seu poder o canto de morte de um índio prisioneiro de uma tribo inimiga, prestes a ser submetido aos mais atrozes sofrimentos que visam testar sua coragem e determinação. Depois de injuriar com insultos seus algozes, censurando-lhes a covardia e lhes recordando suas derrotas, diz:

> Que se aproximem todos com coragem e se juntem para comê-lo, em o fazendo, comerão seus pais e seus avós, que já serviram de alimento a ele próprio e deles se constituiu. Estes músculos, essa carne, estas veias, diz-lhes, são vossas, pobres loucos. Não reconheceis a substância dos membros de vossos antepassados que, no entanto; ainda se encontram em mim? Saboreai-os atentamente, sentireis o gosto de vossa própria carne.[10]

A terceira e última fase do percurso gerativo de sentidos, a mais próxima da manifestação, é a das estruturas discursivas. Nessa etapa, examinamos o texto (icônico ou não) como resultado da enunciação, como discurso enfim. Assim, retomam-se as estruturas narrativas a partir da perspectiva da instância da enunciação que as assume. Nesse sentido, o texto visual tem, antes de tudo, um observador nele instalado. É esse sujeito cognitivo – por delegação do sujeito da enunciação (autor implícito) – que "filtra", que conduz o discurso. Portanto, é natural que nesse texto a dimensão do "saber" esteja figurativizada pela ótica distorcida ou não desse "voyer". Fica evidente, também, que há, no texto, o jogo da veridicção entre o ser e o parecer selvagem, bárbaro, dependendo da interpretação cultural que se dê às imagens a que se assistiu e que se reproduziu em tela.

Considerando que é um observador (e não um narrador) o condutor do discurso não-verbal, pode-se pressupor fortes recursos de aspectualização,

unesp

que nos garantem a passagem das transformações narrativas vividas pelas personagens (sujeitos em conjunção com a sua identidade e sujeitos em disjunção coma sua alteridade) a processos com Estado Inicial, ação (ações) transformadora(s) e Estado Final. A descontinuidade aspectual rompe a duratividade da aparente estaticidade dos gestos das personagens da cena mostrada. Pode-se, inclusive, admitir que o aspecto da mudança dê início a uma nova duratividade que continuaria no texto verbal.

No nível do discurso, a semiótica examina os temas e as figuras que os recobrem. As relações e operações elementares como identidade **x** alteridade, vida **x** morte, natureza **x** cultura, civilizado **x** selvagem, primitivo **x** moderno, já retomadas como transformações (sujeitas em conjunção ou disjunção com a vida, com a coragem, a vitória, com a sua identidade, enfim, valores e posições narrativas) apresentam-se, no nível discursivo, como percursos temáticos e figurativos. No texto não-verbal "*Bandas e Lados*", várias linhas temático-figurativas podem ser estabelecidas. Uma primeira leitura é, sem dúvida, a do canibalismo como sinônimo de selvageria. Outras são igualmente possíveis:

a) leitura antropológica do comportamento primitivo inter-tribal visto com preconceito por sociedades ditas civilizadas.

b) leitura existencial dos valores assumidos por um determinado grupo primitivo: a inveja da virtude do adversário vencido na batalha e a crença no antropofagismo como forma de adquirir a coragem dele – bem maior a ser conquistado.

---

[10] Apud Michel Eyquem de Montaigne, *Ensaios I*, p.265.

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

A apreensão vertical dessas linhas temáticas (e figurativas) nos leva a refletir sobre o que pensamos sobre o conceito de selvagem. Cada povo considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. E é natural que isso ocorra, uma vez que só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes da sociedade e da época em que vivemos.[11]

O primeiro capítulo, após a atmosfera primitiva criada pelo discurso não-verbal ou icônico sob o título *Bandas e Lados*, remete-nos para o primeiro índice de intertextualidade. Trata-se de sua denominação: *Icamiabas*, termo encontrado em outra obra, *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade. No capítulo IX, p. 71, sob o título *Carta para Icamiabas*, o enunciador dá ao herói, sujeito e destinador da mensagem, voz e autoria de uma carta dirigida às suas súditas, as guerreiras amazonas, as informações do mundo moderno, de onde ele envia a carta. É uma narrativa intradiegética ou narrativa secundária em relação à narrativa primeira ou, ainda, uma narrativa hipodiegética. E por ser secundária, seu narrador chamar-se-á intradiegético. A narrativa primária seria, portanto, um discurso produzido por um narrador de primeiro grau e cujo ato narrativo é externo em relação aos eventos narrados naquela narrativa.[12] O narrador da *Carta pras Icamiabas,* no capítulo IX do *Macunaíma, herói sem nenhum caráter* é um narrador intradiegético. A essa narrativa que se insere na narrativa primária, interrompendo-a, representando

---

[11] MONTAIGNE, Michel Eyquem de – *Ensaios*, p. 259
[12] AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de – *Teoria da Literatura*, p. 762-3.

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

formal e fundamentalmente uma narrativa dentro da narrativa (primária), Gérard Genett classifica como narrativa metadiegética. No entanto, para Mieke Bal, autora de *Narratologie*, o mais correto seria chamar esse tipo de narrativa segunda, intradiegética, de narrativa hipodiegética, uma vez que o sufixo "hipo" significa dependência. Dessa maneira, está perfeitamente adequado à narrativa secundária, pois ela está, pelo menos pragmática e sintaticamente, subordinada a uma narrativa primária. Do mesmo modo, a respeito do seu narrador falar-se-á de narrador "hipodiegético", que é, por definição, intradiegético.[13]

No que se refere à intertextualidade existente entre a narrativa intradiegética do capítulo IX mencionado, deve-se ressaltar que há um múltiplo processo de intertextualização pois, se Icamiabas, no texto-carta do herói Macunaíma – segundo caracterização do próprio narrador da narrativa primária – é um termo que diz respeito à tribo das mulheres guerreiras erradamente chamadas de amazonas, segundo o herói. Há, também, naquele trecho hipodiegético, o intuito parodístico do narrador que, entre outras intenções, deseja ironizar o artificialismo da linguagem anacrônica e seu uso inadequado por falantes brasileiros que pecam por pedantismo e incoerência ao imitarem essa linguagem desusada, intercalando, sem saber traços da linguagem falada no Brasil. É uma crítica mordaz ao pedantismo do brasileiro ignorante que sempre pretendeu escrever em português de lei mas aplicando um vocabulário cujo sentido desconhece.

---

[13] Apud Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p.763.

unesp

Por outro lado, há uma ironia bastante mordaz do enunciado da carta ao se dirigir às suas "mui queridas súditas" como "senhoras amazonas". O enunciador deixa claro que não concorda com a confusão que os "prolixos habitantes" da São Paulo moderna fazem ao atribuir às Icamiabas a mesma origem das guerreira amazonas da mitologia grega. Assim, o título do primeiro capítulo do *Utopia Selvagem*, "Icamiabas" se constitui numa primeira forma de intertextualização presente no romance e que, entre outros aspectos que discutiremos mais adiante, tem a função de remeter-nos no universo fantástico do mito e num tempo que antecede o mundo moderno. Portanto, nós leitores virtuais, estamos mergulhados num tempo e num espaço fantásticos, porque mítico-primitivo.

A partir dessas interferências textuais, o que se tem é que a intertextualidade se expressa numa língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes. Opera-se, portanto, uma espécie de reparação ao nível da palavra, uma promoção a discurso com um poder infinitamente superior ao discurso monológico corrente. Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador (*Utopia Selvagem*) um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem que seja preciso falá-los. O texto de origem já está, virtualmente presente, portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. É o caso do texto referido: *Macunaíma* e toda a sua diegese mítica, primitiva, paródica.

É preciso, contudo, que se leve em conta que o texto "citado" admita a renúncia à sua transitividade: ele já não fala, é falado. Deixa de

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

denotar, para conotar.[14] Já não significa por conta própria, passar ao estatuto de material, como na "reconstrução mítica", em que se colecionam mensagens pré-transmitidas para as reagrupar em novos conjuntos.[15]

> nessa incessante reconstrução com o auxílio dos mesmos materiais, são sempre os antigos fins os chamados a desempenhar o papel dos meios: os significados se transformam em significantes, e vice-versa.[16]

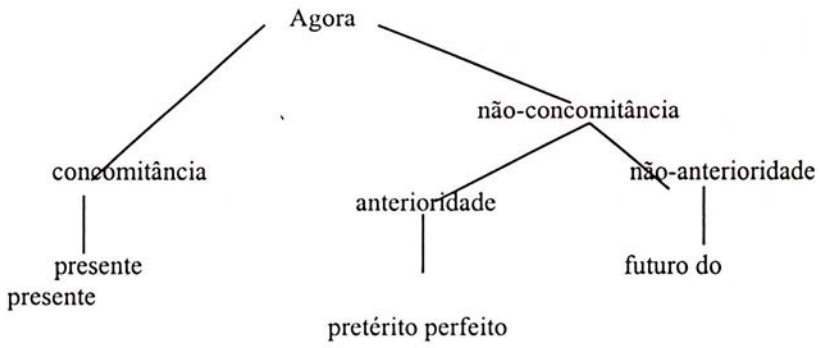
Assim, o texto aproveitado, ao mesmo tempo que denota, recusa-se a denotar, ao mesmo tempo que é transitivo, intransitiviza-se. Ao mesmo tempo que é significado, é significante. (Jenny, Laurent. Poétique. *Intertextualidades*, p.22).

No início do capítulo *Icamiabas*, o eu narrador, simulacro do eu da enunciação, uma sua possível máscara, é instaurado por uma debreagem enunciva, pois o narrador é homodiegético, co-referencial com o protagonista, mas apenas como testemunha. As marcas da enunciação que nos dão provas dessa inferência é a presença de um "aqui" e de um "agora" evidenciado pelo presente do modo indicativo "vive", presente histórico, na estrutura aspectual.[17] No jogo da articulação temporal teríamos:

---

[14] JENNY, Laurent – Intertextualidades. *Poética*, p. 22.
[15] Ibid, p. 22.
[16] STRAUSS, Claude Lévi – *O Pensamento Selvagem*, p. 36.
[17] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem, Saudades da Inocência Perdida – Uma Fábula*, p.13.

unesp



É interessante observar que o narrador, projeção de um não-ser do enunciado é, em princípio, homodiegético, narrador-testemunha, apenas observador, pois não participa diretamente dos acontecimentos, ao contrário de Pitum, ator e actante sujeito/objeto que figura como protagonista da história. Assim, o sujeito do enunciado (narrador homodiegético) divide o tempo e o espaço com Pitum. O que nos garante tal inferência é a presença do "aqui" e do "agora" implícitos e visíveis no tempo verbal do presente "vive" e no adjunto espacial "aqui", através das debreagens enunciva e enunciativa, espacial e temporal. É testemunha onisciente e onipresente. "Aí está o tenente cumprindo sina". Os demais parágrafos determinam a pressuposição de que ele, narrador, está observando e acompanhando problemas por que passa o prisioneiro das mulheres guerreiras. Tenta nos "mostrar" o que tem acontecido ao sujeito anti-herói, Pitum. Mas prefere dar voz ao protagonista, sujeito do enunciado (ele = Pitum), em nome do efeito de realismo que só o discurso direto consegue atingir. Por outro lado, o efeito de realidade é produzido em grande medida, pelas debreagens internas de segundo e terceiro graus, como é o caso do discurso direto de Pitum presente no parágrafo subseqüente. Mas

para quem é que o protagonista dirige a palavra? Para o narrador, confirmando o que este havia dito, ou para um narratário? Reiteramos o desejo de identificar o narrador da narrativa primária como diegético, isto é, personagem secundária como sucede em *A Cidade e as Serras* de Eça de Queirós e em *O Grande Gatsby* de Scott Fitzgerald, ou identificar-se como um simples observador que conhece pessoalmente as personagens, que com elas convive, fala, etc., sem que, todavia, venha a influenciar de qualquer modo, o curso dos eventos narrados.[18]

É importante lembrar que ao passar a voz para uma pessoa do enunciado, no caso, Pitum, o protagonista, o que ocorre é uma debreagem enunciativa, instaurando um eu no discurso. São essas debreagens internas as responsáveis pela produção de simulacros de diálogos nos textos, pois estabelecem interlocutores, ao dar voz a atores já inscritos no discurso. E por que o enunciador preferiu transferir o relato do narrador, dono de uma debreagem de 1° grau para um outro narrador através de uma debreagem de 2° grau? Porque além de criar a unidade discursiva denominada direto, a debreagem interna, ou de 2° grau, torna a narrativa mais verdadeira, como já dissemos anteriormente.

Com o intuito de levar o enunciatário para a real e disfórica situação de Pitum no mundo das mulheres guerreiras, há um verdadeiro jogo de debreagens, pois se no discurso direto tem-se fronteiras bem nítidas entre a fala do narrador e a da personagem e se no discurso indireto a fala do narrador invade a da personagem e esta é apresentada por aquela, no discurso indireto

[18] Apud Aguiar e Silva – *Teoria da Literatura*, p. 762.

unesp

livre é a fala da personagem que invade a fala do narrador. Neste, ressoam duas vozes na fala do narrador: a sua e a da personagem.

Observemos o trecho deste primeiro capítulo de *Utopia Selvagem*:

> Não se entende é como esse povão mulheril passa sem homem. Pitum nunca viu nenhum. Não há. Nem pra remédio.
> – Sou eu só. Ter homem elas têm obrigatoriamente de ter – pensava ele. É necessário: indispensável.
> Como é que elas não têm?
> Não têm é cá, achava Pitum.[19]

E mais adiante:

> Ao chegar, Pitum pensou que tinha caído no mulherio de uma tribo de homens guerreiros, todos mobilizados num Exército macho em combate. Tinha de ser, achava e temia.[20]

Este trecho, mesclado pelas vozes do narrador e de Pitum, em discurso indireto livre, põe em xeque a situação conflitante do protagonista sujeito e objeto ao mesmo tempo. Sujeito porque tem um querer: saber qual é a sua real função no mundo mítico das Icamiabas; saber como é que elas vivem e por que se comportam de maneira estranha para ele.

Num estado inicial, ao nível da aparência, parecia ter-se dado bem, pois mantinha relações sexuais com cada uma delas "todo santo dia". E isso começa a preocupá-lo porque se antes "até achava bom", o narrador nos alerta que o herói:

> Nunca supôs, inocente, que houvesse tanta. Nem que desse este trabalhão todo. A de anteontem sangrou horrores. Pitum se assustou demais com medo de galho.[21]

---

[19] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p.14.
[20] Ibid., p. 14.

unesp

Como se vê, se do ponto de vista da sua curiosidade o fato de querer-saber o faz um sujeito, pois só é sujeito aquele que quer alguma coisa, por outro lado, o medo de "dar galho" coloca-o na sua posição de infra-humano, pois o destinador são as mulheres e ele o objeto, cuja função é cumprir as regras estabelecidas pelo destinador: um mero reprodutor. Por isso, que a história que se inicia "in medias res" apresenta o herói disforicamente:

> Aí está o tenente cumprindo sina. Vive aqui na banda delas há tanto tempo e ainda não bisou. Cada dia é uma. Todo santo dia.[22]

Se nos fixássemos apenas nos elementos que o primeiro capítulo nos fornece, no nível do discurso, teríamos um ator, Pitum, homem adulto (tenente) vivendo num meio selvagem, primitivo, estranho ao seu mundo "civilizado". Esse espaço mítico é dominado pelas famosas mulheres guerreiras que também são conhecidas como as lendárias Amazonas, denominação atribuída aos primeiros navegantes estrangeiros que vieram ao Brasil. O narrador nos apresenta Pitum como mero reprodutor, e cativo das amazonas, situação disfórica assumida pelo próprio protagonista.

> Vivo aqui é preso, cativo. Para que tanto mistério? Parece até que eles me escondem de alguém.[23]

Em princípio, na sintaxe narrativa, teríamos um enunciado de estado disjuntivo.

> (S V O), em que S = sujeito
> V = símbolo de disjunção, carência de

---

[21] Ibid., p. 13.
[22] Ibid., p. 13.
[23] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 14.

unesp

O = objeto de valor: liberdade.

E, deste modo, tanto sujeito como objeto seriam chamados de atualizados.

Nesse início da diegese, o sujeito (tenente) define-se pela relação transitiva com o objeto (liberdade), que investido pelos projetos e pelas determinações do sujeito (que se sente usado e pressionado), torna-se um objeto de valor. O sujeito apresenta-se ora como sujeito virtual (antes de se sentir prisioneiro), ora como sujeito realizado (quando não conhecia seu trágico destino):

> Também não tenho escolha. É bonita e feia, moça e velha – diz ele – virgens, então, comi demais. Antes até achava que era bom.[24]

Mas, quando sente-se prisioneiro e objeto de reprodução torna-se sujeito atualizado. E é sujeito porque passa a querer outro valor; não mais o prazer sexual, mas sentir livre, um homem novamente.

É no segundo capítulo, intitulado sururucagem, que o narrador nos dá conta de como o ator Pitum caiu prisioneiro da tribo das mulheres guerreiras. A esses desencontros entre a ordem dos acontecimentos no plano da diegese e a ordem por que aparecem narradas no discurso, Gérard Genette designou de anacronias.[25]

Assim, o começo do discurso *Utopia Selvagem* corresponderia a um momento adiantado da diegese, obrigando tal técnica, com é óbvio, a

---

[24] Ibid., p. 13.
[25] Apud Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da Literatura*, p. 751.

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

narrar "depois" no discurso o que acontecera "antes" na diegese, entendendo-se o termo diegese como um construto tropológico que só adquire essa existência através do discurso de um narrador. A analepse se constitui num recurso de que os romancistas se servem, com freqüência, porque permite comodamente esclarecer o narratário e/ou leitor virtual sobre os antecedentes de uma determinada situação – sobretudo quando essa situação se encontra no início da narrativa – e sobre uma personagem introduzida pela primeira vez no discurso ou neste reintroduzida, após ausência mais ou menos prolongada.

Uma das funções da analepse – e que tem bastante importância no texto em questão –, é a de oferecer uma oportunidade ao narrador para analisar a origem, hereditariedade e influência do meio, constituição fisiológica e temperamental que modelam uma determinada personagem.

Como exemplo desse expediente enriquecedor para o entendimento melhor dos fatos, o narrador, antes de nos dar os momentos da vida de Pitum que antecederam sua desventura, interrompe a narrativa primária e instaura uma outra, intradiegética, para opinar sobre a origem das mulheres guerreiras que, na sua ótica, não deveria ser confundida com as Amazonas da mitologia grega.[26]

É interessante observar, no relato do narrador, alguns aspectos que vêm confirmar as nossas suspeitas anteriores sobre a natureza desse narrador – testemunha, portanto, homodiegético.

O enunciador criou uma debreagem enunciativa –o "eu" colocado no interior do discurso –, para apresentar o ponto de vista do narrador sobre o

unesp

fato em que se discute a "verdadeira" face da sociedade das Icamiabas. Opta por esse caminho, visando transmitir efeitos de subjetividade que satirizam a pretensa objetividade dos primeiros viajantes que nos deram seus testemunhos: Orelhana, Condamini e o "ante-santo" Manuel de Nóbrega.[27]

Essa narrativa hipodiegética desempenha uma função explicativa, (entre outras) em relação à narrativa primária, pois pretende desmistificar as versões que aqueles primeiros historiadores apresentaram equivocadamente sobre as mulheres guerreiras. Procura desmascarar também e de forma paródica – como o fez Mário de Andrade no capítulo IX de *Macunaíma*, na famosa "carta pras Icamiabas" – as crônicas dos primeiros exploradores portugueses extasiados com as maravilhas do novo mundo. Essa narrativa hipodiegética apresenta – além da função explicativa que torna claras as conexões causais entre os eventos diegéticos e hipodiegéticos –, uma outra, a satírica. Esta se constitui numa paródia à linguagem dos cartórios e tabeliões, pois, o narrador hipodiegético pretende dar mais autenticidade ao seu relato, em detrimento da versão apresentada pelos seus antecessores, os antigos viajantes-historiadores.

> Livramo-nos, assim, graças ao ex-tenente, de qualquer suspeita de que a Ilha de Lesbos pudesse estar situada no Brasil Prístimo. As donas que ele via não tinham marido nem marida.
> Este é, caro leitor, o substrato histórico erudito das verdades e versões em que se assenta o caso que aqui se prova e lê, o qual, por outro lado, nele tem seu conteúdo de realidade sustentado e comprovado.[28]

---

[26] RIBEIRO, Darcy, *Utopia Selvagem*, p. 20.
[27] Ibid., p. 21.
[28] Ibid.

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

Com efeito, essa ilusão de autenticidade, que é sugerida ao leitor, é própria da focalização homodiegética em que o narrador se identifica com uma personagem secundária ou com um simples comparsa. Nesse tipo de focalização

> esvai-se o sentido de cumplicidade íntima, de comunicação imediata, entre a história narrada e o leitor. A história adquire uma acentuada objetividade, pois o narrador é apenas uma testemunha dos acontecimentos, permanecendo portanto como exterior em relação à interioridade e à motivação profunda dos atos da personagem principal.[29]

Esse tipo de focalização homodiegética recebe o nome também, de focalização interventiva, pois constantemente o narrador intervém na história com comentários, apreciações etc. No caso em questão, em que o narrador de *Utopia Selvagem* interrompeu a narrativa primária para esclarecer aspectos que julgou necessários, ele se caracteriza como sujeito de um discurso pessoal já que marca inequivocadamente a sua presença e o sentido de sua intervenção ao dirigir-se ao narratário:

> Releve o leitor que eu tome a palavra para algumas ponderações que não posso conter, tanto elas são cabíveis nesta altura.[30]

É o próprio narrador interveniente que enuncia o objetivo da analepse: esclarecer o leitor (narratário) sobre as difamações que, a seu ver, têm sofrido as Icamiabas por historiadores estrangeiros preconceituosos. Dessa maneira, pretende resgatar a dignidade das mulheres guerreiras da Amazônia. Esse crédito, na verdade, ele atribui ao ex-tenente, Carvalhal,

---

[29] AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de – *Teoria da Literatura*, p. 772.
[30] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 20.

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

apelidado de Pitum. Como se percebe, a analepse, aí introduzida, é claramente declarada e caracterizada como tal, eliminando-se, assim, qualquer possibilidade de confusão da sua temporalidade com a temporalidade da narrativa em relação à qual, se instaura a anacronia.[31]

Ao contrário dos antigos narradores épicos, o narrador dessa narrativa secundária do Utopia não se deleita em longas e deliciosas descrições como ocorre na emocionante e esperada cena do canto XIX da *Odisséia*, de Homero, quando Ulisses regressa à sua casa e Euricléia, sua antiga ama, o reconhece por uma cicatriz na coxa.

Nesse primeiro capítulo de *Utopia Selvagem*, o narrador intervém para dar-nos alguns esclarecimentos que escapam da capacidade cultural do nosso "herói", Pitum. E o que fez foi uma crítica ácida – em linguagem parodística – da visão deformadora – segundo seu juízo – dos primeiros historiadores sobre as mulheres guerreiras do Amazonas. Para dar mais veracidade ao seu depoimento, o narrador conferiu, ao seu discurso, um tom próprio da língua dos tabeliães. Instaura-se, assim, a dialogização parodística através do tom e da voz ambivalentes. O riso grotesco desmitifica o tom oficial. É o "baixo" rebaixando o "alto"; é o discurso grotesco instaurando a crise no discurso solene.

[31] AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de – *Teoria da Literatura*, p. 754.

unesp

1.1. Sururucagem: O Mito em *Utopia Selvagem*

Através de uma debreagem actancial enunciva o autor implícito instaura no nível de superfície, o ator tenente Carvalhal, futuro Pitum, na narrativa mítica, através do narrador onisciente. Este foi bastante conciso na introdução do episódio que deu origem às mazelas por que passou o actante anti-herói no fantástico mundo das Icamiabas. É interessante observar como o narrador se dirige ao narratário, revelando uma certa intimidade nesse relacionamento. Isso porque, embora seja o enunciado resultante de uma debreagem enunciva, ele se refere ao narratário como "testemunha" ou, no mínimo, conivente com os fatos narrados:

> Em resumidas contas eis o que sucedeu ao nosso tenente Carvalhal. Estava ele...[32]

Num primeiro momento, a narrativa analéptica dá-nos a impressão que o narrador é homodiegético, narrador testemunha, que está lado-a-lado com o protagonista. Mas percebe-se, em seguida, que foi apenas um recurso estilístico para dar mais um efeito de realidade ao relato, cobrando a co--participação do narratário. Ao modo do parecer, tem-se uma enunciação – enunciada em que o sujeito "eu" ou ("nosso") denominar-se-ia narrador, e o "tu", por ele instalado, narratário, simulacros discursivos do enunciador e do enunciatário implícitos. Contudo, o que o enunciador, de fato, (autor implícito ou textual) quis foi criar um efeito de verossimilhança ao sentido posto.

---

[32] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 23.

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

E é o mesmo narrador onisciente que depois de instaurar um "nosso" como totalização de um "eu" + "tu", cede a palavra a um "eles", desembreados em segundo grau como interlocutores:

> – Que chuva cinzenta é aquela?
> Adivinharam nela algum mistério.[33]

Em seguida, através de uma debreagem enunciva, o narrador inicia a descrição da cena que deu origem à inserção de Pitum no mundo mágico/mítico das mulheres guerreiras:

> De repente, a cortina branca, os alcançou. Aí, o tenente viu caírem a seu lado os companheiros todos. Caíram duros no chão, ali ao lado, feito macacos guaribas espetados pelas setas de sarabatana. Morreram instantaneamente, parece. Terão sido comidos?[34]

No nível das estruturas fundamentais, reforçando a idéia de que em semântica o sentido nasce da descontinuidade, da ruptura, ou da percepção da diferença, tem-se a oposição entre real vs fantástico, saber vs não-saber, ser vs parecer, vida vs morte. Isso se explica pelas operações sintáticas de negação e asserção que colocam em movimento as relações acima propostas. Elas determinaram os seguintes percursos:

1	2	3
continuidade -	descontinuidade	ruptura (com a vida)
vida (sentido) –	não-vida	morte (sem sentido)
estaticidade (estado anterior)	não-estaticidade	transformação

Essas etapas (1, 2, 3) podem ser reconhecidas no texto:

---

[33] Ibid., p. 23.

1 – guerra permanente do Exército Brasileiro no norte do Amazonas (continuidade);

2 – o desaparecimento abrupto da outra margem do rio (descontinuidade);

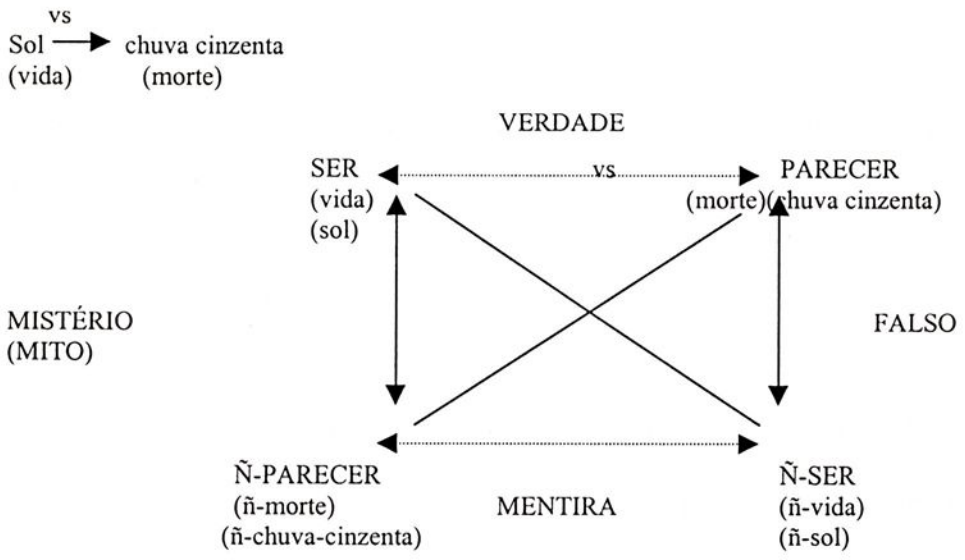
3 – "A chuva ... certinha como uma parede (divisão) anuviando a visão da mata e da terra escondida no lá longe "(ruptura);[35]

4 – "Todos olharam inquietos" (não saber) "De repente, a cortina branca os alcançou" "Caíram duros (não-vida) no chão, ali ao lado" – "morreram instantaneamente, parece (ser vs parecer).

Esta seqüência narrativa narra, portanto, o surgimento da morte, do mistério, da transformação de um estado de equilíbrio (ainda que, por enquanto, aparente) para um estado de tensão, de medo e de mistério que pode ser assim representado:

---

[34] Ibid., p. 23.
[35] Ibid., p. 23.



No segundo patamar do processo gerativo, o das estruturas narrativas, é preciso que reconheçamos sujeitos humanos (ou "humanizados") que operam as mudanças descritas como operações lógicas,[36] no nível fundamental. Nessa narrativa analéptica em que o narrador heterodiegético nos coloca a par dos eventos que explicam a presença de Pitum no mundo mágico (mítico) das Amazonas, há um sujeito que transforma estados, ou seja, o que modifica a relação de outros sujeitos com os objetos de valor. No caso, os companheiros de Pitum entraram em disjunção com o objeto de valor "vida" e, o actante herói, Pitum em disjunção com um saber o que estava "acontecendo" e em disjunção com o objeto de valor "segurança"(pela perda da presença dos companheiros) como objeto realidade da guerra habitual em que estava metido – mais adiante, veremos, que ele não sabia o motivo dessa guerra e, finalmente, com o objeto de valor "liberdade":

[36] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 18.

> Ainda parado no seu susto, o futuro Pitum sentiu as mãozarras das machas caírem em cima dele, levantá-lo do chão e jogar n'água, através da cortina branca.[37]

E é por meio de uma debreagem enunciativa que Pitum nos conta a sua entrada no mito:

> – Mas não caí no rio, caí foi cá.

O narrador retoma a palavra e, como testemunha, funde a debreagem enunciva (própria de um "ele") com uma debreagem enunciativa ao usar o advérbio "aqui".

> – Aqui se viu nu em pêlo, no meio da maior algazarra. As donas toda, dançando e cantando enfileiradas, se inclinavam cada uma sobre ele pra olhar bem nos olhos, quase encostando as carrancas em sua cara.[38]

Nós já sabemos que o nível discursivo produz as variações de conteúdos narrativos invariantes. Assim, podemos ter um sujeito **x** que está em conjunção (de posse) com um objeto de valor e que entra em disjunção com esse mesmo objeto, num momento posterior. Ou ele precisa ser removido, ou ele não pode "ser" o que deseja, impedido por outro tipo de problema. Contudo, há sempre a possibilidade de um sujeito reverter essa situação adversa como também a de perder novamente a situação eufórica que conquistou através de uma competência adquirida e de uma performance sancionada positivamente. Desta maneira, o seu nível discursivo pode variar, como já mencionamos anteriormente. Isso pode ser aplicado a esse "estranho"

---

[37] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 23-4.
[38] Ibid., p. 24.

unesp

acontecimento relatado pelo narrador onisciente no início desse capítulo *Sururucagem*.

Vista por outro ângulo, as cenas descritas, no nível discursivo, podem ser lidas através de uma outra oposição de base: /dinamicidade/ (que caracteriza o momento da "chuva que chovia" "abruptamente" em plena "luz do sol" e que fez "desaparecer" a "outra margem do rio", "debaixo de uma cortina cinzenta de chuva") versus /estaticidade (que marca o momento anterior do fenômeno). Outras oposições podem ser captadas do ponto-de-vista do efeito de sentido binário: real/fantástico e/ou mundo cultural / mundo natural. Isso nos garante a manifestação de todo o percurso da sintaxe fundamental: afirmação da /estaticidade/; negação da /estaticidade/; afirmação da /dinamicidade/. O texto-episódico, em questão, confirma não só a transformação (ação da chuva cinzenta) mas, ainda, o estado final: a morte de todos os companheiros de Pitum.

Na verdade, a "chuva cinzenta", não era nenhum efeito mágico mas uma "chuva" de setas envenenadas não percebidas por Pitum, nem pelos seus companheiros. Ou, se quisermos, podemos ver nesse elemento estranho, a fusão do mito com a "realidade", pois entre esta e aquele, se interpõe a sombra que a linguagem projeta sobre o pensamento.[39] Tem início, nesse episódio, a narrativa mítica que dá origem a outra seqüência narrativa, através da ação transformadora da aparente "chuva cinzenta".

Considerando-se, então, a estrutura elementar como organização estrutural mínima da sintaxe fundamental em que se opera uma relação de

unesp

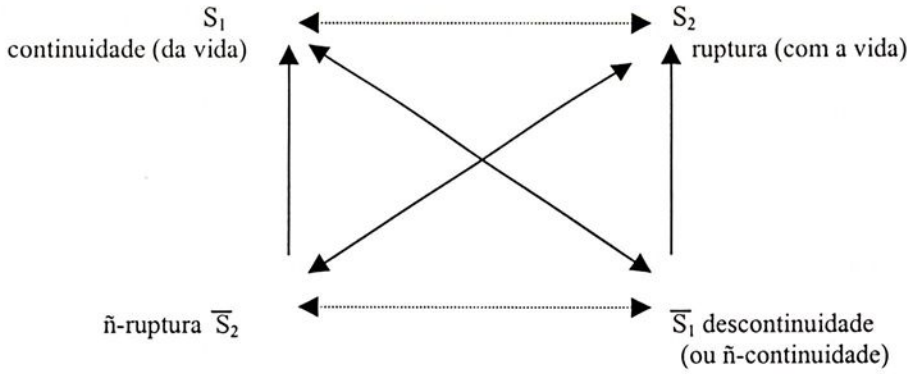
dupla natureza, a saber: de conjunção e de disjunção[40] teríamos as seguintes seqüências narrativas:

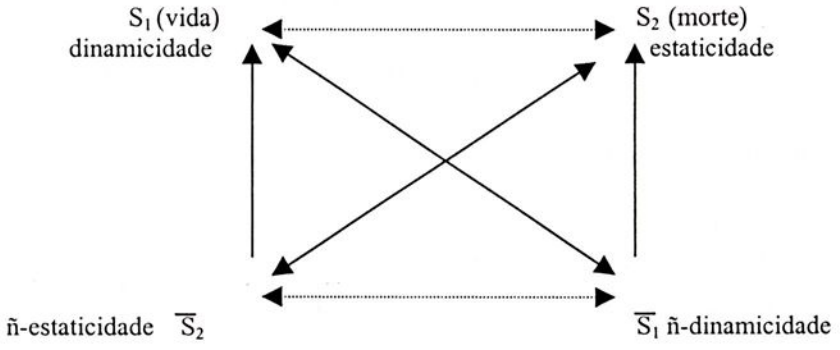
$PN_1 = F[(S_1$ (companheiros de Pitum) $\wedge O_v$ (vida) => $(S_1 \vee O_v)]$

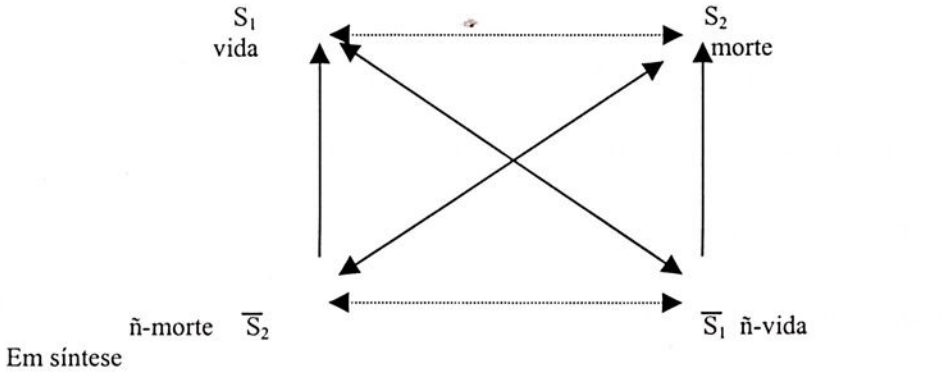
$PN_2 = [S_1$ (Pitum) $\vee O_v$ (SABER o sentido da "chuva cinzenta") => S_1 (Pitum) $\wedge O_v$ (SABER que não era "chuva cinzenta", mas uma saraivada de setas mortíferas da zarabatana)]

Investindo o quadrado semiótico com as categorias semânticas deste episódio transformador de estados para os companheiros de Pitum, pode-se obter:

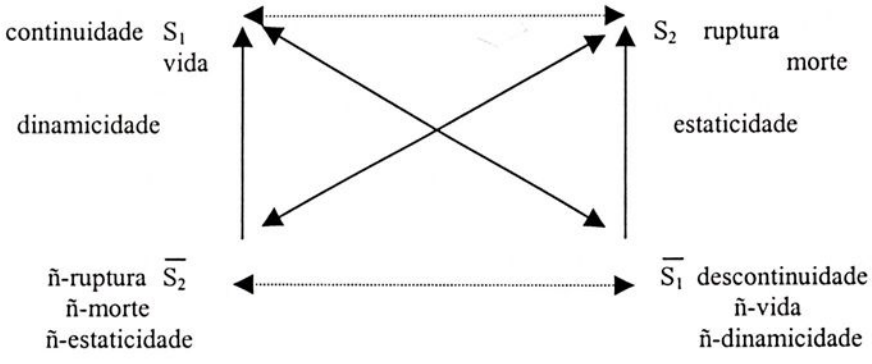
[39] CASSIRER, Ernst – *Linguagem e Mito*, p. 19 e 55.
[40] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p.21.







Em síntese



No segundo capítulo de *Utopia Selvagem*, Sururucagem, de Darcy Ribeiro, os termos /continuidade vs ruptura/, /não vida vs morte/,

/dinamicidade vs estaticidade/ pertencem a uma mesma categoria semântica: temporal (continuidade **x** ruptura), existencial (vida **x** morte) e de movimento (dinamicidade **x** estaticidade).

Assim, o quadrado semiótico cumpre também, através das relações em operações a representação dinâmica da estrutura elementar. É dessa maneira que se realiza o primeiro passo para a geração de sentido (S). É no nível profundo da gramática semio-narrativa, que a sintaxe e a semântica fundamental são articuladas para constituírem o percurso de geração de sentido de um discurso.[41] O percurso dessa seqüência mínima narrativa que descreve e explica o modo de existência da significação do episódio da morte dos companheiros de Pitum, podemos chamá-lo de abstrato e considerá-lo como o mais simples dentre os três níveis que constituem o percurso gerativo de sentido. Como se percebe, viemos, na análise, do mais concreto (fábula do discurso) para o mais abstrato, do mais complexo, que é o nível discursivo, para o mais simples: a gramática ou ainda, lógico-conceptual que abrange a sintaxe fundamental e a semântica fundamental. Vimos, também que nesse nível é que se marcam as oposições semânticas: /continuidade/ vs /descontinuidade/, /dinamicidade / vs /estaticidade/, etc.

Ainda, nesse patamar das estruturas fundamentais, é que se realizam as operações sintáticas que colocam em movimento as relações de oposição entre os termos conotados através das operações lógicas de negação e de asserção.

---

[41] GREIMAS, A. J. & COURTES, Joseph. *Dicionário de Semiótica*, p. 433.

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

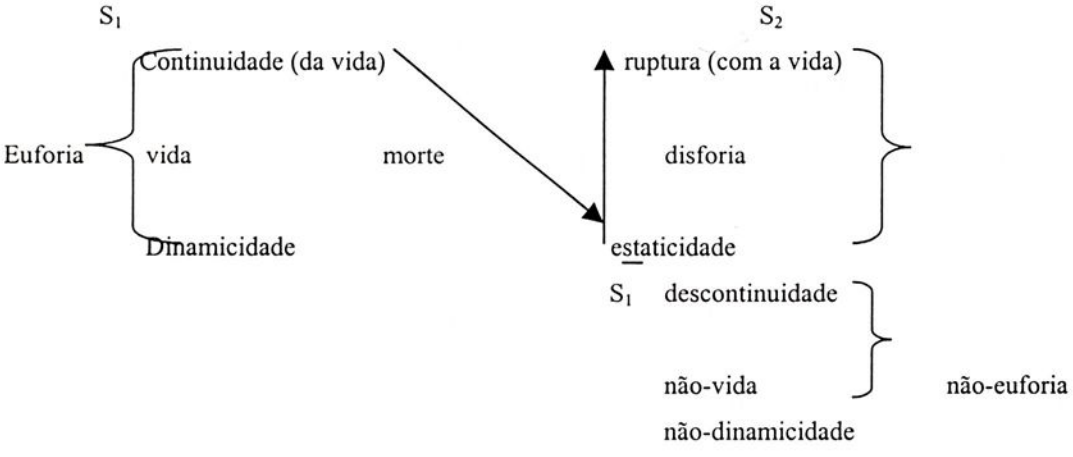
No episódio que narra como Pitum "perdeu" seus companheiros, nas operações realizadas no quadrado semiótico nega-se a /continuidade (da vida)/, nega-se a /vida/ e a /dinamicidade/; afirma-se a /ruptura (com a vida)/, a /morte/ e a /estaticidade/.

As categorias semânticas geradoras do episódio que resultou na morte dos companheiros de Pitum, vítimas da "chuva" de setas de sarabatana são axiologizadas: a /morte/, a /descontinuidade/, a /ruptura com a vida/, a /estaticidade/ são disfóricas e opõem-se à euforia da /vida/, da /dinamicidade/, da /continuidade/. Passa-se, portanto, da euforia à disforia, em texto disforizante. Isto pode ser assim representado, em termos de narratividade:

$PN[(S \wedge O_v) \Longrightarrow (S \vee O_v)]$
antes depois

antes: S = companheiros de Pitum $\wedge$ O_v = conjunção com o objeto de valor /vida/
depois: S = companheiros de Pitum $\vee$ O_v = disjunção com o objeto de valor /vida/

Ou ainda:



1.2. Intertexto: *Utopia* & *Macunaíma*:
Percurso Narrativo Inverso

Quase tanto quanto o *Macunaíma* de Mário de Andrade, o episódio da prisão de Pitum pelas mulheres guerreiras, aproximam *Utopia Selvagem* a um romance próprio da epopéia medieval. O que há de comum, está na forma como passam de uma realidade para outra, isto é, a sobre-humanidade e o maravilhoso. Macunaíma, "o herói sem nenhum caráter", é um ser mítico, poderoso e, portanto, mágico. Assim, não é estranho ao leitor (nem às próprias personagens que habitam esse universo fantástico) que se veja nele alguém fora do espaço e do tempo.

> Por isso, pode realizar aquelas fugas espetaculares e assombrosas em que da capital de São Paulo foge para a Ponta do Calabouço, no Rio, e logo já está em Grajará-Mirim, nas fronteiras de Mato Grosso e Amazonas para, em seguida, chupar manga-jasmim em Itamaracá de Pernambuco.[42]

Macunaíma, nascido num mundo primitivo e lendário das Amazonas brasileiras tem de abandonar esse universo mítico e (por isso atemporal) para recuperar o seu amuleto mágico, a muiraquitã, presente da sua eternamente amada Ci, rainha das "mulheres de peito chato" e chega a São Paulo quando o Brasil é uma república.

Durante suas correrias, encontras João Ramalho, dos primórdios da fundação de Santo André da Borda do Campo. Pitum, por outro lado, vivendo no século XX, acabou sendo transportado para um espaço e um tempo totalmente fantásticos, lendários e míticos: o mundo das Amazonas.

unesp

O autor implícito, *alter ego* do autor empírico, Mário de Andrade, do *Macunaíma,* aproveitou um método de composição épica já existente com base na linguagem antiquíssima profundamente arraigada na arqueologia fabular romanesca. Assim, transpôs as técnicas desse fabular, formalizadas no cânon folclórico, para o plano da literatura de imaginação[43].

Na sua tentativa de sintetizar a cultura nacional e a incaracterística do homem brasileiro, Mário de Andrade foi buscar na fábula, na gesta de *Macunaíma*, via "*Vom Roraima Zum Orinoco*", livro do etnólogo alemão Theodor Kock-Grümberg (sobretudo o tomo II – "Mythen und Legender der Taulipang – und Arekuná – Indianer"), publicado em 1924, em Stuttgart, 2ª edição, o necessário paralelo ordenador e estruturante.[44]

Ao nosso ver, o mesmo processo pode se perceber no segundo capítulo do *Utopia Selvagem*, guardadas as diferenças (que são muitas) e as intenções do autor implícito, seus motivos, enfim. Isso porque, ao contrário do *Macunaíma,* em que o herói já nasce no mundo mítico fabuloso e lendário, Pitum, é introduzido num tempo e espaço míticos e lendários das amazonas não para buscar o caráter do homem "civilizado" mas o do primitivo, para resgatar-lhe não a incaracterística, mas sua identidade ou tentar evitar a destruição dela por parte dos brancos. Mas como se dá a introdução do herói no mundo maravilhoso do mito ou da lenda? Seria apenas, do ponto de vista da narração enquanto tal, nada mais do que um dos expedientes para se obter um retardamento épico a fim de criar e alimentar o suspense? Não. Não é

---

[42] PROENÇA, Manuel Cavalcanti – *Roteiro de Macunaíma*, p. 7.
[43] CAMPOS, Haroldo de – *Morfologia do Macunaíma*, p. 69 et seq.

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

apenas um expediente para se obter um retardamento épico, mas para a criação de uma transformação geradora do conflito: conjunção com a liberdade e disjunção dela.

Pitum sai de uma situação inicial de liberdade relativa, pois estava participando – enquanto tenente Carvalhal – de uma guerra, para um estado dois de prisioneiro das "donas".

> Qual! Estava atordoado e peado. Não com cordas de couro, nem de embira, mas com alguma droga paralisadora que elas lhe deram. Droga boa danada para estatelar um cristão só com o olho aberto e a cabeça acesa, mas com o corpo todo inerte.[45]

Teríamos, então, os seguintes programas narrativos:

1. $PN_1 = F [S_1 \text{ —> } (S_2 \wedge O_v) \text{ ==> } (S_2 \vee O_v)]$

   Exército Pitum liberdade total Pitum liberdade total

2. $PN_2 = F [S_1 \text{ —> } (S_2 \wedge O_v) \text{ ==> } (S_2 \vee O_v)]$

   Amazonas Pitum liberdade relativa Pitum perda da liberdade relativa

O primeiro programa, em que o sujeito Exército provoca uma transformação no estado inicial desse período da história de Pitum, pode ser chamado de Programa de privação do objeto de valor liberdade total, dando-lhe, em troca, apenas uma liberdade relativa. Assim, em ambos os programas, Pitum é um ator-actante, sujeito atualizado, isto é, existente no nível da "língua", da competência e não no da performance, como já dissemos. Anteriormente, às funções "junção" e "transformações", tanto os atores

---

[44] Ibid., p. 75.
[45] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 24.

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

Exército, Amazonas e Pitum eram sujeito apenas "virtuais", pois os sujeitos não existem nem semântica, nem semioticamente se não forem determinados por uma relação transitiva com um objeto.

Conforme a natureza constitutiva do enunciado, podemos ter, de um lado, sujeitos e objetos de estado e de outro, sujeitos e objetos do fazer:

"[...] O objeto, enquanto objeto sintático, caracteriza-se como uma posição actancial que pode receber investimentos de projetos do sujeito (objeto do fazer) e de suas determinações (objetos do estado) (GREIMAS & Courtés, s.d., p.313). Tais investimentos fazem do objeto um objeto-valor"[46].

Desse modo, no programa de número 1, o sujeito (exército) define-se pela relação transitiva com o objeto (Pitum), que, investido pelos projetos e pelas determinações do sujeito (busca do Eldorado, riqueza, guerrear por guerrear, para manter as aparências), torna-se objeto de valor.

Podemos imaginar também que, para Pitum, o Exército é um objeto de valor, na medida em que representa emprego, sobrevivência, num país em que o racismo e o preconceito oferecem ao negro ínfimas oportunidades de chegar a um posto de tenente, um oficial, enfim.

No segundo programa, a situação é um pouco mais complexa por envolver não só a perda da liberdade do herói (seu mais imediato valor disjuntivo) mas o que mais o angustia: a busca do saber, do entendimento do que lhe ocorrera; se era um sonho ou pesadelo. E nisso, já há um distanciamento intertextual em relação ao herói de *Macunaíma*, de Mário de Andrade, entre outras diferenças estruturais.

unesp

O que temos, então, entre *Utopia Selvagem* de Darcy Ribeiro, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é uma dialogização, uma intertextualização, pois tanto num texto, como no outro, há uma negação dos esquemas fixos e previsíveis dos códigos lingüísticos. Ambos são produtos da inter-relação de componentes díspares já produzidos. Assim, como a textura organizacional do discurso rapsódico do *Macunaíma*, o herói de *Utopia Selvagem* começa sua trajetória pelo percurso inverso espacio-temporal vivenciado por Macunaíma, "o herói sem nenhum caráter". Se Macunaíma, protagonista do romance de Mário, sai de um tempo primitivo, mágico, mítico e paradisíaco para um mundo "moderno", industrializado, motivado pela perda da muiraquitã (ação transformadora) e retorna ao seu meio ambiente quase que totalmente "contaminado" pelas influências daquele mundo estranho de São Paulo, Pitum tem seu estado inicial de relativa liberdade (estava numa guerra) transformado pela "chuva mágica" de setas envenenadas que o faz prisioneiro das Amazonas (ação transformadora). Se, por um lado, *Macunaíma* tem seu poder mágico aumentado consideravelmente após ter subjugado pelo sexo e por amar a rainha das "Icamiabas", Pitum vê o início do seu infortúnio, exatamente, no primeiro contato com as mulheres guerreiras.

Macunaíma manifesta uma afeição e respeito pelas "mulheres-de-peito chato" na famosa "carta pras Icamiabas", no capítulo IX. Nela, faz uma crítica mordaz e gostosamente humorística a tantos quantos escritores brasileiros que se atreveram imitar (para ganharem prestígio!) a linguagem já desusada dos clássicos portugueses (como Frei Luís de Souza de quem Mário

---

[46] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p.31.

unesp

era conhecedor). O autor implícito do *Macunaíma* quis, entre outras coisas, mostrar a incoerência desses autores de misturar, sem querer, e sem saber, esse registro de língua clássica antiga – usada em Portugal – com o registro de língua falada no Brasil. Essa era a intenção primordial da "Carta pras Icamiabas".

1.3. O Autor Implícito, o Mito e o Fantástico

Pitum, ao contrário de Macunaíma, narra, através de uma debreagem enunciativa, o sobressalto que lhe causou o encontro compulsivo com "as mulheres sem marido". Deixa claro que não pertencia ao mundo delas e que não estava entendendo como havia chegado lá e o que delas esperava. Às vezes, o leitor pode sentir-se confuso e não saber de quem é a voz, ou seja, se é do narrador-protagonista ou se é do narrador heterodiegético:

> Nunca viu homem, esganada? – É o que Pitum teria dito se soubesse, então, da esquisitice dessa tribo feminil. E também se tivesse ânimo e fôlego pra dizer patavina.[47]

É assim que o autor implícito cria no enunciatário a sensação de que está fazendo ouvir falar e pensar sua personagem. Portanto, o enunciatário não sabe se é o autor, o narrador ou sua personagem que está falando. Mas, de

[47] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 24.

qualquer maneira, é a vida psíquica de Pitum que tem autonomia: mesmo que seja pela voz do narrador.

Em outro trecho, o narrador se dá o direito não só de saber tudo o que se passa no mundo exterior que envolve Pitum, mas também do que ele sente:

> Qual! Estava atordoado e peado. Não com cordas de couro, nem de embira; mas com alguma droga paralisadora que elas lhe deram.[48]

Há, nesse exemplo, um misto de /presença do narrador/ + /onisciência/ e /onisciência multisseletiva/ em que o narrador parece desaparecer e a história é "filtrada" através da personagem:

> Droga boa danada pra estatelar um cristão só com o olho aberto e a cabeça.[49]

Pelo enunciado apresentado acima, pode-se constatar o estado de disjunção em que o actante sujeito – o ator Pitum – encontra-se em relação à liberdade e às categorias tímicas – /euforia/disforia/.

A categoria tímica (disposição afetiva fundamental) permite ao sujeito a percepção que ele possa ter do seu próprio corpo em relação a sensações externas e internas. Essa categoria entra, como termo complexo, na articulação da categoria que lhe é hierarquicamente superior, a da exteroceptividade/interoceptividade.[50] Sob esse aspecto, o actante sujeito Pitum encontra-se em estado de disforia, pois não consegue se recuperar fisicamente do torpor que a droga lhe causou. Pensa, mas não consegue reagir.

---

[48] Ibid., p. 24.
[49] Ibid.

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

Mas, pensa: o que o diferencia da pouca vida psíquico-dramática de Macunaíma:

> – Eu tudo via e entendia, mas não me mexia. Mesmo pra piscar e lubrificar os olhos era uma trabalheira. Pior ainda era abrir outra vez. As pálpebras emperradas rangiam como portinholas de ferro enferrujadas.[51]

Para descrever e tentar entender o modo de vida das mulheres guerreiras, alternam-se os discursos do narrador e do actante protagonista, através de debreagens enuncivas e enunciativas:

> Pitum fazia o impossível pra ver o mulherio. As mais delas bonitas, todas limpas de pele. Formosas, com suas vergonhas tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleireiras e com tanta inocência descoberta que nisso não havia vergonha alguma. Estranhou demais as vergonhas despidas, barbeadas. – Parecia mijador de menina. – Mais estranho ainda, para ele, espantoso mesmo, era a cicatriz limpa que cada qual tinha no lugar do peito direito, mal disfarçada por uma roda de plumas. Tudo era tão louco e alucinante que Pitum concluiu apressado:
> – Morri. Estou no inferno. Estas donas são capetas escaladas pra me tentar e atentar. – Quase morreu, então, de susto e de pena de si mesmo.[52]

Parece que as duas vozes se confundem – pela destinação que lhes conferiu o autor implícito – a fim de que o mistério das mulheres guerreiras e a nova situação de Pitum pudessem ser explicadas.

Num nível mais abstrato – o narrativo – temos a tentativa da personagem passar de um não-saber a um saber. E, num nível ainda mais abstrato, teríamos uma oposição semântica: /realidade/ versus /sonho, ilusão/. Entretanto, onde se situaria a linha divisória que separaria a fantasia da

---

[50] GREIMAS, A.J. & COURTÉS, J. – *Dicionário de Semiótica*, p. 462.
[51] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 24.
[52] Ibid, p. 25.

unesp

realidade? Onde termina a lenda e começa a verdade do mito? Como o herói foi introduzido no mundo "irreal" das amazonas?

Tanto o narrador – através dos enunciados que emite – como o ator Pitum, através da enunciação – enunciado, hesitam e perguntam a si mesmos (e o leitor implícito com eles) se o que está acontecendo com o herói é verdadeiro, se o que o narra é de fato realidade (e nesse caso, as amazonas existiriam) ou então se trata simplesmente de uma fantasia, de uma ilusão que toma, ali, a forma de um sonho.

> – Estou fodido. Que pecado cometi, meu Deus, tão imperdoável, pra cair aqui? – Limbo sabia que não era, porque foi batizado por padre italiano e crismado por bispo alemão lá do Rio Grande do Sul. Desconsolado, chorando, dormiu.[53]

É dessa maneira que somos transportados para o centro do fantástico. De repente, o nosso mundo, aquele que conhecemos, sem fadas, animais que falam, sem sílfides nem vampiros, é invadido por um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis que regem este mundo que nos é familiar. Aquele que percebe (seja ele o narrador, narratário, leitor virtual, personagem ou todos eles) deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma mera ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação (como tantas vezes Pitum desejou que o fosse) e nesse caso as leis do mundo dito real continuam a governá-lo, ou, então, o fato aconteceu realmente e é parte integrante da realidade. Se essa segunda opção for aceita devemos admitir que essa realidade é regida por leis desconhecidas por nós.

---

[53] Ibid.

unesp

Ou as amazonas são uma ilusão, seres imaginários, lendário e/ou míticos (mítico entendido como forma primitiva de conhecimento), ou então elas existem realmente; exatamente como os seres vivos: com uma única diferença: raramente as encontramos.[54]

É grande a aflição de Pitum que, sem querer, passa de sujeito a objeto no mundo das "donas sem marido". O discurso de Pitum preenche com bastante precisão a definição do conceito de fantástico. Em primeiro lugar, porque o texto leva o leitor a considerar o mundo das Amazonas de Pitum e do narrador como um mundo de criaturas vivas e hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos narrados. A seguir, essa hesitação é igualmente experimentada pelo herói:

> Um dia me comerão, assim como hoje eu como meus macacos? Tesconjuro! Desta Deus me livre. E o capeta também. Vendo até a alma para escapar dos dentes delas. – Por sorte Pitum não crê. Não pode crer que elas sejam assim de perversas e assassinas.
>
> Este ofício de homem garanhão exercido, agora, pelo tenente Carvalhal será um cargo fixo no sistema delas ou só sucedeu com ele? É o que Pitum se pergunta.[55]

E mais adiante:

> O seu banho da manhã, obrigatório, naquela algazarra com a criançadinha alegre e sem nenhum medo dele. Como deviam ter, sendo Pitum um estranho e até de outra raça. Tudo isso reforça a suspeita de que isso seja mesmo o reino das mulheres sem marido. Autônomas. Autárquicas. Ou quase.
>
> – Está na cara que é assim! – acha Pitum, às vezes, mas não se consola de que assim seja.
>
> – É desnaturado demais – argumenta.

---

[54] TODOROV, Tzvetan – *Introdução à Literatura Fantástica*, p. 31.
[55] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 26.

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

> Com efeito, ele acha isto tão insensato como seria uma tribo complementar de homens sós, soltos por aí, curtindo uma sodomia desbragada e um onanismo lascado. Que é isto aqui? Como é que ele vai apurar? E, se assim é na verdade, o que é que vai fazer?[56]

O papel do leitor é, digamos, confiado ao narrador e à personagem Pitum que vive a hesitação juntamente com o narrador. Devemos considerar ainda que essa hesitação encontra-se representada, tornando-se um dos temas da obra (o que veremos confirmado no transcorrer de nossa leitura crítica). Finalmente, é de suma importância que o leitor adote uma certa atitude com o texto: ele deverá recusar tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação "poética". Diante do exposto parece ter ficado claro que as três condições que traduzem o fantástico preenchem os eventos narrados ora pelo narrador, através de uma debreagem enunciva, ora pelo protagonista, mediante uma debreagem enunciativa. Retomando: a primeira condição é que o leitor considere o mundo das personagens como possível e hesite entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos eventos narrados. Houve, na descrição feita pela personagem e pelo narrador a necessária hesitação que acaba levando o leitor a experimentar a mesma sensação de dúvidas e incertezas. "Por sorte Pitum não crê". "Não pode crer que elas sejam assim". "É o que Pitum se pergunta". "Tudo isso reforça a suspeita de que isso seja mesmo o reino das mulheres sem marido". "Autônomas. Autárquicas. Ou quase". "– Está na cara que é assim! – acha Pitum, às vezes, mas não se consola de que assim seja". "... ele acha isto tão insensato...". "Que é isto

---

[56] Ibid., p. 26-7.

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

aqui?". "Como é que ele vai apurar?". "E, se assim é na verdade, o que é que vai fazer?".[57]

Isso basta para confirmar o tema da hesitação expressa nas vozes do narrador, do herói e que conduz o leitor para a mesma experimentação. Se as expressões dos exemplos citados acima estivessem ausentes, estaríamos mergulhados no mundo maravilhoso, sem qualquer ligação com a realidade cotidiana, habitual; por meio delas, somos mantidos nos dois mundos ao mesmo tempo. Quando o narrador diz que Pitum "acha isto tão insensato" está fazendo uma referência ao natural. Mas quando – através do discurso-livre-indireto – o próprio herói ser pergunta: "Que é isto aqui?", refere-se indubitavelmente ao sobrenatural. Entretanto, já o dissemos, tanto a fé absoluta no fantástico, como a incredulidade nele, podem nos levar para fora do fantástico, pois somente a hesitação entre o natural e o sobrenatural é que o mantém vivo.

Mas, a verdade é que Pitum aceitou o elemento estranho como possível. E assim, termina o fantástico mas surge o maravilhoso e, para muitos, o mito, a única realidade. Mas é o mito visto por dentro, vivido pelo herói, pelo narrador, pelo narratário e para o leitor:

> O único consolo de Pitum é a boa vida que leva, bem cuidado de dia, bem fodido de noite.[58]

Na nossa maneira de ver, tanto o fantástico, como o "maravilhoso", ou o mito, implicam uma total integração do leitor no mundo das

---

[57] Ibid., p. 27.

personagens. Se o leitor hesita, é essa ambigüidade que o leva a aceitar o fantástico. Mas, se para ele, as leis da realidade permanecem intactas e assim, podem explicar os fenômenos descritos, diríamos que a obra se liga não ao fantástico, mas a outro gênero: o estranho. Contudo, se ele admite a existência de novas leis da natureza – que antes não conhecia – e, pelas quais o fenômeno pode ser elucidado, estaremos no gênero maravilhoso.[59]

Tanto num gênero como no outro, o leitor dependerá da condução manipuladora do autor implícito, pois a competência semântica (ou manipulação cognitiva) apresenta todas as características do programa de competência e deve ser aceita e entendida como um contrato fiduciário, em que o destinador (autor implícito), que cria o narrador e demais personagens, graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário. Pretende, assim, exercer, ao fazer interpretativo que lhe cabe, incutir no destinatário a crença de verdadeiro em referência ao objeto apresentado: o discurso do outro e o próprio destinador.[60]

Desta maneira, tanto o gênero fantástico como o estranho ou o maravilhoso ou mítico, sendo discurso, pressupõem a manipulação por parte do autor implícito e a existência de um manipulado. Isso porque o destinador-manipulador interfere e modifica a competência modal (querer, saber, poder, fazer) do destinatário ao colocá-lo, no ato da comunicação, em absoluta falta de liberdade ou, pelo menos, de não poder recusar o contrato proposto. O manipulado (destinatário) é seduzido e mesmo levado a realizar uma escolha

---

[58] RIBEIRO, Darcy, *Utopia Selvagem*,p. 27.
[59] TODOROV, Tzvetan – *Introdução à Literatura Fantástica*, p. 47-8.

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

forçada. O destinador utiliza-se, para tanto, da persuasão, articulada no fazer persuasivo que exerce e no fazer interpretativo, por conta do destinatário.

> O fazer persuasivo define-se como um fazer-crer e, secundariamente, como um fazer-saber, e o fazer interpretativo, como o crer, ou melhor, com um ato epistêmico que leva a crer. Em resumo, o percurso do destinador-manipulador pode ser desmembrado em três etapas: o contrato fiduciário, em que é estabelecido um mínimo de confiança; o espaço cognitivo da persuasão e da interpretação; a aceitação ou recusa do contrato.[61]

Uma vez aceitas as regras do jogo, personagem e leitor passam a viver as novas leis da natureza – uma sociedade lendária e/ou mítica das amazonas e suas implicações – para a intencionalidade paródica do autor implícito. Assim, a narrativa em que Pitum se encontra cativo das Amazonas pode ser encarada como uma das lendas presentes no vasto repertório tanto da tribo dos índios Taulipangs como no da tribo dos Arekunás, colhido por Theodor Kock-Grümberg e aproveitado por Mário de Andrade para a composição de sua Rapsódia: *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*[62]. Nesse caso, somos levados a pensar no conceito de intertextualização; tanto do *Macunaíma* de Mário de Andrade em relação ao lendário recolhido por Kock-Grünberg, como em relação às grandes semelhanças estruturais deste lendário com o "conto de magia" russo estudado por Vladimir Propp no seu *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Assim, imaginamos que o "mundo" amazônico descrito pelo narrador de *Utopia Selvagem* e testemunhado pelo protagonista, Pitum, se assemelha mais a um discurso parodístico de lenda do que a uma narrativa mítica de teor mais sério e reservado, segundo o cânon da narrativa

---

[60] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 37.
[61] Ibid., p. 38.

unesp

mítica verdadeira vista pelos povos primitivos, estudada por Mircea Eliade[63]. Ele afirma que, nas sociedades em que o mito ainda vive, os indígenas sabem perfeitamente distinguir os mitos – "histórias verdadeiras" – das fábulas ou contos, que chamam de "histórias falsas". Diz o mitólogo:

> Os Pawnee fazem uma distinção entre as 'histórias verdadeiras' e as 'histórias falsas', e incluem entre as histórias 'verdadeiras', em primeiro lugar, todas aquelas que tratam das origens do mundo; seus protagonistas são entes divinos, sobrenaturais, celestiais ou astrais. Seguem-se os contos que relatam as maravilhosas aventuras do herói nacional, um jovem de origem humilde que se tornou o redentor de seu povo, livrando-o de monstros, salvando-o da fome e de outras calamidades e realizando outras façanhas nobres e salutares. Por fim, vêm as histórias relacionadas com os 'medicine-men', que explicam como tal ou tal feiticeiro adquiriu seus poderes sobre-humanos, como nasceu tal ou tal associação de Xamãs. As histórias 'falsas' são as que contam as aventuras e proezas nada edificantes do coiote, o lobo das pradarias [...][64]

Em síntese, nas histórias "verdadeiras", defrontamo-nos com o sagrado e o sobrenatural; as "falsas", ao contrário, têm um conteúdo profano, pois o coiote é extremamente popular nesta como em outras mitologias norte-americanas, em que ora aparece como trapaceiro, ora como velhaco, embusteiro e tratante consumado.

Analogamente, podemos ver no próprio Pitum um velhaco, embusteiro, um pícaro, enfim. Logo, a lenda das Amazonas (ou fábula) é apenas um pretexto para dar ênfase à comicidade que, introduzida no "mito", visa quebrar a sua possível sacralidade e, assim, dar a ele conformações profanas e críticas. Na verdade, essas fábulas e/ou contos profanos, ao contrário do mito sério, mesmo referindo-se a acontecimentos que possam ter

---

[62] KOCH-GRÜNBERG, Teodor – *Mitos e Lendas dos índios Taulipang e Arekuná*, p.19-43.
[63] ELIADE, Mircea – *O Mito e a Realidade*, p. 13.
[64] Ibid., p. 13-4.

unesp

ocasionado mudanças no mundo (peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal.[65] Nesse sentido, o romance *Utopia Selvagem* carrega consigo muito do dialogismo da poética romanesca dostoiévskiana, ao criar, de materiais heterogêneos – como as narrativas dos primeiros viajantes estrangeiros no Brasil, lendas com aparência de mitos (a saga das Amazonas) a hilária e absurda guerra em busca do Eldorado, materiais heterovalentes e profundamente estranhos a uma obra de arte una e integral.[66] Tanto lá, como no *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, houve uma articulação de elementos contrários. Em *Macunaíma,* de Mário de Andrade, também subvertem-se as antigas tradições da estética que exigiam uma correspondência entre o material e a elaboração que pressupunha unidade. Por isso, homogeneidade e afinidade entre os elementos construtivos, nessa nova linguagem, incluindo elementos como as crônicas dos antigos e primeiros viajantes estrangeiros, a anedota dentro do mito, a paródia e o grotesco convivem, harmoniosamente, estabelecendo a dialogicidade entre si[67]. É bom que se ressalte, entretanto, que não se está comparando a grandeza das obras de ambos os autores nem a profundidade do plano filosófico, entre as obras de Dostoievski, *Utopia Selvagem* e *Macunaíma*, mas tão somente naquilo que consideramos como método de trabalho e de criação, dentro dos parâmetros do romance dialógico que acreditamos existir no *Utopia Selvagem* e no *Macunaíma*.

---

[65] Ibid., p. 15
[66] BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da Poética de Dostoiévski*, p. 10.
[67] Ibid.

unesp

O mito das Amazonas não é só contado, mas vivido pelo narrador como observador e, sobretudo, como testemunha e interveniente. Ambos, narrador e herói, nos contam, comicamente, não a origem do mito porque não sabem – mas como é que as "Icamiabas" vivem. Do futuro, só suposições. E estas não são nada boas para o herói que prevê um fim trágico para os seus dias de macho reprodutor.

No enfoque estruturalista, todos os mitos dependem de um sistema simbólico. Tanto quanto os simbolistas, este tipo de enfoque se interessa pelo texto, sem, contudo, deixar de esclarecê-lo pelo contexto cultural. Entretanto, se, por um lado os simbolistas, trabalhando sobre o objeto próprio, não procuravam nele o sistema, por outro, os funcionalistas procuravam o sistema onde ele não poderia se encontrar: nas condições variadas do uso dos mitos.

Ao contrário dos funcionalistas, o empenho do estruturalista leva-o a procurar um sistema por detrás dos mitos e, também, esse empenho lhe sugere uma concepção particular do que o sistema possa ser:

"[...] ele procurará cortar a narrativa mítica em elementos mínimos, os 'mitemas', e classificá-los em paradigmas. De fato, a leitura penetrante que Lévi-Straus oferece dos mitos leva-o a deixar de lado as operações de corte ('découpage') e de classificação dos 'mitemas', e muito mais a utilizar operações não sobre os elementos mas sobre a própria totalidade do mito".[68]

Diferentemente dos analistas que, freqüentemente, viam um obstáculo na multiplicidade de versões possíveis para um único mito, Claude Lévi-Straus observa que o mesmo mecanismo mental pode encontrar-se na

unesp

origem de todas as versões de um mito. É da diversidade que se pode extrair a estrutura comum, a invariante.

Isso se explica pelo fato de que dificilmente se encontra um limiar bem definido entre as variantes de um mesmo mito e um outro mito, próximo do primeiro. É preciso, pois, recorrer-se, cada vez mais, a toda a mitologia. Para encontrar essa estrutura comum é necessário tornar-se um mito e confrontá-lo com mitos diferentes, em diversos lugares. Esses mitos diferentes entre si só se tornarão inteligíveis, quando confrontados e comparados com outros mitos.[69]

Vejamos, então, a saga do herói Pitum e o mito das Amazonas na versão do herói Pitum, reforçada pelo testemunho do narrador-observador (e interveniente).

O tenente Carvalhal, de cognome Pitum, estava metido com os companheiros do Exército Brasileiro na guerra permanente, ao norte do Amazonas, quando uma nuvem de setas de sarabatanas caiu sobre eles e os cobriu. Parecia uma cortina cinzenta de chuva que chegava a esconder a outra margem do rio. A 'chuva' caía do outro lado, 'certinha como uma parede', impedindo-os de verem a mata e a terra escondida na outra margem.[70]

Quando a chuva de setas os alcançou, Pitum viu todos os companheiros caírem a seu lado 'feitos macacos guaribas. Morreram instantaneamente, parece'.[71]

---

[68] SPERBER, Dan – *Estruturalismo e Antropologia*, p. 49.
[69] Ibid.
[70] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 23.
[71] Ibid.

unesp

Pitum, o único sobrevivente, foi levantado por mãos fortes de um grupo de mulheres que o jogaram além da cortina branca. Pensou que iria cair na água, mas quando se deu por si, se viu 'nu em pelo', no meio de uma algazarra. As donas cantavam e dançavam enfileiradas, inclinando-se, cada uma, sobre ele para fitá-lo bem nos olhos, quase 'encostando as carrancas em sua cara'.[72]

Pitum sentia-se atordoado e impedido de se movimentar. Não estava preso com cordas de couro, nem embira; mas por algum tipo de droga paralisadora que elas lhe deram. Estava lúcido, mas com o corpo todo inerte.

Pitum achou-as bonitas 'limpas de pele'. Formosas e com as 'vaginas' altas, cerradinhas, limpas das cabeleiras e com tanta inocência descoberta que não via vergonha nisso. Apenas estranhou que as 'vergonhas' delas estivessem despidas, barbeadas.[73] No lugar do peito direito, uma cicatriz limpa, mal disfarçada por uma roda de plumas.

Pitum imaginou que estava ou sofrendo de uma alucinação por estar drogado ou que teria morrido. Se estivesse morto, com certeza, estaria no inferno. Suspeita que elas seriam capetas prontas para tentá-lo e atentá-lo. Quase morreu de susto só de pensar nisso e, também, de pena de si mesmo.

Sentiu-se condenado. Assim, pergunta a Deus que pecado tão grave o teria levado a esse lugar estranho. Pergunta-se se ali seria o Purgatório, descartando a hipótese de encontrar-se no Limbo, pois fora batizado por padre

---

[72] Ibid., p. 24.
[73] Ibid.

italiano e crismado por bispo alemão, no Rio Grande do Sul. Desconsolado, dormiu[74].

O narrador-observador interrompe o drama vivido e narrado pelo próprio herói e passa a descrever o "modus vivendi" das "donas sem marido".

Elas vivem sós e autárquicas. As malocas estão cheias de meninas. Desde criancinhas de leite, mamando no único peito da mãe, até meninas engatinhando. Mas não se vê um menino. Assim é até a idade adulta. Não há um ser do sexo masculino.

Essa é a grande preocupação de Pitum: o que é que foi feito dos homens; porque, para elas existirem, alguém do sexo masculino deveria ter contribuído. Portanto, onde estariam pais e avós dele e delas? Tios, sogros, genros, sobrinhos, filhos, etc? Onde, os irmãos, primos e cunhados que toda a gente teria? Será que elas teriam comido todos os machos? Imagina que elas teriam espedaçados e assados seus homens como fazem com os macacos guaribas que lhe dão para comer. Deduz, enfim, que depois de prenhadas pelos machos mata-os, assim como aos filhos do sexo masculino. Eis o fim que imagina estar reservado para ele.[75]

Outro aspecto que nos chama a atenção no processo narrativo do drama vivido por Pitum, no mundo das Amazonas, é o lugar onde elas armam a rede do negro em cada maloca:

> Sempre o mesmo, bem no meio, entre dois moirões, que ali estão para isto, parece fixo e prescrito para o reprodutor escalado: o sururucador oficial.[76]

---

[74] Ibid., p. 25.
[75] Ibid., p. 26.
[76] Ibid.

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

Parece tratar-se de um ritual. Ele é mesmo o fornicador oficial: um mero reprodutor. Numa leitura espacial da maloca, o centro dela, como todo núcleo é o lugar mais importante. É um ponto de referência. Ao contrário do que se poderia imaginar – entre o sótão e o porão de uma casa, de um espaço civilizado moderno – o centro da maloca não é neutro, para as mulheres guerreiras. Não é um fragmento espacial transitório, mas faz parte de um programa narrativo de competencialização (ou não), e de manipulação, pois é ali que a vida do "herói" poderá ser decidida.

É interessante, também, atentarmos para o fato de que ele está, antes, mais para "fornicado" do que para "fornicador". Isso porque, ao tentar assumir o comando do ato sexual, Pitum teve sua iniciativa bloqueada pela primeira guerreira com que se "deitou". Seus primeiros momentos junto à tribo das mulheres guerreiras foram, segundo relato do narrador onisciente, de "boa vida".

> bem cuidado de dia, bem fodido de noite. Vida farta, forra, ociosa, até gostosa. Qualquer um invejaria, se não fosse o futuro temido no moquém.[77]

Na verdade, ele está mais para anti-herói do que para "garanhão", mais para "fornicado" do que "fornicador", mais para "objeto" do que para "sujeito", enfim. É o que nos conta o narrador e o próprio Pitum quando este acordou do efeito da droga que as "donas" lhe deram. Ao despertar, descobriu-se deitado na rede, bem no centro da maloca. Deitada em cima dele, estava

---

[77] Ibid., p. 27.

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

uma dona exigindo a participação dele na fornicação. Olhando ao redor e, percebendo que não estavam sozinhos, sua "vontade" arrefeceu-se um pouco. Reagiu logo ao perceber que o mulherio deitado ao redor dos "amantes" pareciam dormir.

> Sururuquei.
> – Melhor diria que foi comido.[78]

Teve essa sensação porque enquanto pensava se aquele ser que estava sentado em cima dele era homem ou mulher, a dona não hesitou em introduzir o pênis do herói na sua vagina, sentando-se sobre ele com muita prática e determinação. Mas, ao invés de se mexer, como ele esperava que ela fizesse – segundo o costume do mundo do herói, "lá" ficou ela bem engatada, mas parada como uma "sapa", sentada sobre ele.

Não entendendo esse gesto – para ele, esquisito, Pitum pediu que ela se mexesse, assumindo o comando da transa, no estilo que conhecia. Foi impedido pela dona que exigiu que ele mantivesse o pênis ali, duro, parado dentro dela[79]. Quase que perdeu o entusiasmo. E antes que isso acontecesse, a dona tomou a iniciativa da fornicação. E, após um ou dois movimentos reanimou o desejo do amante que voltou a pedir mais movimento, no que não foi atendido, novamente. Ela não consentiu.

Só, então, é que compreendeu que, em lugar de ativo, era, na verdade, passivo na relação sexual. Sentiu-se um objeto, um comandado:

---

[78] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 28.
[79] Ibid.

unesp

> em lugar de comer, eu estava sendo comido. Bem comido, é verdade, mas comido no estilo delas. Até hoje é assim que Pitum se sente: um prostituto, pau-mandado de mulher.[80]

Após admitir que é objeto e não sujeito nesse tipo de relação sexual, acabou por resignar-se a retardar o jorro o quanto pode, habituando-se ao modo de transar das "donas". Além desses detalhes pitorescos a que o herói teve de se adaptar – as guerreiras exigem que ele mantenha o membro dentro até murchar por si mesmo e sair sozinho.

Outra imposição das "donas" é transar em completo silêncio, sem manifestação de carinho ou de prazer. Em caso de desobediência, é punido com tapas pelas "machas".

Em razão desse tipo de reação nada amistoso por tentar manifestar o prazer que uma delas lhe estava causando, Pitum se pergunta sobre o que as Amazonas poderiam pensar durante a "cópula": fantasiariam 'sacanagens"? Seriam tão "santarronas" que pensassem apenas na perpetuação da espécie? Conclui que nunca saberia, pois se elas "desconversam" é porque, na tribo, isso seria uma "tabu".[81]

O herói – segundo depoimento do narrador – opta pelo sarcasmo, por uma interpretação parodística hilariante:

> Estas donas que só trepam uma vez na vida outra na morte encontraram este jeito de estirar o gozo. Em lugar dos descaramentos manuais e bocais dos prazeres prologais, optaram por esta transação longuíssima, de durar a noite inteira, se o macho der. Luxúrias de Amazona.[82]

---

[80] Ibid.
[81] Ibid., p. 29.
[82] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 29.

unesp

Mais adiante, Pitum desenvolve toda uma ilação de alguém que não se submete passivamente ao papel de objeto no processo da fornicação a ele imposta. Procura, embora fantasticamente, uma explicação racional para o estranho comportamento sexual das mulheres guerreiras. E, mais uma vez, admite, para si, o desairoso papel de "comido" ao invés de "comedor". Ao mesmo tempo, reage contra essa insólita posição com uma imprecação:

– Canibalas![83]

Nesse passo da narrativa, há um retardamento épico, pois o narrador onisciente interrompe o raciocínio do herói para criticar sua radicalização em relação ao nome que deu às "donas sem marido", isto é, chamando-as de "canibalas". Após desqualificar o comentário de Pitum sobre um hipotético mas horrendo costume das mulheres guerreiras, o narrador interveniente resgata a origem nobre do passado helênico das Amazonas e do seu presente também nobilitador de emprestar seu onomástico à maior[84] floresta e bacia hidrográfica do planeta. Isso, sem deixar de tecer – embora sutilmente – uma crítica mordaz aos predadores daquele paraíso indestrutível.

Em seguida, preocupa-se em explicitar a etimologia da palavra "canibais" e das deturpações que o nome tem sofrido desde o descobrimento feito por Cristovão Colombo. Critica, com sarcasmo, os primeiros visitantes por terem descrito, de forma fantástica e injuriosa, o povo gentio que encontrou nas Américas. Cita o livro *Utopia* de Thomaz More (ou Morus) –

---

[83] Ibid., p. 30
[84] Ibid.

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

séc.XVI, que teria influenciado os historiadores (e pensadores?) europeus, cujas vozes teriam deturpado, ainda mais, o significado do termo canibal que, segundo o narrador ter-se-ia originado de Caribe > Cariba > Caniba e, finalmente, Canibal.

Intertextualiza esses possíveis depoimentos não só com uma das últimas obras de Willian Shakespeare: "*The Tempest*" como também ligando-os à visão[85] de Rousseau que propaga o mito do bom selvagem. Daí, vem todo um discurso indigenista em defesa dos processos de deculturação e aculturação a que todos os nativos foram submetidos, em especial, os da América Latina.[86] A isso voltaremos oportunamente.

Retomando o relato da vida acidentada de Pitum no mundo das Amazonas, o narrador nos diz que o herói acabou se acostumando e se conformando com o seu destino.[87]

Pitum tenta conversar com a "dona escalada" para assar o seu macaco guariba. Como um ritual, o braseiro do moquém fica do lado de fora da maloca e sempre do lado esquerdo da porta que dá pro sol poente. Instada por Pitum sobre o motivo dessa obrigação, a "cozinheira", invariavelmente, se nega a responder.[88]

> Quando ele força, põem a mão na boca dizendo: juru-pari! Quer dizer: boca tapada. Proibido. Vedado.[89]

---

[85] Ibid., p. 31.
[86] Ibid.
[87] Ibid., p. 35.
[88] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 35.
[89] Ibid., p. 36.

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

Tabu. As donas só gostam de conversar é sobre a "banda" dele, isto é, sobre o mundo lá de fora (de fora do mito, talvez...), a "outra banda", como elas dizem. O próprio herói acabou se acostumando a esse hábito: falar "da banda de cá e da banda de lá". Assim, conclui que caiu na outra banda.

Preocupado em saber que lugar seria aquele em que caiu dominado pelas mulheres guerreiras, Pitum acha impossível estar no mesmo lugar em que foi capturado, pois, lá, o espaço estava repleto de tropas de infantaria, ocupando-o por toda parte: marinheiros subindo e descendo toda água de um palmo, o suficiente pra motor rodar e de muitos aviadores. Portanto, seria impossível haver um só lugar, como o do país das donas, que não houvesse sido descoberto pelos seus ex-companheiros de lutas.

Em suma, o país das Amazonas ou não é lugar nenhum, ou se encontra em outro espaço ou banda, isto é, mítico, fantástico, irreal.[90]

> As donas também não falam do mundo de Pitum, de sua gente de lá dele, como de algum sílio existente no rio tal ou no igarapé qual.
> – Falam é de meu lado, quer dizer, da banda nossa, real.[91]

Mesclando o discurso indireto (do narrador) com o direto do herói Pitum o autor implícito procura descobrir para o leitor (às vezes narratário, às vezes virtual) o que há de lenda e de história na banda das mulheres guerreiras. O retardamento épico não tem, em *Utopia Selvagem,* o mesmo propósito do narrador das antigas epopéias. Se nestas os elementos de tensão eram bastante frágeis, talvez, na história de Pitum, ele tenha a função – além

---

[90] Ibid.
[91] Ibid., p. 37.

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

do necessário esclarecimento para o leitor – de manter o suspense ou, pelo menos, preparar o clímax do conflito, isto é, quando é que o herói servirá de pasto às "canibalas".

O narrador homérico visava, antes de tudo, dar brilho ao presente – como já dissemos, pretende preencher completamente a cena e a consciência do leitor. Nada deveria ficar na penumbra. Mas, ao contrário da épica clássica, a moderna – e, principalmente, a narrativa paródica – como parece ser o caso – , procura relativizar os conceitos históricos/lendário, justamente para se obter o efeito cômico próprio da paródia. Assim, é isso que parece ocorrer com o narrador do *Utopia Selvagem*, pois se, por um lado, ele se preocupa em esclarecer o leitor sobre aquilo que não acredita que Pitum possa fazê-lo, por outro, o tom jocoso e lúcido entre o discurso direto de um e o indireto do outro, acaba por nos dar a relativização do binômio histórico/lendário que aproxima esse discurso "a dois" do tom parodístico.

Pitum procura compreender, à sua maneira, por pura intuição, que há algo de sinistro no ar, algo como um tabu. Supõe que as "donas" tenham receio é da volta da hegemonia masculina. Tenta acreditar nisso mas, ao mesmo tempo se recusa a aceitar o celibato das mulheres guerreiras, uma vez que, no seu entender de "macho consumado" isso é anti-natural:

> – Lá pode ser? – Muitas delas decerto até gostariam de um machão, limpando a goela ruidoso para infundir respeito, fedendo suor, roncando na rede e fodendo diário. Não têm é coragem, nem meios de se rebelar.[92]

[92] Ibid.

Dentro de sua ótica militar simplista, Pitum procura entender o que é que pode motivar as Amazonas para se submeter àquilo que ele considera um "sistema desumano que as fazem treinadas desde meninas pra guerreiras e a cujo modo de vida têm que se sujeitar". O que é que explicaria essa vontade de obedecer espartana? Seria prêmio, castigos, como no seu exército? Pitum não atina com o que seja, de fato.

Acaba optando por saída mais amenas: o erotismo e a galhofa:

> – Bom mesmo – fantasia – era trazer aqui meu regimento, cercar uma maloca destas de noite e cair em cima delas de madrugada. Com a tesão acumulada desta Guerra Guiana, numa manhã, meus homens amestrariam outra vez estas donas. Com o sol do meio-dia elas todas estariam domesticadas. Ia ser uma beleza.[93]

Discordando da visão puramente sexualizada do herói, o narrador onisciente intervem, outra vez, para dar o seu ponto-de-vista sob o prisma político do que poderia ter acontecido na banda das donas guerreiras. Para ele, o que houve foi uma verdadeira revolução sócio-econômica a que chamou de "Revolução Agrícola".[94] Segundo a alusão a Leon Trotski, o que o narrador parece ter entendido é que as mulheres guerreiras estão sempre prontas a defender aquilo que conquistaram, tempos atrás, com unhas e dentes e do que não pretendem abrir mão. É interessante observar que essa hiponarrativa é autodiegética, como se o narrador interveniente e, antes, observador, assumisse o seu papel de narrador homodiegético, isto é, de narrador testemunha. Daí, poder emitir sua opinião político-econômica sobre o sistema social do mundo das Amazonas. Para ele, trata-se de uma versão da Revolução

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

Russa de 1917. Se na Revolução de 1917, a classe operária organizar-se-ia através de um partido revolucionário que deveria destruir o Estado burguês e organizar um novo Estado capaz de suprimir a propriedade privada dos meios de produção na sociedade feminina das Amazonas, o poder das "mulheres de peito chato" veio da domesticação do milho e da mandioca, isto é, as forças produtoras superaram o desenvolvimento das relações de produção. Essa nova formação econômico-social tem, no sistema matriarcal das Amazonas uma também nova expressão jurídica.

Estava estabelecida, assim, no mundo das mulheres guerreiras, a dialética: a arte de estabelecer a controvérsia, pois "a quantidade se converteu em qualidade".[95] Trata-se da primeira lei das três que compõem a dialética, a saber: "Lei da passagem da quantidade à qualidade", "Lei da interpenetração dos contrários" e "Lei da negação da negação".[96] Na "lei da passagem da quantidade para a qualidade" o que ocorre é que o processo de transformação das coisas se faz por "saltos", isto é, mudanças mínimas de quantidade vão se acrescentando e provocam, em um determinado momento, uma mudança qualitativa: o ser passa a ser outro. Assim como na biologia, alterações acumuladas levam à formação de uma nova espécie, na história da Humanidade, as ações dos indivíduos vão se somando até um ponto em que se dá a ruptura. Desse modo, uma velha ordem é substituída por uma nova

---

[93] Ibid., p.38
[94] Ibid.
[95] Ibid.
[96] ARANHA, M. L. Arruda de & MARTINS, M. H. Pires – *Filosofando – Introdução à Filosofia*, p. 112.

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

ordem. Daí a diferença entre evolução e revolução: a primeira é quantitativa; a segunda, qualitativa.

Foi assim na visão do narrador – que se deu a transformação na ordem social e natural do mundo das mulheres guerreiras. A submissão dos homens foi completa. Para isso, as "donas" – como toda classe vitoriosa faz.

> tomaram para si as armas, desapropriaram os adornos, monopolizaram as sinecuras e acabaram com o lazer dos homens, para submetê-los pelo cansaço.[97]

Essa hiponarrativa ou narrativa intradiegética deu causa e conteúdo a uma outra: o mito do Jurupari. São diferentes quanto à sua natureza, na medida em que a transformação social relatada pelo narrador é pura interpretação dele e que traz as marcas da ideologia marxista – trotkista do autor implícito. Já, na narrativa mítica do Jurapari, percebe-se à visão mítico-indigenista do antropólogo, do etnólogo que o autor empírico Darcy Ribeiro deixa plasmado na voz do narrador via autor implícito. É bem verdade que a afirmação de que Jurupari teria sido o "herói inconteste de toda uma suja guerra contra-revolucionária" já traz uma conotação ideológica que desmitifica, de certo modo, a sacralidade da narrativa mítica. Em sua forma paródica de narrar

> derramou o sumo de não sei que fruta lá no rego dela e se prenhou .[98]
> Aí, ele próprio fez a besteira: contou seu segredo a uns velhos que, seduzidos por uma dona, denunciaram a intentona.[99]

ou

---

[97] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 39.
[98] Ibid.

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

> transformou aqueles velhos em lacraias, sapos e cobras e castigou as mulheres, por ambiciosas, com surras e curras.[100]

Percebe-se, assim, claramente, a intenção político-intertextual da voz do autor implícito plasmada na voz do narrador onisciente que é capaz de nos garantir, com absoluta firmeza, comicidade e cumplicidade dos fatos que estabeleceram a ordem política, social e econômica no mundo das Amazonas. A partir de Jurupari; as mulheres foram dominadas pelos homens que instituíram novas leis rigorosas:

> Assim, dizem, começou Ele a instituir a ordem vigente, destinada a permitir que surjam mulheres perfeitas, dignas de um dia desposar Sol.[101]

Através de um "manifesto-programa", Jurupari utilizando de todas as formas de terrorismo impôs às mulheres a obediência a três princípios básicos:

> O do culto feminino das virtudes da virgindade, da fidelidade, da frugalidade e da discrição.
> O do respeito ao resguardo masculino chamado couvade, comprobatório de que o importante na procriação é a paternidade, uma vez que a mulher é um mero saco em que o homem deposita sua semente.
> E, finalmente, o princípio da obediência ao marido e ao chefe e do direito do homem à poligamia.[102]

A palavra "couvade", de origem francesa, traduz um estranho costume entre os índios sul-americanos, segundo o qual, ao contrário do que se espera, é o homem e não a mulher que, após o parto da companheira, é

---

[99] Ibid.
[100] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 40.
[101] Ibid.
[102] Ibid.

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

obrigado a deitar-se dias inteiros, a não fazer trabalho pesado e abster-se de muitos alimentos importantes.

A nova ordem estava assegurada pela hegemonia masculina em dois pilares, a saber: ideologicamente pela sacralização e legalização pelo culto das flautas e das máscaras de Jurupari, mais todo um corpo de crenças e normas éticas e estéticas. Do ponto de vista social, o cansaço imposto às mulheres pela dupla jornada de trabalho tanto na oca como na roça garantiria a submissão das donas. Além disso, havia, também, todo um aparato repressivo implantado na Casa dos Homens de cada aldeia: a corporação de machos curradores. A própria mãe de Jurupari; Amaru, foi a primeira mulher currada.[103]

Todavia, nem todo esse aparato repressivo foi capaz de manter as mulheres-guerreiras em estado de prostração e/ou submissão. Em vez disso, partiram para uma contra-ofensiva matando e comendo todos os machos para – segundo a cultura primitiva – fortalecerem-se física e espiritualmente. Em seguida, assumiram elas próprias a celebração – "sacrílega" – dos ritos de Jurupari. Desse modo, nova ordem foi estabelecida e uma nova classe surgiu entre as donas: androfágica, autárquica, hegemônica e soberana. Daí, Jurupari significar dali por diante: boca tapada, proibido, vedado, tabu.[104]

Completou-se, assim, o processo de formação das três leis da dialética: a lei da passagem da quantidade para a qualidade", quando os homens foram submetidos pela força produtiva das mulheres; confirmou-se a

---

[103] Ibid., p. 36.
[104] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 41.

unesp

"Lei da interpenetração dos contrários", quando houve a contra-revolução machista liderada por Jurupari e, finalmente, a síntese do processo, através da "Lei da negação da negação": quando as donas se rebelaram matando e comendo os machos para se fortalecerem física e espiritualmente e dar uma nova e "definitiva" ordem política, econômica a essa nova classe social.

Na versão do narrador – mesclada e/ou plasmada pela visão do autor implícito – teríamos a seguinte estrutura para o mito das Amazonas:

Tese: 1º episódio: "A passagem da quantidade à qualidade" – a primeira das três leis da dialética marxista – transforma as relações entre os modos de produção e das forças produtivas estabelecendo o que o narrador onisciente chamou de "Revolução Agrícola".[105] Estava criada uma nova formação econômico-social cuja expressão jurídica seria o matriarcado. Os homens teriam sido subjugados pelo cansaço após perderem todos os seus privilégios inclusive as sinecuras, o direito de não ser obrigado a trabalhar para garantir o sustento seu e o da família.

Antítese: No segundo episódio, a versão mítica do narrador nos conta que quando se consolidava o poderio das mulheres, surgiu uma contra-revolução machista vitoriosa liderada pelo herói inominável Jurupari. Consolida-se, assim, a segunda lei da dialética, "Lei da interpenetração dos contrários", em que a contradição é a força motriz que provoca o movimento e a transformação. É o atrito, a luta que surge entre os contrários. Mas esses dois pólos contrários são também inseparáveis, e a isso dá-se o nome de "unidade dos contrários", pois mesmo em oposição, estão em relação recíproca. E por

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

estarem em luta, há "a geração do novo". Por exemplo, o ovo já tem em si a sua negação. Isso porque, nele, coexistem duas forças: que ele permaneça ovo e que ele venha ser pinto.[106]

Síntese: No terceiro episódio, o narrador introduz uma outra narrativa intradiegética ou terceira, na verdade, pois já está inserida numa narrativa segunda e, portanto, também hipodiegética e intradiegética. Trata-se de um mito de origem: a sagrada história do herói Jurupari; o feiticeiro, cujos poderes recebem do Sol e da Lua. Foi esta, aliás, que lhe deu a pedra que permitiu-lhe disciplinar as mulheres guerreiras.

No quarto e último episódio, as mulheres se rebelam contra o grupo machista opressor e restabelecem seu poderio, constituindo uma nova sociedade, que para perpetuá-la foi necessário recorrer-se à androfagia, isto é, transformaram-se em comedoras de homens, seres do sexo masculino.

Estava assentada, em decorrência da lei segunda, a da "interpenetração dos contrários", a última das três leis da dialética: a "Lei da negação da negação" em que da interação das forças contraditórias, deriva um terceiro momento: "a negação da negação", ou seja, a síntese, que é o surgimento do novo.

Essa tríade explicaria o que o narrador quis dizer com "inevitável salto dialético"[107] mas não explica, ainda, as dimensões do mito enquanto narrativas superpostas para um retardamento épico da narrativa principal. Não

---

[105] Ibid, p. 38-41.
[106] ARANHA, M. L. Arruda de & MARTINS, M. H. Pires – *Filosofando – Introdução à Filosofia*, p. 112.
[107] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 38.

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

nos dá conta se a versão do narrador é apenas uma paródia do mito ou se ele se valeu de sua interpretação livre para nos intertextualizar com a visão do autor implícito (e/ou empírico) fazendo, então, uma alegoria.

Na sua leitura dos três momentos dessa narrativa segunda que expressa a sua visão trotskista das Amazonas o texto tem, desde logo, uma significação lingüística ordinária: trata de uma revolução feminina permanente a que o autor compara a atitude das Amazonas à proposta de Leon Trotski (1879-1940) que defendia a "revolução permanente". Assim, as guerreiras não permitiriam a volta do domínio machista.

Entretanto, como o mito não é só uma narrativa que podemos parafrasear pelo seu sentido lingüístico, devemos buscar, nele, um sentido propriamente mítico. Para tanto, devemos buscá-lo em duas etapas:

1º: que segmentos da narrativa são portadores de uma significação diferente de seu sentido lingüístico?

2º: como esses valores estão organizados entre si, de forma a estabelecer uma relação imediata com a ordem da narrativa. Por isso, temos de atribuir valores semânticos novos sobre um pequeno número de dimensões pertinentes ao pensamento mítico.[108]

Retornemos, assim, à versão mítica do narrador:

1. No nível dos segmentos. Pode-se perceber oposições entre os termos e também paralelismos. Exemplos de oposições e paralelismos:

- na domesticação do milho e da mandioca existe o confronte entre as forças produtivas e o das relações de produção: matriarcado x patriarcado;

unesp

- entre a quantidade e a qualidade;

- entre o modo de produção, o poder político masculino e a transformação social deles decorrentes;

- entre a ordem social e a natural;

- entre a revolução feminista e a contra-revolução machista liderada por Jurupari;

- o manifesto-programa de Jurupari e a contra-revolução feminista com o seu próprio programa (paralelismo);

- o terrorismo imposto por Jurupari e seu homônimo determinado pela contra-revolução feminista das mulheres guerreiras: androfágica, autárquica, hegemônica e soberana.

Desse modo, a dimensão política e econômica do comando e da estratégia para consegui-lo vale não somente para as condições criadas pelas mulheres (nível das forças produtivas, quantidade x qualidade), mas também para os homens que, liderados pelo poder mágico de Jurupari; reconquistaram o poder, apesar de terem sido traídos por alguns de seus elementos, corrompidos por uma das donas.

Na hiponarrativa mítica de origem do herói Jurupari, encontramos a dimensão do interno versus externo:

> Jurupari, antes de nascer, já saía da madre da mãe para espairecer. Assim é que topou e se entendeu com Sol que lhe deu poderes de feiticeiro.[109]

---

[108] SPERBER, Dan – *Estruturalismo e Antropologia*, p. 50-1.
[109] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 39.

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

Ou do acima e do abaixo: "Sol", "gavião", "bandos de morcegos", "corujas" etc, noturno x diurno: "sol" x "lua", "gavião" x "coruja". Mas se o "sol lhe deu poderes de feiticeiro", foi a Luz que deu a Jurupari o poder das disciplinas as mulheres de peito chato que lhe haveriam de usar o poder, mais sob o signo da intertextualidade.

Se no mito de Macunaíma nem Vei, a Sol, nem Capei, a Luz foram-lhes sinceros, para Jurupari esses seres sobrenaturais garantiram-lhe o poder sobre as Amazonas. Portanto, seres do alto (Sol e Lua) fizeram de Jurupari o mais alto do baixo e os velhos que em quase todos os mitos garantem o segredo que é vedado aos não iniciados, no mito do Jurupari, eles, que vivem no baixo, ao traírem o segredo de Jurupari quase que desarmaram os planos do herói.

Novamente o interno e o externo se fazem presentes quando a narrativa se refere aos tubos das flautas de paxiúba. É ali que Jurupari deveria deixar – como garantia do poder macho – a sua voz de comando, encanada dentro dos tubos.

Tanto na interpretação ideologizada do narrador, como no mito de Jurupari que o mesmo narrador credita nos relatos da tradição oral, o que se vê é uma série de disjunções e conjunções, desde o primeiro ao último episódio de ambas as narrativas hipodiegéticas.

Na visão trotskista do narrador, o programa narrativo apresenta as seguintes seqüências:

unesp

ESTADO INICIAL	AÇÃO TRANSFORMADORA	ESTADO FINAL
Mulheres: lavradoras sem nenhuns direitos a não ser de trabalhar na colheita do milho e da mandioca, procriação e alimentação da família.	O nível do desenvolvimento das forças produtivas ultrapassou o das relações de produção.	Assunção do poder político pelas mulheres: submissão dos homens pelo cansaço: o nascimento das Amazonas.
Os homens: nadar, pescar, caçar, lutar: (esporte)		

São várias as possibilidades de mini-programas narrativos a serem descritos:

Programa de Aquisição do Objeto de Valor

PN_1 = F (domesticação do milho e da mandioca) (doação)

[S_1 (mulheres) → S_2 (homens) ∧ Ov (lazer – caça, pesca -, poligamia, poder econômico, social e político)]

Programa de Espoliação do Objeto de Valor

PN_2 = F (forças produtivas superam forças de produção)

[(S_1 (mulheres) → S_2 (homens) ∨ Ov (lazer, poligamia, poder econômico, social e político)]

PN_3 = F (contra-revolução machista)

[S_3 (Pedra do poder disciplinar) → (S_2 homem) ∧ Ov (lazer, resguardo masculino ou couvade,
domínio político, etc)] (Lua) → Programa de doação

ou:

PN_3 = F (contra-revolução) [S_2 (homens) → S_1 (mulheres) ∨ Ov (poder político e social)]

Então, resumindo esquematicamente esses três programas teríamos:

$PN_1 = F [S_1 \rightarrow (S_2 \wedge Ov)]$

$PN_2 = F [S_1 \rightarrow (S_2 \vee Ov)]$

$PN_3 = F [S_3 \rightarrow (S_2 \wedge Ov)]$

Ou: $PN_3 = F [S_2$ (homens) $\rightarrow$ (mulheres) $\vee$ Ov (poder político e social)].

É claro que, no caso em questão, quando um entra em conjunção com o objeto de valor PODER, o outro entra em disjunção e vice-versa. Quando alguém entra em conjunção com o objeto de valor, o PN recebe o nome de Programa Narrativo de Aquisição. Se, ao contrário, o PN recebe o nome de Programa Narrativo de Privação.

É interessante relembrarmos que segundo a) a natureza da junção-conjunção ou disjunção, b) o valor investido no objeto-modal ou descritivo, c) a complexidade do programa narrativo – simples ou complexo – e a relação entre os programas e d) a relação entre os sujeitos, actantes narrativos, e os atores discursivos, nós poderemos ter – combinados os critérios a) e d) – programas de aquisição transitiva ou por doação ou de aquisição reflexiva ou por apropriação. No primeiro caso, dá-se a conjunção e o sujeito do fazer é diferente do sujeito de estado. Seria o exemplo do PN_1:

$PN_1 = F$ (domesticação do milho e da mandioca)

[S_1 (mulheres) $\rightarrow$ S_2 (homens) $\wedge$ Ov (lazer – caça, pesca, lutas -, poligamia, poder político, econômico e social)], assim representado:

$PN_1 = F [S_1 \rightarrow (S_2 \wedge Ov)]$ em que:

F = função

$\rightarrow$ transformação

S_1 = sujeito do fazer

S_2 – sujeito de estado

^ = conjunção

v = disjunção

Ov = objeto de valor [110]

Trata-se, na verdade, de um PN de Competência, pois o sujeito do fazer "mulheres" confere a competência ao sujeito "homens" ao lhe atribuir, por meio da produtividade dos gêneros alimentícios e da submissão ao seu comando, o poder total sobre a comunidade. O PN_2, por sua vez, pode ser considerado um PN de performance já que a performance das mulheres em transformar o salto dialético que fez com que a quantidade se convertesse em qualidade é que lhes deu a competência de se constituírem na classe predominante do novo modo de produção e, assim, assumir o poder político, revolucionando a vida social de patriarcado em matriarcado.

O terceiro PN merece uma análise mais cuidadosa por tratar-se de ligação a um mito propriamente dito, segundo o narrador que justifica seu ponto-de-vista dando o crédito à tradição oral.

No mito Jurupari, o herói teria nascido da relação entre uma moça, Amaru, e o sumo de uma fruta. Amaru, por sua vez, seria o resultado de uma relação também um tanto insólita: uma mulher e uma cobra. Aí estaria o primeiro episódio com suas oposições e paralelismos:

A) Paralelismo – Amaru, nascida de uma mulher e uma cobra.

B) Jurupari: nascido de uma mulher e o sumo de uma fruta. Oposição: animal (cobra) vs vegetal (sumo da fruta).

[110] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 32 e 33.

O texto mítico não é uma narrativa mínima mas complexa. É uma narrativa complexa que se compõe de uma série de enunciados (Programas) de fazer e ser. Assim, temos:

PN_1 = F (criação de animais por meio de magia)

[S_1 (sol) → (S_2 Jurupari) ∧ Ov (S_3 criar gavião) → ∨ Ov]

Performance frustrada: PN de degradação, pois não conseguiu criar o gavião, na primeira tentativa. Assim, o que ocorreu foi:

PN_1 = F (criação de animais) [S_1 (sol) → (S_2 Jurupari) ∧ Ov (morcegos, corujas e outros feios bichos noturnos)]

PN_2 = F (criação do gavião para montar nele e ir à Lua)

[S_3 (poder mágico) → (S_2 Jurupari) ∧ Ov (encontro com a lua através do gavião)]

PN de competencialização para realizar a performance.

PN_3 = F (pedra do poder dado pela Lua para disciplinar as mulheres guerreiras)

[S_4 (Lua) → (S_2 Jurupari) ∧ Ov (domínio sobre as mulheres)]

PN de Performance e Competencialização.

PN_4 = F (contar o segredo aos velhos delatores)

[S_2 (Jurupari) → S_5 (velho) ∧ Ov (o segredo do plano para obter o poder)]

PN_5 = F (sedução dos velhos delatores por uma dona)

[S_6 (uma dona sedutora) → (S_5 velhos) → Ov (segredo do plano)]

PN_6 = F (O roubo das flautas de paxiúba pelas donas e a conquista do poder)

[S_1 (mulheres) → (S_2 Jurupari) ∨ Ov (garantia do poder macho, voz de comando)]

PN_7 = F (reconquista do poder)

[S_2 (Jurupari) → (S_1 mulheres) ∨ Ov (poder)

→ (S_6 velhos) ∨ Ov (humano)]

PN_8 = F (Estabelecimento da nova ordem)

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

[S_2 (Jurupari) (S_1 mulheres) → ∧ Ov (perfeição, dignidade para desposar o Sol e obediência aos princípios básicos: ideológico e social)]

PN_9 = F (garantia do poder da machitude através da violência)

[S_2 (Jurupari) → (S_7 (mãe de Jurupari) ∨ Ov (morte por surra e curra)]

PN_{10} = F (reconquista do poder feminino)

[S_1 (mulheres) → S_2 (homens) → ∨ Ov (vida, poder econômico, político e social)]

PN_{11} = F (Plano de garantia para manter-se no poder)

[S_1 (mulheres) → (S_1 (mulheres) ∧ Ov (nova classe social: androfágica, hegemônica e soberana)].

Vistas as conjunções e disjunções nas seqüências narrativas do mito Jurupari, a narrativa mítica parece construída – como um todo – sobre várias oposições: verticalidade x horizontalidade; sacralidade x profanidade; espoliação x doação; aquisição x privação; nobilitação x degradação. Para os homens essa foi uma narrativa de degradação.

Para as mulheres, nobilitação ou melhoramento.[111]

No plano sociológico observa-se o confronto entre os dois grupos: a dominação de um sobre o outro é fator inevitável. A causa desse efeito danoso para os homens ou, se quisermos, ação transformadora, deu-se em função da "Revolução Agrícola", ou seja, um fenômeno que longe de ser isolado foi decorrente do desinteresse e falta de ambição dos homens. Soma-se a isso a apatia dos machos em razão da supremacia que sempre gozaram em relação à aparente passividade das fêmeas. A disjunção social acabou por dar início a uma nova ordem sócio-jurídica: o matriarcado que, ameaçado pela contra-

[111] BARTHES, Roland et alii – *Análise Estrutural da Narrativa*, p. 114-15.

revolução liderada por Jurupari conseguira dar a volta por cima e estabeleceu-se de vez no universo mítico das mulheres guerreiras.

A junção das mulheres com o poder econômico, político e social solidificou-se com o estratagema de não só matarem seus oponentes (machos) mas, principalmente, no gesto androfágico que lhes fortaleceria física e espiritualmente. Na economia da fábula, vivida por Pitum, testemunhada e explicitada pelo narrador, poderíamos ter, nesse episódio, do ponto de vista tempo do discurso narrativo e tempo da diegese (da história narrada)[112] o que Gérard Genett chamou de Prolepse da narrativa, isto é, uma antecipação da discussão que o autor implícito deixa para o leitor começar a refletir: o tema do canibalismo e a intertextualização com a comédia de Shakespeare, *A tempestade* e uma de suas principais personagens: "Calibã". Muito embora a prolepse seja um tipo de anacronia menos freqüente do que a analepse e mais constante nos romances de narrador autodiegético, no romance contemporâneo, sua presença torna-se comum.[113] Trata-se de um recurso em que o narrador evoca um acontecimento posterior a um já evocado. Oportunamente, portanto, o tema do canibalismo voltará pela voz explícita do narrador e implicitamente pela do autor textual ou implícito.

De volta à estrutura da interpretação do narrador sobre a Revolução Agrícola no mundo das Amazonas e ao próprio mito de Jurupari, o que temos é que há uma interpenetração entre natureza e cultura. Isso porque da domesticação do milho e da mandioca nasceu uma nova ordem econômica e

---

[112] AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de – *Teoria da Literatura*, p. 745-54.
[113] SPERBER, Dan – *Estruturalismo e Antropologia*, p. 54-5.

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

social, do ponto-de-vista da cultura, uma nova expressão política: o império androfágico, autárquico, hegemônio, soberano e espiritualizado (pelo canibalismo). Assim, nesse mito não há uma separação rigorosa entre natureza e cultura, mas uma interpenetração, uma superposição.[114] Do mesmo modo que no *Mito Terena da Origem do Tabaco* em que há duas oposições fundamentais, paralelas e contraditórias entre natureza e cultura por um lado, entre aquilo que, na cultura, permanece submetido à natureza, e aquilo que lhe escapa, por outro lado, no mito Jurupari, hiponarrativa e uma das seqüências da narrativa mítica maior do mito e/ou lenda das Amazonas, o que ocorre é que não há, verdadeiramente, uma separação entre natureza e cultura, como já vimos[115]. Mas ao contrário do que acontece no Mito Terena, em que a descontinuidade necessária ao pensamento, que remete para a natureza aquilo que lhe pertence e à cultura o que lhe é próprio, no mito das Amazonas é preciso que a transformação operada pelas mulheres na natureza a partir da Revolução Agrícola permitiu uma mudança na cultura machista que acabou dando lugar a uma nova sociedade estruturada, cujas bases sólidas, seriam difíceis de serem abolidas: a classe matriarcal, androfágica, autárquica, hegemônica e soberana das "mulheres guerreiras". No Mito Terena, reencontra-se a sociedade dos homens; no mito das Amazonas, a submissão deles ao jugo feminino.

Na visão do autor implícito, uma das leituras desse mito alegórico seria o sonho da Revolução Permanente do Proletariado contra o sistema

---

[114] Ibid.
[115] Ibid., p. 55-6.

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

Capitalista Selvagem opressor das minorias, hoje, representado pela Globalização da Economia que, na visão marxista, lança as bases do fim dos direitos trabalhista e dos sindicatos. Nesse sentido, a escolha do narrador onisciente e interveniente não se destina somente a marcar a sua visão estético-imaginária do mundo ou se constituir numa "outra vez" do autor empírico mas combinar um fato de "langue" – o mito – com um fato de "parole", o jogo literário. Por isso, teria que interromper a história propriamente dita ou a narrativa principal em que alternava sua visão com a de Pitum, pois este não teria fôlego cultural para fazer ponte entre os dois fatos: o de "langue" e o de "parole", entre o que é criatividade coletiva (mito/lenda) e o que é individual, a obra literária.[116] Daí, a comparação que o narrador estabelece ao intertextualizar o mito da Amazonas com a Filosofia Revolucionária de Leon Trotski. É necessário – segundo nossa maneira de ver – que vejamos, então, o autor implícito como aquele ser (também imaginário) que escolhe, consciente ou inconscientemente, não só o que lemos mas, também, como "devíamos" ler o significado da rede composicional. Inferimo-lo como versão criada, literária, ideal dum homem real – o autor empírico – e como a soma das visões deste homem.[117] Como se vê, a neutralidade é impossível. Nesse sentido, a intervenção do narrador, além de usar o retardamento épico como forma de valorizar os obstáculos impostos ao herói Pitum, dentro da sociedade hostil que se lhe afigura, gradativamente, a vida como mero reprodutor no mundo das mulheres guerreiras, procura, também

[116] CAMPOS, Haroldo de – *Morfologia do Macunaíma*, p. 71-2.
[117] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 92.

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

introduzir o lúdico da forma popular, do folclórico na forma culta de contar e que não se transforma em popular.[118]

Assim, se a história de Pitum enquanto a liquidação individual de uma carência (liberdade) pode ser considerada uma fábula, a hiponarrativa de Jurupari, inserida numa narrativa maior – o mundo mágico das Amazonas – estaria mais para o mito, já que diz respeito a toda a comunidade primitiva.[119] Além disso, para os povos primitivos há uma clara distinção entre as "histórias verdadeiras" e as "histórias falsas". Embora os seres que freqüentam as lendas, contos e misto sejam, geralmente, Deuses e Entes Sobrenaturais (Jurupari, as Amazonas, Macunaíma) e os dos contos e lendas sejam heróis (ou animais miraculosos), e tanto uns como outros não pertençam ao mundo cotidiano, todos têm algo em comum: pertencem a um passado distante e fabuloso.

Não obstante, para os povos primitivos, somente o que é narrado nos mitos concerne diretamente a eles, ao passo que o que aconteceu nos contos, nas fábulas ou lendas se referem a acontecimentos que não modificaram a condição humana como tal.[120]

Apesar dessas considerações, Dan Sperber alerta-nos sobre a arbitrariedade de estudar-se a estrutura dos mitos em geral e sobre as dimensões (que vimos no mito Jurupari, por exemplo) pertinente a um mito particular. Estas últimas podem parecer arbitrárias, uma vez que o sentido do mito é inconsciente e, por isso, ele não pode ser submetido a uma paráfrase. Assim, não é fácil se descrever o mito a partir dos traços semânticos tomados

---

[118] LOPEZ, Telê P.A – *Mário de Andrade*: *Ramais e Caminhos*, p. 170-1.
[119] Apud Haroldo de Campos – *Morfologia de Macunaíma*, p. 98.

unesp

de empréstimo à linguagem comum. Isso porque embora possa haver a compatibilidade do mito com um certo número de características do espaço semântico (o conjunto das dimensões: alto **x** baixo, cultura **x** natureza, etc) isso não significa que deva haver uma relação necessária.[121]

Nesse sentido, podemos considerar a narrativa de Jurupari como o mito que é tabu para as Amazonas. E a revolução agrícola, a partir da visão do narrador observador-interveniente e consciente, como uma paródia da Revolução Trotskista, no sentido mesmo de dialogização, não com a realidade aparente das coisas, mas com a realidade da própria linguagem.[122] No fundo, é um texto que perverte outro texto, tanto quanto está expresso na própria etimologia da palavra paródia: "...uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: para-ode)".[123]

O capítulo "Jurupari" foi introduzido por um texto não-verbal cujo percurso figurativo-narrativo nos remetia ao tema do canibalismo. No capítulo seguinte, "Eldorado", a vítima, que capítulo anterior, estava sendo preparada para o moquém, encontra-se já devidamente moqueada.

Assim, o capítulo "Eldorado" é aberto por um signo icônico em que se vê Pitum deitado numa rede suspensa entre dois troncos de árvore acompanhado de uma de suas mulheres. Vê-se, também, algumas pernas humanas cortadas e – parece-nos – sendo moqueadas: de estado de conjunção com a vida, alguém passa ao estado de disjunção dela.

---

[120] ELIADE, Mircea – *O Mito e a Realidade*, p. 14-15.
[121] SPERBER, Dan – *Estruturalismo e Antropologia*, p. 58-61.
[122] SANT'ANNA, Affonso Romano de – *Paródia, paráfrase & CIA*, p. 12.
[123] Ibid., p. 12.

unesp

O narrador introduz um novo e seríssimo problema para Pitum: trata-se de um visível estado de deculturação do qual ainda não se deu conta por completo.

> – Querenciei demais aqui. Estou esquecendo meus pagos – Se não fosse o medo em que vive do triste fim prescrito, já nem se lembrava mais de nada, nem de ninguém, lá de fora, se é que ainda se lembra.[124]

Pitum não percebe que o tempo de convívio com as Amazonas e seus costumes já está quase fazendo-o a pensar como uma delas. É uma espécie de internalização de seus códigos éticos e culturais. É um primeiro passo para uma deculturação.

E é, nesse momento, que o narrador introduz uma nova micro-história, uma hiponarrativa em relação à narrativa primária. Há, então, um hiato na narrativa primária, interrompendo-a. Essa narrativa secundária dá origem a um tipo de narrativa que Gérard Genette classifica como "narrativa metadiegética e/ou mais corretamente denominada por hipodiegética".[125]

É importante lembrar que a voz das personagens faz-se ouvir tanto em discurso direto como em discurso indireto. Ela se diferencia claramente da voz do narrador, quer pela sua "transcrição" com adequados indicadores grafêmicos (o travessão, por exemplo), quer pela sua introdução com verbos "dicendi', quer pela sua caracterização com traços ideoletais socioletais (expressões populares da norma culta, xulas, etc) e dialetais ("querenciei", "meus pagos", etc).

---

[124] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 43.
[125] AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de – *Teoria de Literatura*, p. 762-3.

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

É assim que o autor implícito (que cria o narrador e o protagonista) elabora seu discurso visando a construir, cada vez mais, uma preparação e posterior consolidação do insólito que ainda está por vir. O monólogo do homem rústico – Pitum – torna-se, então, a única consciência que, transformada em palco para os fatos que relata, tinge, com a sua própria visão confusa, a incerteza sobre se esses fatos aconteceram ou não.

> Repenso isso todo o dia, toda hora, forçando a memória. Quem sabe se essas recordações mantêm meu siso nos gonzos? Sem isto perco o juízo: acabo achando que nasci mesmo pra prenhar índia.[126]

E, mais adiante, o próprio narrador onisciente acrescenta:

> As coisas de antes daquele dias, ele também se lembra, mas são muito confusas demais. Recorda lances soltos da vida do regimento em batalha, na guerra permanente que o Brasil deflagrou contra todos os povos e bichos civilizados e selvagens do norte do rio Amazonas. Às vezes duvida:
> – Seria mesmo verdadeira aquela guerra? Ou será invenção de meu bestunto? Pode lá haver guerra tão fútil e inútil?[127]

Pitum não consegue "ordenar" os fatos estranhos que estão afetando a sua mente. Daí, sua voz confundir-se com a do narrador que vem em seu auxílio e, juntos, se confundirão com a visão do autor implícito sobre a guerra em que está metido.

> Pitum acaba virando índio nesse ofício de marido comum das mulheres sem marido.[128]

---

[126] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 43.
[127] Ibid., p. 44.
[128] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 43.

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

O narrador-testemunha divide com Pitum a responsabilidade da razão maior de tal guerra: a pista do Eldorado, terras "recheadas" de ouro e esmeraldas.

> Em tamanha fartura que dava para enricar inglaterras.[129]

Através da onisciência do narrador, ficamos sabendo que Pitum não era tão ingênuo como demonstrou em alguns fragmentos de diálogo ou mesmo por algumas "pinceladas" do narrador. Ele acaba descobrindo que existe uma grande dose de hipocrisia e traição aos comandados pelos capitães que procuravam dar uma direção séria a um ato visível de corrupção.

Ao conjecturar sobre a riqueza que poderia até pagar a dívida externa brasileira, Pitum acredita que o motivo da existência das mulheres guerreiras é guardar o Eldorado. É essa interpretação que dá a origem e necessidade da existência das "machas". Nesse ponto, o mito das mulheres guerreiras sofre um processo de comicidade, pois o que deveria parecer trágico do ponto-de-vista da ética, da moral e do dever cívico das Forças Armadas transforma-se em comédia no tom de voz satírico do herói, ora através de uma debreagem enunciva, ora enunciativa. Em suma: está criado o disparate, o absurdo, através do riso carnavalesco que cria a ambivalência entre o cômico e o sério, entre o solene e o grotesco, através da linguagem bufônica:

> Altos desígnios, decerto divinos, teriam posto lá as tropas brasileiras para passar um pente fino na floresta. Assim se cumpria o destino nacional: desencantar o reino encantado. A riqueza do Eldorado, maior que a confiscada pelos espanhóis na América, é de nunca acabar.[130]

---

[129] Ibid., p. 45.
[130] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 45-6.

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

É o humor que desarruma a ética e a moral; põe todos os valores calcados no heroísmo próprio dos "guerreiros defensores da pátria por água-a-baixo". Desmistifica a "ordem" vigente, propondo outra: a negação daquela instituída pela desfaçatez e pela hipocrisia. Não chega, entretanto, a ser uma paródia mas o tom é parodístico, pelo menos no sentido que se opõe à paráfrase que é

> a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita.[131]

O autor implícito quando escolhe contar "esta história" não pode, ao mesmo tempo, contar "outra história"; da mesma forma, ao centrar o nosso interesse, simpatia ou afeição numa personagem (Pitum, por exemplo) exclui, necessariamente, do nosso interesse, simpatia ou afeição por uma outra personagem (Forças brasileiras representadas pelo Exército, Marinha e Aeronáutica, defensor de uma guerra de ocasião). É, portanto, uma denúncia (implícita) daquela a que os cidadãos comuns não têm acesso. E é o próprio herói que se pergunta, intermediado pela voz do narrador interveniente:

> – Por quê? – Por que se pergunta o tenente? Por que não fazer guerra contra a Argentina? Ao menos valia a pena tomar. Sonhos. Em lugar de uma guerra sensata, lucrativa, o que coube a mim foi essa guerra doida contra guianenses pretos e brancos. Principalmente pretos, de minha raça. – Os brasileiros tomaram dezenas de vezes a mesma vila ou cidade. É só tomar pro governo federal devolver. Em seguida, ordena outra vez o ataque e a retomada.
> – Por quê? Pra quê? Quem vai saber?[132]

---

[131] SANT'ANNA, Affonso Romano de – *Paródia, Paráfrase & CIA*, p. 17.
[132] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 44.

unesp

Em princípio, Pitum aceitou de bom grado a função de fornicador oficial das mulheres guerreiras. Pensava que era um actante sujeito, quando, na verdade, era um actante-objeto, pois o destinador-manipulador – fonte dos valores ou quem determinava os valores visados pelo sujeitou, ainda, o valor dos valores – falseou o "valor dos valores" e Pitum, de actante sujeito transformou-se, primeiro, por um PN de sedução, depois, por um PN de ameaça (manipulação cognitiva e pragmática, respectivamente), em actante objeto para procriação. E é, então, que toma consciência de ter-se tornado vítima de um PN de degradação.

PN_1 = F (Perder a identidade (deculturação) e liberdade)
$[S_1$(Amazonas) → (S_2(Pitum) ∨ Ov (Identidade/liberdade))] Espoliação
PN_2 = F (Procriação)
$[S_2$(Pitum) → (S_1 Amazonas) ∧ Ov (gerar filho)] Doação

Realiza-se, assim, os dois tipos de programas narrativos: a competência e a performance.[133]

O primeiro Programa Narrativo (o da perda da identidade ou perda da liberdade e que se traduz em espoliação) levou Pitum a repensar no processo de deculturação a que estava sendo submetido. Mas a preocupação maior do "herói" (actante) é com um tipo de guerra sem sentido (para ele) em que estava metido não se sabe bem por quê. E, por isso, o Programa narrativo que implica na sua participação e de seus companheiros só pode ser – segundo

[133] Ibid., p. 46.

unesp

sua avaliação – um Programa Narrativo de degradação de valores da pátria e de seu pseudos defensores.

Em seguida dos seus comentários em forma de solilóquio, mais adiante a fala de Pitum dá lugar, mais uma vez, à voz do narrador que o interrompe para introduzir outra hiponarrativa intradiegética. Nela, o narrador onisciente conta que embora o herói não conhecesse bem a "razão" da tal guerra Guiana, tinha sérias suspeitas de que havia algo de errado, de indecente nos seus objetivos.

Sua suspeita vai se transformando em denúncia, na visão do narrador, que divide sua opinião com as falas do "herói", cuja função parecem ais a de uma testemunha – ao contrário do que vinha acontecendo – que de protagonista.

> – Pagaria a dívida externa brasileira, alegrando a banqueirada do mundo inteiro. E, ainda, de lambuja, enricava todo oficial em campanha, especialmente os conspiradores, com uma quota de quilates correspondente à patente.
> – Quota suficiente para dispensar montepio.[134]

1.4. O Riso Carnavalesco Rabelaisiano no Discurso do Autor Implício em *Utopia Selvagem*

Retomando as reflexões de Pitum e do narrador sobre o que o tenente fazia antes de aprisionado pelas Amazonas, como membro do Exército

[134] Ibid.

Brasileiro, observamos que há uma atmosfera de comicidade na versão de ambos: narrador onisciente e protagonista. Lembra, até certo ponto, o estilo Rabelaisiano de contar; um estilo antiquíssimo que para podermos compreender é necessário falarmos um pouco de suas origens. Se quiséssemos, poderíamos voltar até à Grécia antiga, a partir do significado carnavalesco das festas dionisíacas por volta de 1.100 a.C. Estaríamos falando das bacanais (festas em honra a Baco ou Dionísio entre gregos e romanos), as lupercais (festas celebradas em honra ao deus Pã – para os gregos – e a Fauno, para os romanos); ou ainda, as saturnais, festas celebradas pelos antigos romanos em honra ao deus Saturno, nas quais permitia-se até a presença de escravo. Alguns historiadores remetem a origem do carnaval ao Egito antigo, durante o culto de Isis, deusa da maternidade e da fertilidade.

Na verdade, o que há de comum em todas elas é a alegria, o riso solto, franco, a orgia, total liberdade, licenciosidade, libertinagem, enfim.

Atenas celebrava durante três dias a chegada da primavera. O vinho corria abundantemente e os gregos proclamavam sua alegria de viver. Uma procissão entrava na cidade trazendo o deus do vinho, Dionísio, sobre um carro alegórico em forma de navio. Em Roma, o andor era chamado de "carrus navalis", possível raiz da expressão "carnaval".[135]

O carnaval entrou na Europa por intermédio dos romanos. E é do carnaval europeu da Idade Média, principalmente, que é necessário fazer-se alguns comentários para vermos em que medida que o "riso" carnavalesco

[135] RECTOR, Mônica et alii. – *Código e mensagem do Carnaval*, p. 12.

unesp

poderia ter influenciado a cultura e a literatura desde aquela época até os nossos dias.

François Rabelais nasceu em La Devinière em 1494. Em 1534, já havia escrito "Gargantua" e o "Pantagruel".[136] Embora, no Brasil, Rabelais seja, talvez muito pouco popular e menos ainda, estudado, o fato é que entre os autores europeus Vissarion Belinski (1811-1848), líder da crítica e da filosofia russa de vanguarda, considerava-o um gênio, um "Voltaire" do século XVI, e sua obra uma das melhores de todos os tempos. Michelet, em seu livro *História da França*, E. Flammarion, t.IX, p. 466, diz:

> Rabelais recolheu sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos.
> E através desses delírios aparecem com toda a grandeza o gênio do século e sua força profética. Onde ele não chega a descobrir, ele entrevê, promete, dirige. Na floresta dos sonhos, vêem-se sob cada folha os frutos que colherá o futuro. Este livro todo é o ramo de ouro.[137]

O que nos leva a estudar alguns aspectos da poética rabelaisiana é a semelhança de intenções quanto ao aproveitamento das formas populares de expressão – guardadas as devidas proporções – entre Gargantua, Macunaíma e Utopia Selvagem e, assim, aprofundarmos, um pouco mais, a discussão sobre o tema da intertextualidade. É visível a identidade que se apresenta nas três obras sob o signo das formas canavalescas do riso como linguagem e que se opõe à cultura oficial, ao tom sério dos discursos das séries não literárias pressupostas no discurso parodístico que caracteriza os ritos e cultos cômicos da praça pública, desde épocas remotíssimas.

---

[136] RABELAIS, François – *Gargantua*, p. 13.

unesp

Esses ritos e espetáculos populares, na Idade Média, organizados à maneira cômica distanciavam-se – até por uma diferença de princípio – acentuadamente das formas do culto e das cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Eles ofereciam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; era como se, ao lado do mundo oficial, se constituísse "um segundo mundo e uma segunda vida" aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor escala, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas.

> Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura européia nos séculos seguintes. [138]

Esse rico manancial de ritos e espetáculos cômicos que criava uma espécie de "dualidade do mundo" sem o qual é impossível chegar a Rabelais e sua poética, pode ser a chave do entendimento da obra cômica popular que até bem pouco tempo era inexplorada. O estudo de sua obra é difícil. Mas muitos consideram que se, convenientemente decodificada, permite iluminar a cultura cômica popular de vários milênios, da qual Rabelais foi o eminente porta-voz na literatura.[139]

Nosso objetivo não é tão alto, ou seja, estudar a obra rabelaisiana mas de chegar à compreensão da linguagem do riso carnavalesco no *Utopia*

---

[137] Apud Mikhail Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 1.
[138] Ibid., p. 5.
[139] Ibid.

unesp

Selvagem, através de uma possível analogia das formas e substâncias de expressão, formas e substâncias de conteúdo da cultura cômica popular da Idade Média que consideramos encontrarem-se presentes no *Utopia Selvagem*. O que é que há de comum no riso carnavalesco da cultura popular medieval – que tanto dela se apropriou Rabelais – e até que ponto essas formas e manifestações teriam influenciado a prosa romanesca moderna e, em especial, no Brasil, *Macunaíma* e seu avesso *Utopia Selvagem*? E por que avesso? Porque o percurso dos respectivos heróis e os motivos de seus autores implícitos são quase diametralmente diferentes.

A dualidade na visão de mundo, da cultura oficial e da popular, a que nos referimos, existiu desde os estágios anteriores à civilização primitiva. No folclore desses povos primitivos poder-se-iam encontrar, paralelamente aos cultos sérios (por sua organização e seu tom), os cultos cômicos que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia ("riso ritual"); ao lado dos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sósias paródicos.[140]

Quais seriam as características específicas das formas dos ritos e espetáculos cômicos da Idade Média e, antes de mais nada, qual seria a sua natureza, isto é, qual seria o seu modo de existência?

Muito embora eles se relacionem por laços genéticos distantes, nada têm de ritos religiosos, como por exemplo, da liturgia cristã. O princípio cômico que os preside liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo ou da piedade. Não têm, além disso, qualquer

unesp

tipo de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Pelo contrário: certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso Essas formas do riso carnavalesco são, na verdade, uma verdadeira paródia do culto religioso. São exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana.

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderosos elemento lúdico, elas se aproximam mais das formas artísticas e animadas por imagem, isto é, das formas teatrais. Daí que o carnaval e o teatro gregos teriam origens comuns: as festas em honra a Dionísio ou Baco, durante a vindima, a colheita da uva há mais ou menos 1.100 a.C. Mas, na Idade Média, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, ainda que se aproximasse do espetáculo teatral, não tem, de maneira alguma, a forma puramente artística do espetáculo teatral e mais: de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa entre a arte e a vida.[141] Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos próprios da arte teatral.

No fundo, no carnaval, não há distinção entre atores e espectadores. Isso porque, nele, os espectadores não assistem ao espetáculo, mas o "vivem", uma vez que o carnaval é uma expressão do povo, coletiva, isto é, nasce e vive pelo povo, para o povo e com o povo. É uma necessidade vital, pois o homem que passa trezentos e sessenta e cinco dias do ano (no nosso calendário) sendo, quase sempre, o que a sociedade quer que ele seja, precisa de, pelo menos por

---

[140] Ibid.
[141] Ibid., p. 6.

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

alguns dias (três que sejam) se libertar das pressões sociais cotidianas a que esteve submisso. Caso contrário, pode não suportar tamanha pressão.

> Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa e, por um certo tempo, o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência.[142]

Mas o que nos interessa, realmente, desse excelente estudo de Mikhail Bakhtin sobre o riso carnavalesco é de que maneira essa festa popular se opõe à oficial e em que as duas linguagens se conflituam e até se completam.

Enquanto é uma segunda vida do povo, baseada no princípio do riso, para os "carnavalescos", o carnaval é a sua "vida festiva". A festa é a essência de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média.[143]

É importante lembrarmos que essas formas carnavalescas tinham sempre algum tipo de relação com as cerimônias e/ou festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa que prestasse homenagem ou reverenciasse algum santo, na Idade Média, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma.

Originário da Grécia (e, para alguns estudiosos remonta do Culto de Ísis, no antigo Egito, como já dissemos) o carnaval entrou na Europa por intermédio dos romanos, que dominaram toda a Europa Ocidental, incluindo a Península Ibérica. Seu nome e forma variam de uma nação a outra. Na Baviera é o "Fasching", na França, o "Mardigras"; para Maastrucht, capital do

---

[142] Ibid., p. 7.
[143] Ibid.

unesp

Limburgo, ao sul dos Países Baixos, é o "Vastelaovend". Prelúdio dos rigores da Quaresma, é um tríduo de alegria entrincheirado sobretudo nas províncias tradicionalmente católicas.[144]

É, pois, o carnaval, uma festa pagã, com resquícios cristãos. Em termos etimológicos, segundo Antenor Nascentes, carnaval era primitivamente designativo da terça-feira gorda, tempo a partir do qual a Igreja suprime (latim "levare") o uso da carne. Petrocchi dá como étimo o baixo latim "carnelevamen", modificado depois para "carne, vale!" (adeus, carne!). O velho pisano tinha "carnelevare", o napolitano, "karnolevare"e o siciliano, "karnilivare". Stappers interpreta o baixo latim "carnelevamen" como "carnis levamen", prazer da carne, antes das tristezas e continências da Quaresma.[145]

Para muitos, o carnaval tornou-se numa calenda festiva de nossa sociocultura não só pelas fortes raízes histórico-culturais a que já aludimos, mas, e, principalmente, pelo seu significado catártico para toda a população de todas as camadas sociais. O cidadão de todas as camadas some e mergulha ritualmente no festim. Abate sobre ele uma tempestade atávica, isto é, adquirida em tempos imemoriais.

Num comportamento explosivo de liberdade (e, muitas vezes, de libertinagem) o folião do carnaval desce aos reinos de Dionísio, procurando esquecer as perturbações peníveis e as neuroses acumuladas. Todos os fantasmas são liberados e toda sua psiquê (suas utopias mais recônditas) entra em auto-expansão.

---

[144] Apud Mônica Rector et alii, in *Código e Mensagem doCarnaval*, p. 12.
[145] NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*.

unesp

Analisado como protesto – que é o que mais nos interessa para a presente discussão – o carnaval simboliza a oposição anárquica e livre ao comportamento ordenado e normatizado pela cultura e discurso oficiais das sociedades, desde Grécia e Roma, passando por toda a Idade Média e chegando aos nossos dias como um modo de revelar a autenticidade do inconsciente coletivo liberto das opressões cotidianas.

Nesse sentido, o riso, os festejos e a movimentação carnavalesca liberam, em boa continuidade do que faziam os romanos, que festejavam, nas saturnais, as "larvas" ou os maus espíritos, a força bestial e a vontade primitiva do homem longamente reprimidas pelas convenções sociais. Assim, a folia, o riso e a paródia do sério, têm um lado irracional e dionisíaco. Na sua liberação desautomatizada pode chegar a excessos, a torpezas mesmo. Mas ela figura uma realidade sonhada, desejada, como, enfim, se propõe toda a linguagem artística, isto é, a de refletir não a realidade em si, mas o real do reflexo, segundo Alain Badiou:

> O efeito estético é, na verdade, imaginário; mas este imaginário não é reflexo do real, dado que é o real deste reflexo. [146]

Assim, tanto quanto no carnaval greco-romano como em Rabelais e nos chamados romances modernos de narrativa complexa, como em *Gargântua*, *Macunaíma*, *D. Quixote*, as personagens estão em permanente tensão com o discurso estatuído, oficial e desinteressadas em correr as "carreiras" estipuladas pela sociedade. Como no carnaval, o riso se opõe à

[146] BADIOU, Alain. A Autonomia do Processo Estético in *O Estruturalismo*, p. 397.

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

cultura acabada e perfeita, à toda pretensão de imutabilidade e eternidade. Por isso, tanto Gargântua, como Macunaíma, Don Quixote, Abdias do romance *Abdias* de Cyro dos Anjos e Pitum, como Calibã – tanto o de Shakespeare em *A Tempestade*, como o Calibã do *Utopia Selvagem* – são anti-heróis, uns ex-cêntricos, uns "displaced", "gauches". Mas sua atitude é uma afirmação maior do indivíduo diante da perversão social, liberação da natureza diante da cultura. Mas, afinal, o que é que os liberta? É a linguagem. É ela que questiona a ideologia, que instaura a crise no discurso organizado e "belo". É no significante, centrando-se nas suas ausências que a arte, através do riso carnavalesco, enfrenta o "sério" vazio e expande-se no imaginário carnavalesco contestador até dos que contestam. O riso carnavalesco é um riso "festivo". Mas não se constitui numa reação individual, apenas, diante de um ou outro fato "cômico" isolado:

> O riso carnavalesco é, em primeiro lugar, patrimônio 'do povo' (esse caráter popular [...] é inerente à própria natureza do carnaval); 'todos riem, o riso é geral'; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é 'ambivalente': alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.[147]

Como se vê, uma das qualidades do riso na festa popular é que os próprios burladores são escarnecidos. O povo não se exclui do mundo em estado de transformações. Também ele se sente incompleto; também ele não

[147] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 10.

unesp

aceita a hierarquisação, o estatuído, o posto, o convencional; ele renasce e se renova com a morte. "Rei morto, rei posto".[148]

Essa é uma das diferenças marcantes que separam o riso festivo popular (carnavalesco) do riso puramente satírico da época (da obra literária e/ou da arte, em geral) moderna. Enquanto o autor satírico emprega apenas o humor negativo, colocando-se fora do objeto visado e opondo-se a ele, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem. No primeiro caso, a sátira destrói a integridade do aspecto cômico do mundo e, por isso, o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular, ideologizado. Como exemplo teríamos – para lembrar apenas algumas obras – *O Primo Basílio*, *O Crime do Padre Amaro*, de Eça de Queirós, na Literatura portuguesa e *O Cortiço*, *O Mulato*, de Aluísio Azevedo, na Literatura brasileira, romances perfeitamente reprodutores e lídimos representantes da Ideologia filosófico-cultural e científica da segunda metade do século XIX.

No segundo caso, teríamos *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* (romances), *O Alienista*, *A Causa Secreta*, *Noite de Almirante*, *Conto de Escola* (contos), obras de Joaquim Maria Machado de Assis que, embora pertencentes também à segunda metade do século XIX, se encaixam, perfeitamente, no mundo risível do carnaval medieval e renascentista do qual Rabelais tanto se alimentou para construir seu discurso centrado não no convencional, não no particular, mas naquilo que

[148] Ibid., p. 10-11

a ideologia não deixou que se refletisse. Assim, todos os "absurdos" – para todos os autores citados no segundo exemplo – lhes são lícitos, porque seus códigos redefinem o absurdo colocando-o apenas como um elemento do todo. Essas obras de claro teor carnavalesco – e aqui se inclui *Utopia Selvagem*, como veremos mais adiante – dão um salto sobre o abismo ao desprezarem seus apoios mais fáceis e tradicionais, que são o repertório mítico universal e ideológico regional. E, ao tomarem esse rumo mais ousado e irreverente, transformam a morfologia do cotidiano numa metamorfose do inconsciente[149]

Outra grande contribuição de Rabelais, enquanto porta-voz do riso carnavalesco medieval e renascentista, reside em ter resgatado o caráter utópico e o valor de concepção de mundo desse riso festivo, dirigido contra toda superioridade. Por seu talento e preocupação com o popular, ele mantém viva – embora com uma mudança substancial de sentido – a burla ritual da divindade (ou das coisas religiosas), tal como existia nos antigos ritos cômicos. Entretanto, embora todos elementos culturais limitados tenham desaparecido, subsistem, ainda, os elementos humanos, universais e utópicos[150]. Mas, o que é mais importante é que, ao invés de destacar o seu caráter ambivalente, o riso carnavalesco é, muitas vezes, interpretado erroneamente, na literatura cômica moderna, como um humor satírico negativo. É na ambivalência de seu riso alegre e coletivo, em que os próprios burladores não se excluem do escárnio a que submetem os escarnecidos, que devemos procurar sua multiplicidade de sentidos.

---

[149] SANT'ANNA, Affonso Romano de – *Análise Estrutural de Romances Brasileiros*, p. 29.
[150] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 11.

unesp

Assim como Paráfrase, Estilização e Paródia, na Literatura Moderna, o riso carnavalesco se introduz na visão social séria e hierarquizada da cultura oficial e, sobretudo religiosa, também a literatura moderna guarda essas influências nos discursos paródicos tanto na poesia como na prosa moderna, em maior ou menor grau. É uma questão de deslocamento.

Uma vez que as celebrações carnavalescas ocupavam um importantíssimo espaço na vida das pessoas no período medieval e renascentista até pelo ponto de vista de sua duração – nas grandes cidades chegavam a durar três meses por ano no total – não é de se admirar que a influência da concepção carnavalesca do mundo atuasse profundamente sobre a visão e o pensamento da sociedade da época e mais: que chegasse a afetar até as artes de nossos dias. Várias classes sociais e até clérigos ou eruditos eram impelidos, de certo modo, a renegarem sua condição social e contemplar o mundo a partir de uma perspectiva cômica e carnavalesca. Não acreditamos que nenhum mito abordado sob um prisma estético na literatura da época moderna (e nas artes plásticas, como, por exemplo, as correntes modernistas tais como o cubismo, dadaísmo, expressionismo, impressionismo, etc) estivessem a salvo de sua influência.[151] Não só os escolares e os clérigos, mas também os eclesiásticos de alta hierarquia e os doutores da igreja permitiam-se alegres distrações durante as quais, repousavam da sua piedosa gravidade participando dos 'jogos monacais' ("Joca Monacorum"), título de uma das obras mais apreciadas da Idade Média. Nas suas celas de recolhimento

[151] Ibid., p.11et seq.

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

espiritual, os sábios deleitavam-se escrevendo tratados mais ou menos paródicos e obras cômicas em latim.

São inúmeros os exemplos de literatura cômica medieval e/ou literatura latina paródica ou semiparódica em forma de manuscritos nos quais toda a ideologia oficial da igreja, todos os seus ritos são descritos do ponto de vista cômico. O riso carnavalesco atinge, então, as camadas mais altas do pensamento e do culto religioso.

> Uma das obras mais antigas de célebres desta literatura, *A Ceia de Ciprião* ("Coena Cipriani") travestiu num espírito carnavalesco toda a Sagrada Escritura (Bíblia e Evangelhos). Essa paródia estava autorizada pela tradição do 'riso pascal' ("risus paschalis") livre; nela encontramos ecos longínquos das saturnais romanas [...][152]

É importante ressaltar que essa visão carnavalesca do mundo encontrou, nas praças públicas, o espaço vital para que se abolisse as diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana. Criava-se, assim, um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de se estabelecer na vida ordinária.

Esse contacto mais familiar, mais próximo, menos preconceituoso e sem restrições trouxe como resultado novas formas de expressões lingüísticas. Houve, então, o que se poderia chamar de "miscigenação" cultural: gêneros inéditos, mudanças de sentido, neologismos, eliminação de formas desusadas ou revitalização de outras, com novas matizes.

---

[152] Ibid., p. 12.

unesp

Todavia, para que isso pudesse acontecer, em sua plenitude e naturalidade, era imprescindível o caráter universal de carnavalização do mundo, o clima de festa, a idéia utópica (u = nada, nenhum; topo = lugar), a concepção profunda do riso carnavalesco. Esse fenômeno será visto quando falarmos da decadência do teatro ao ar livre na época de Shakespeare.

Na praça pública, a linguagem caracterizava-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes longas e complicadas.[153]

Ora, nos mitos que estudamos até aqui encontramos muita dificuldade até para defini-los como mito dado o caráter cômico que tanto o narrador quanto o protagonista deram aos seus relatos. Desde os discursos não-verbais, pudemos visualizar fragmentos aparentemente conflitantes: atos de canibalismo lado-a-lado com a sublimação da amamentação de um indiozinho, seu filho (provavelmente). Partes de corpos humanos espalhadas pela oca para serem, depois, naturalmente devorados. Ao mesmo tempo, vê-se cenas de sexo explícito próprio de um discurso entre sensual e erótico. Há o "alto" e o "baixo", no eixo semântico da verticalidade. Porém, o 'baixo' (elementos eróticos, cena canibalesca, partes do corpo) está no "alto" e a sublimação do gesto materno de amamentar está no "baixo", em segundo plano.

Embora entre o "jogo" e o "riso" haja muito de comum, examinando os dois conceitos mais de perto, verificamos que o contraste entre o jogo e seriedade não é tão decisivo nem imutável. Se parece lícito dizer que

unesp

o jogo é a não-seriedade, esta afirmação acaba por carecer de uma base mais sólida de comprovação, pois além de não nos dizer nada quanto às características positivas do jogo, pode-se refutá-la até com certa facilidade. Daí que se quiséssemos passar de "o jogo é a não-seriedade" para "o jogo não é sério", imediatamente o contraste tornar-se-ia impossível, já que certas formas do jogo podem ser extremamente sérias.[154] Além disso, existem outras formas de expressão, outras categorias fundamentais que são também abrangidas pela categoria "não-seriedade" e não têm qualquer relação com o jogo. O futebol e o xadrez, por exemplo, são executados dentro da mais profunda seriedade. Neles, os competidores não demonstram – a não ser em caso de vitória, é claro – a menor tendência para o riso. Este, apesar de estar, de certo modo, em oposição à seriedade, pode não estar ligado diretamente ao jogo.[155] O que vale para o riso vale igualmente para o cômico. O cômico pode ser compreendido pela categoria da não-seriedade e possui, como sabemos, certas afinidades com o riso, na medida em que o provoca, mas sua relação com o jogo é perfeitamente secundária. Além disso, o cômico (e o riso, evidentemente) está mais ligado à categoria da "loucura", do carnaval, do "non sense", da "folie".[156] Não há loucura no jogo.[157]

Assim como as grosserias eram freqüentes como parte do "jogo – riso – carnavalesco", nas praças públicas medievais, através de expressões e palavras injuriosas, tanto na Grécia Antiga como entre os árabes, os ultrajes e

---

[153] Ibid., p. 15.
[154] HUIZINGA, Johan – *Homo Ludens*, p. 8.
[155] Ibid., p. 8.
[156] Ibid., p. 9.

unesp

insultos dirigidos a um adversário ocupavam lugar importante para exaltar a honra dos competidores.[158]

Os ultrajes e insultos dirigidos ao adversário, para os árabes, significavam a sua superioridade sobre os outros. As vitórias, coragem, número de seus filhos ou clãs, sua autoridade, sua força, a acuidade da vista ou a beleza de seu cabelo, tudo isso compunha o que eles chamavam de 'izz, izza', ou seja, sua "superioridade", autoridade e prestígio.[159]

Na tradição grega, há numerosos vestígios de competições de injúrias cerimoniais e solenes. Alguns autores acreditam que a palavra "iambos" significa originalmente "sarcasmo", estando especialmente relacionada com os cantos públicos de insultos e sarcasmos que faziam parte das festas de Deméter e Dionísio. A partir dessa tradição de troça em público, é que teria surgido a sátira de Arquíloco, cuja recitação, acompanhada por música, era incluída nas competições.

São muitos os exemplos de grosserias blasfematórias dirigidas aos assuntos considerados sérios tanto pelo narrador como pelo protagonista em *Utopia Selvagem*. Pode-se falar em ludismo verbal, pois, como vimos, embora haja uma distinção entre o "jogo" e o "riso" (nem sempre clara, é verdade), o fato é que se o primeiro está acima da antítese sabedoria # loucura, "folie et sens", o riso como expressão da cultura medieval cômica popular criava, através de sua ação transformadora, uma atmosfera de liberdade e, por que não, de autoridade em relação à cultura oficial? Assim, os insultos, a

---

[157] Ibid.
[158] Ibid., p. 76-7.

unesp

irreverência e as diversas formas de obscenidade tornavam-se ambivalentes, no ambiente carnavalesco, na "folie".

É por isso que até nos mitos e/ou lendas que encontramos narrados ora pelo narrador (porta-voz do autor implícito) e pelo protagonista (um outro "alter-ego" do enunciador) há um misto de "seriedade", "loucura", e obscenidade na linguagem que ambos usam para desmitificar o que, para os povos primitivos (Mircea Eliade, p.) é uma história sagrada. O tom do discurso e o vocabulário não só desmitificam o sagrado e carnavalizam-no, como também, desmitificam-no, canibalizando sua "seriedade" ou "ancestralidade". A linguagem licenciosa converteu-se, de uma certa forma, num depósito onde se acumularam as expressões verbais "proibidas" e inexistentes na comunicação oficial. Vejamos alguns exemplos desse confronto, no *Utopia Selvagem*:

1) <u>O Sagrado **x** Profano</u>

> Vive aqui na banda delas há tanto tempo e ainda não bisou. Cada dia é uma. Todo Santo dia.
> Virgens, então, comi demais. Antes até achava que era bom. – Nunca supôs inocentes, que houvesse tanta. Nem que desse este trabalhão todo. A de anteontem sangrou horrores. Pitum se assustou demais com medo de galho.
> É costume dessas donas andarem sempre nuas, devassadas, como suas mães a pariram.[160]
>
> Seus cabelos pretos são lassos, mas grossos como crina de cavalos.[161]
>
> Sua vestimenta principal é andarem pintadas de tinturas pretas ou encarnadas com que se riscam como zebras ou se esquartejam enxadrezadas.[162]

---

[159] Ibid., p. 46-77.
[160] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 13.
[161] Ibid.
[162] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 14.

unesp

E, mais adiante o narrador comenta o pensamento do "herói"

> Começou logo a perguntar por gestos. Apontava o pau, fazia uma cara indagativa e perguntava em vernáculo:
> – E os outros? Onde estão? Aonde? Cadê eles?[163]
>
> Estava na cara: o serviço que prestava era tão regular como um rito. Sistemático.
> – Sou é o fornicador delas – foi descobrindo – Para isso me alimentam, me lavam, me enfeitam, me cuidam. Este, meu ofício: prenhador.[164]
>
> Sim, reprodutor, isto é o que ele é. Disto passou a ter certeza certa desde que umas quantas donas que conheceu no começo deram de vir para mostrar a barriguinha estufada. Vêm sorridentes, exibem a pança nua e dizem contentes:
> – Tou prenha, bem – Riem e vão s'embora. Na lei delas, cada dona tem direito a uma única trepada. É uma só: prenhou, bem; não prenhou, também.[165]

Esse é o traço marcante do realismo grotesco no *Utopia Selvagem* – também presente no *Macunaíma*, de Mário de Andrade – que se constitui no "rebaixamento", isto é, a transferência de tudo que é considerado elevado, espiritual, ideal e abstrato ao plano material e corporal, o da terra e do corpo, na sua indissolúvel unidade[166]. Não se trata, entretanto, da vida material e corporal individualizada biologicamente isolada, mas a uma espécie de corpo popular, coletivo, genérico, alegre e festiva porque abundante e universal, carnavalesca. Eis um exemplo em que o narrador até chama a atenção do narratário (leitor implícito):

> O leitor talvez tenha lido o livro que uma vez li de confissões de um alemão que viveu prisioneiro dos índios antigos do Brasil. Lá ficou tempos, até casou, esperando as roças deles crescerem para a festança em que iriam comê-lo. Escapou porque os índios, aqueles, que só comiam heróis, se horrorizaram vendo a caganeira e o berreiro em que caiu o tal alemão para

---

[163] Ibid.
[164] Ibid., p.15.
[165] Ibid.
[166] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 17.

unesp

não ser comido. Aqui é diferente. Se o sistema delas é mesmo comer o macho já fodido, Pitum está perdido.
– Não há choro que me salve. Nem choro nem vela.[167]

Trata-se de uma hiponarrativa de natureza paródica e, portanto, intertextualizada com a dramática passagem do arcabuzeiro e historiador alemão, Hans Staden que veio ao Brasil no século XVI. Após ter desembarcado em Pernambuco trazido por uma nau portuguesa em 1547, contando, então, com a idade de 22 anos, aqui retornou em 1549 num navio espanhol que naufragou em Santa Catarina. Em 1551, seguindo para o norte, foi a pique, novamente, em Itanhaém. Sobrevivendo, tornou-se encarregado do forte de Bertioga.

Mais tarde, capturado pelos tamoios, viveu dez meses entre Bertioga e Boiçucanga. Lá esteve para se canibalizado. Conseguiu escapar segundo consta em sua obra "Duas Viagens ao Brasil" (1557) por muita "sorte".[168]

Ao tema do canibalismo e ao intertexto, voltaremos, mais adiante, quando abordaremos com mais profundidade o caráter topográfico do "alto" e do "baixo" como renovação, novo nascimento que é, em última instância, o sentido "canibalesco" da intertextualização, ou seja, uma revitalização do posto, do estatuído.

As imagens referentes ao "princípio material e corporal", em Rabelais (e nos demais autores do Renascimento), que tentamos agora aproveitar para melhor entendermos a tensão existente entre o "eu" do autor

[167] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 27.

unesp

implícito (o esteticista) e o autor empírico (o antropólogo) – representada, na obra, pelas visões do narrador (culto) e da personagem (picaresca) Pitum – são a herança que herdamos (embora um tanto modificada, na verdade) da cultura cômica popular medieval. A essa concepção cultural de imagens referentes ao princípio material e corporal, Mikahil Bakhtin deu o nome convencional de "realismo grotesco". Nele, o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico (o mítico e o lendário), o social e o corporal estão ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. Mas é fundamental ver, nessa universalidade, o conjunto alegre e benfazejo.[169]

No sentido acima proposto, o comentário do narrador ao episódio nada nobilitador do viajante Hans Staden e do seu epílogo anti-heróico não se isola, nesse aspecto também anti-histórico, porque até o questiona por desprezar o conteúdo antropofágico e seu caráter nobre para muitos povos primitivos; muito pelo contrário, o que propõe com essa "imagem" grotesca (e/ou grosseira da situação inusitada para um europeu "civilizado") é o seu caráter positivo de mudança de conceituação e a necessária busca do sentido verdadeiro do canibalismo para os povos ditos "selvagens". É desse ponto de vista, da ambivalência da "grosseria" e da renovação que ela traz que se deve apreciar a mini-narrativa da desdita do prisioneiro dos tamoios. Da degração nasce a renovação carnavalesca. Por isso, os palavrões, as blasfêmias, o "desrespeito" ao invés de degradarem, na verdade, liberam – principalmente

---

[168] Apud *Folha de S. Paulo* – Caderno Turismo (6) de 03/02/97, p. 8.
[169] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 16-17

unesp

autor implícito e leitor – para um aprofundamento mais sério sobre o que, aparentemente, se limita ao cômico, ao grotesco!

Se, por um lado, o caráter sério do mito acaba por adquirir um certo tipo de relativização no processo de aproximação entre o elevado e o rebaixamento, é o riso popular que organiza todas as formas do realismo grotesco e está sempre ligado ao baixo material e corporal. O riso, então, degrada e materializa.[170]

Por outro lado, no realismo grotesco, a degradação do sublime e/ou do sério não se dá por um processo de relativização ou formalização mas por um sentido absoluto e rigorosamente "topográfico", isto é, o "alto" e o "baixo" tem seu "locus" definido: o "alto" é o céu; o "baixo" é a terra. A terra é o princípio da absorção (o túmulo, o vento) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). É isto que significa o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. Já, no seu aspecto corporal, que sempre se encontra ligado – mesmo que isso não esteja explicitado num primeiro momento – ao seu aspecto cósmico, o "alto" é representado pelo rosto (ou cabeça) e o "baixo" pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro.

> – Lá vai ele buscar minha comida – sabe ele. A dona corre por de baixo das árvores com os olhos pregados lá em cima, procurando, até achar o capelão do bando. Aí, sem parar de correr aponta e sopra. A figurinha voa e volta, incontinente, como macacão espetado que cai lá no chão, paralisado: morto.
> Pitum só se pergunta, desconfiado, por que será que elas não comem guariba, mas só dão carne de guariba para ele? O único uso que dão aos restos dos macacões é entregar às crianças, como brinquedo, o gogô com que eles roncam.
> Cada dia Pitum come seu macacão. Elas mesmas pelam, desencouram, limpam os miúdos e espetam com três varas. Uma, abrindo os braços. Outra, abrindo as pernas. A terceira, da boca pra ponta do rabo. Assado no

[170] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 16.

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

> moquém, sem o couro e os pêlos, parece uma criança. No começo isso invocava demais Pitum.[171]

E mais adiante:

> O que mais alegra Pitum é ver as danças matinais das donas, que ele tem por ordem unida.
> – É a glória – diz, olhando encantado as fieiras de mulheres em coluna – por um, cada qual puxada por uma cabeça que é sempre uma donona alta, membruda, com a teta única bem tesa. Nessa hora só levam de adorno o cabelo comprido entrançado e enrolado na cabeça e o enduape da rosa de plumas no peito que falta.
> Assim marcham, nuelas, levantando os joelhos até o queixo e fletindo os corpos, emcadência.[172]

E mais:

> Duas das donas mais espadaúdas mantêm Pitum agarrado e pregado no chão. Só consentem que ele veja, pela porta, quieto os exercícios. Descarado, Pitum se aproveita para tentar safadezas. As diabas rejeitam. Nessa hora nem em outra hora nenhuma aceitam bolina. Durante a ordem unida parecem até odiar mais os homens.[173]

É o encontro do "sério", e do cômico e sua relativização do sagrado. O que se deve ressaltar é que o substantivo xulo e indecente, "bolina", além de outros vocábulos que lembram partes do corpo sugere e implica mesmo a presença de "órgãos genitais", "ventre" e "traseiro" na acepção sensual e erótica que no texto permite ler.

Nesse sentido, rebaixar, enquanto procedimento constitutivo do riso cômico popular, e em relação ao mini-episódio narrado pelo narrador-testemunha e pelo próprio protagonista, consiste em aproximar-se da terra, entrar em comunhão com ela concebida como um princípio de absorção e, ao

---

[171] Ibid.
[172] Ibid., p. 17.
[173] Ibid., p. 18.

unesp

mesmo tempo, de nascimento, pois quando há a degradação (através da linguagem e dos comportamentos por ela criados), amortalha-se e semeia-se simultaneamente. A ordem unida das mulheres guerreiras significaria segundo eles, a manutenção da forma física e do endurecimento do caráter anti-masculino idealizado como forma de sobrevivência de uma insólita mas necessária organização social: a matriarcal. Assim, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. É, também, o restabelecimento do equilíbrio perdido, função do herói trickster. Assim, nenhuma morte deve ser pensada como fortuita: ela é sempre tida como, de certa forma, provocada para compensar a morte de uma caça, por exemplo, os macacos guaribas.

> Como porque a fome obriga. – Mas comia ressabiado, pensando que estava trincando uma menininha. Gostar até que gosta.
> Guariba é comida fina. Boíssima. Os pés e as mãozinhas, as costelinhas, então, com os ossos miúdos estalando de assados, untados na manteiga amarela de guariba: delícia.[174]

Degradar pode significar, também, entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais como se alimentar, por exemplo, mesmo que seja de guaribas. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E, por isso, não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: "é ambivalente", nesse sentido mágico, pois é, ao mesmo tempo, negação e afirmação.

---

[174] Ibid., p. 17.

unesp

A degradação, como se percebe, não se direciona apenas para o "baixo", para o nada, a destruição absoluta, mas também para o "baixo" produtivo, em que se realizam a concepção e o renascimento e onde tudo cresce profusamente. Assim, o "baixo" pode ser visto como um (re) começo.

O apetite de Pitum descrito pelo narrador e pelo próprio Pitum – que chegam a comparar o macaco "desencourado" com uma "criancinha" e as patas com "pés" e "mãozinhas", antropomorfizando o animal – se constitui num elemento carnavalesco, na medida em que essa imagem do macaco, como fina iguaria, lembra as idéias de banquete e de festa: o materialismo corporal ou o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) que, ao contrário de D. Quixote, de Cervantes, apresenta-se como um obstáculo que se levanta contra o idealismo isolado do herói que prevê sua própria morte na comida que engole:

> Toda tarde Pitum cai na tristeza mais vil só de pensar que, assado no moquém, será um guariba, decerto até gostoso:
> – Quem me comerá? Todas? Ou só as donas que eu prenhei?[175]

Essa imagem negativa é a contrapartida da imagem positiva da bebida e da comida como idéia de banquete e de festa própria da linha das degradações paródicas que conduzem o herói (e o autor implícito) a uma reaproximação da terra, a uma como que comunhão com a força produtora e regeneradora da terra e do corpo. É a prolongação da linha grotesca que barrocamente se opõe à sublimação do "elevado", das coisas do "alto". É a sua contra-face. É o seu alter-ego ou da própria personagem Pitum "rindo" o riso

unesp

popular diante das idéias e cultos sublimes do mito "sério" das Amazonas, mais lenda do que mito. É o alegre princípio regenerador de um típico carnaval grotesco que converte um combate de homens (inexistentes) contra uma sociedade feminina guerreira e organizada em simples churrasco de macaco guariba antecipando, assim, a provável sorte do herói. Daí o fato desse caráter egoísta e pessoal (de sobrevivência, no caso de Pitum e das próprias Amazonas, por que não?) não ultrapassar a esfera do individual, já que se trata de um idealismo isolado e sedutor, portanto.

Essa situação e os objetos colhidos nela apresentam um matiz privado e pessoal e, por causa disso, se apequenam e se domesticam, degradando-se ao nível de acessórios, muletas da vida cotidiana, individual e imutável, seja para Pitum ou para qualquer outro ator que se encontre cativo e objeto das vontades, do desejo, das necessidades e da posse egoísta. Por isso, já não se trata mais do inferior positivo, capaz de engendrar a vida e renovar, mas de um obstáculo estúpido e moribundo que se levanta contra as aspirações de um ideal. Aqui, no mundo opressor das Amazonas, há só uma alternativa: comer para ficar vivo e "rezar" para não ser comido. O valor é apenas negativo.[176]

Ao contrário da paródia medieval em que degradar significava uma regeneração, um novo nascimento e assim não tinha apenas um valor destrutivo, negativo, mas também positivo e, portanto, regenerador, a paródia moderna também se degrada. Mas há nela, um caráter exclusivamente

---

[175] Ibid., p. 66-7.
[176] BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19, 20 e 21.

unesp

negativo, carente de ambivalência regeneradora. Isso porque o princípio material e corporal muda de sentido, torna-se, cada vez mais, restrito e seu naturalismo e seu caráter festivo (descompromissado) atenuam-se.

> Esse segundo aspecto da vida das imagens materiais e corporais combina-se com o primeiro numa unidade complexa e contraditória dessas imagens que constitui a sua força e o seu realismo histórico superior. Isso constitui o drama original do princípio material e corporal na literatura do Renascimento: o corpo e as coisas são subtraídos à unidade da terra geradora e separados do corpo universal, que cresce e se renova sem cessar, aos quais estavam unidos na cultura popular [...][177]

Apesar das diferenças que a consciência artística e ideológica do Renascimento trouxe para o realismo grotesco do riso carnavalesco popular, a ruptura nunca se deu por completo, ou seja, o "baixo" material e corporal do realismo grotesco continuou a cumprir suas funções unificadoras, degradantes, destronadoras, mas ao mesmo tempo, regeneradoras.[178] Mesmo dispersos, desunidos, individualizados, os corpos e as coisas "particulares" continuaram, no realismo do Renascimento, ligados; faziam parte do conjunto material e corporal do mundo em crescimento e ultrapassavam, portanto, os limites do seu individualismo; o particular e o universal permaneceram fundidos numa unidade contraditória. A visão carnavalesca do mundo continuou sendo a base profunda da literatura do Renascimento. Essas duas concepções de mundo – a particular e popular e a universal e tipicamente burguesa – entrecruzam-se no realismo renascentista. A primeira, derivada da cultura cômica popular e indivisível; a outra, burguesa, expressava um modo de existência

[177] Ibid., p. 20-1.
[178] Ibid., p. 21.

preestabelecido e fragmentário.[179] A alternância dessas duas linhas contraditórias caracterizam o realismo renascentista.

É fundamental termos acesso ao sentido do realismo grotesco não só para compreendermos o realismo do Renascimento com seu "princípio material" abastardado e rotineiro, presidindo a vida da sociedade de classes e aliado ao princípio eternamente ridente e destronador da cultura popular, mas também para entendermos outras inúmeras manifestações dos períodos posteriores a esse realismo.

Embora a literatura dos últimos três séculos esteja plena de resquícios desse realismo grotesco – capazes ainda de recuperar o viço –, na maioria dos casos, trata-se de imagens grotescas que perderam ou viram seu pólo positivo se debilitar, uma vez posto em relação com um universo em constante evolução.

Por outro lado, assim como o começo da desagregação do estilo rabelaisiano coincidiu com os trabalhos de seus primeiros imitadores e viu seu universalismo e ambivalência se enfraquecerem brutalmente, o mito (ou grotesco do mito), quando a serviço da sátira – como é o caso do mito das Amazonas no *Utopia Selvagem* –, tende, também, a debilitar-se de seu pólo positivo das imagens sacralizadas pela crença dos povos primitivos. Assim como sucedeu ao riso carnavalesco ambivalente do grotesco na cultura popular da Idade Média, o mito descrito por Pitum – com a anuência do narrador onisciente – posto a serviço de uma tendência abstrata, desnaturaliza-se ou, na melhor das hipóteses, perde o seu caráter sério e transformador. Tanto quanto

[179] Ibid.

unesp

a dualidade contraditória do realismo grotesco, no mito, também, se vive a negação e a destruição (morte do antigo) consideradas como uma fase indispensável, inseparável da afirmação, do nascimento de algo melhor.[180]

Vejamos o contraste entre o relato de Pitum – o riso grotesco no mito das Amazonas – e a visão "séria" do narrador segundo a ótica da negação (morte) / afirmação (vida, renascimento):

> Desgostos, a princípio, Pitum teve uns poucos. O pior – depois da suspeita do moquém – foi a depilação nos primeiros banhos.
> Cada maloca onde levam Pitum para cobrir o mulherio, uma a uma, toda noite – com a noite toda pr'aquela uma, - tem as donas destacadas para lhe dar comida e cuidar dele. É ela que, de manhã, depois da ordem unida, o leva ao igarapé para o banho alegre, nadado, junto com a donas todas, no meio da algazarra das menininhas risonhas. [181]

Observe-se aqui, a intertextualização com a lenda do *Macunaíma* em que o narrador menciona e descreve os primeiros banhos "safados" do herói que já desponta como mau caráter:

> E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaiamuns diz – que habitando a água-doce por lá.[182]

Nesse "estar diante de" entre os dois discursos vê-se no enxerto intertextual a irrupção transcendente do segundo texto no primeiro, segundo Laurent Jenny.[183]

Entre o discurso indireto do narrador de *Utopia Selvagem* e do discurso direto do protagonista, há uma espécie de associação insólita que,

---

[180] Ibid., p. 53-4.
[181] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*. p. 18-19.
[182] ANDRADE, Mário de – *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 7.

unesp

grotescamente, escarnece da seriedade da narrativa mítica originária da Grécia Antiga:

Leiamos o que nos dizem narrador e protagonista:

É Pitum quem inicia:

> Do banho gosto demais. É a hora melhor do dia. – Agora é assim, mas nos primeiros banhos esfregaram tanto o corpo de Pitum com areia e caramujo de itã que quase o esfolaram.
> – É prá tirar o sarro do meu mundo – pensava Pitum. Descobriu, depois, que não. Elas, o vendo tão preto, pensavam que estivesse pintado. Agora, o banho é uma festa. Melhor ainda é depois, quando alisam o pixaim do preto com uma pasta de urucum com óleo, dando à cabeleira a forma de um coité vermelho na cabeça.
> Assim vive Pitum, sempre nu, com seu coité no coco e com o corpo todo pintado e adornado de enfeites de pena.
> – Me zelam até demais. Cocares de papagaio na cabeça. Pulseiras de contas nos braços. Tornozeleiras de chocalhos nas pernas. – Pitum é o xerimbabo da maloca. Paparicado como papagaio de rapariga. O dia inteiro tinha mulher e menina ensinando Pitum a falar:
> – Curupaco-papaco, meu louco... Curu...[184]

Aqui encontramos um dos tipos de intertextualidade: a paródia. Isso porque se, de um lado, a paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura, por outro, relaciona-se com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero: no caso em questão, estamos falando do gênero carnavalesco medieval. Em relação à obra caricaturizada referimo-nos, novamente, ao romance *Macunaíma* de Mário de Andrade, especificamente ao terceiro capítulo – "Ci, a mãe do Mato" – em que o herói, *Macunaíma*, ao contrário de Pitum, não é ridicularizado, mesmo tendo sofrido um processo de zoomorfização por ser tratado como um papagaio. Macunaíma, ao invés, recebe o afeto e o respeito de todos os seus da Mata.

---

[183] JENNY, Laurent – *Poética*, p. 30.
[184] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 19.

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

> Os manos vieram e agarraram Ci, Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras vermelhas, tuins coricas, periquitas, muitos papagaios saudar Macunaíma, o novo Imperador doMato-Virgem.[185]

Para o filho do herói Macunaíma, o tratamento que lhe dispensaram as Icamiabas não foi diferente:

> Todas as icamiabas queriam bem o menino encarnado e no primeiro banho dele puseram todas as jóias da tribo pra que o menino fosse rico sempre. Mandaram buscar na Bolívia uma tesoura e enfiaram ela aberta debaixo do cabeceiro porque sinão Tutu Marambá vinha, chupava o umbigo do piá e o dedão do pé de Ci.[...][186]

Eis o tratamento que Pitum recebe através da linguagem expressa pelo material e corporal do riso e realismo grotescos:

> Não deixavam é nascer pentelhos no preto. Nem o pelame do sovaco escapou. Na moda delas isto é nojo inadimissível. Não tendo, de nascença, pentelhame nenhum no corpo, não querem também nenhum fio nele.
> – Nisso são impossíveis. Arrancam pela raiz um a um e ainda passam cinza quente ni mim para não nascer mais.
> Esta depelagem foi a primeira bruteza selvagem que fizeram com o tenente.
> – Me desgostei demais. Pela dor e pela bocalidade. – De fato, a primeira vez foi terrível. Uma dúzia delas o agarraram, imobilizaram, e aí lhe abriram as pernas e depois os braços para examinar e tirar um por um cada pêlo. Não deixaram nem os do rabo.
> – Aliás, os mais doídos – queixa Pitum.
> – Ainda mais que os pentelhos do saco que já doem demais.[187]

Do ponto-de-vista da intertextualidade, há que se considerar que os dois textos – *Utopia* e *Macunaíma* – estão numa relação de mútua interversão, lembrando que *Macunaíma* é de 1928 e *Utopia Selvagem* teve sua segunda edição publicada em 1982. Portanto, é o romance de Mário de Andrade que

---

[185] ANDRADE, Mário de – *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p.21-2.

unesp

serviu de parâmetro para a composição paródica do antropólogo e romancista, Darcy Ribeiro. É um trabalho de assimilação e de transformação e que caracteriza todo e qualquer processo intertextual.

Mas o importante em relação ao realismo grotesco é que, vindo de Rabelais, chegou às duas obras citadas e transcritas. O que parece haver – principalmente no *Utopia*, como de resto na literatura moderna, é uma tendência abstrata que esgarçando a vitalidade da leveza espontânea do grotesco popular medieval, acaba por deformar essa característica grotesca subordinando o substrato material da linguagem imagética ao aspecto apenas negativo. Desse modo, o exagero dessa depreciação do mito transforma-se em caricatura e não em ambivalência: morte / vida / vida / morte; negação / afirmação; morte / renascimento.

Não sendo o estudo do riso carnavalesco, na obra de Rabelais, o objetivo deste trabalho, limitar-nos-emos a estabelecer possíveis relações com a linguagem cômico-popular tanto do narrador (discurso indireto), quanto do protagonista, o herói Pitum, no que tange à parodização de discursos que pretendem, num ou noutro momento, ridicularizar, fugindo, então, da pureza e universalidade da cultura popular medieval e do riso carnavalesco, por conseqüência.

Nesse sentido, o questionamento que, tanto Pitum, quanto o narrador fazem do "papel" das Forças Armadas na famigerada "Guerra" das

---

[186] Ibid., p. 23-4.
[187] Ibid., p. 19-20.

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

Guianas nos leva a pensar numa espécie de caricaturização do absurdo que tal episódio se constituiu.

Trata-se, segundo ambos narradores, de uma verdadeira falcatrua, uma farsa recheada de objetivos escusos, corruptos mesmo. Era, na verdade, a busca de grande quantidade de ouro, na visão do herói e do narrador. Esse tema, o lendário Eldorado, é cantado em prosa–e–verso por viajantes e historiadores de plantão, desde o Brasil Colonial. Pitum atribui às mulheres guerreiras a guarda do misterioso território dourado. E, assim, justifica o fato delas não terem marido, pois "se houvesse homens [...] essa ouraria já tinha saído ao sol".

> Estaria convertida em fábricas, usinas; pastagens e muito gado azebuado, em lugar desta mataria que só produz onças, antas e índios. Isto é o que mulher sabe cuidar.[188]

Logo, desfaz a crítica à "modernidade" egoísta dos povos chamados civilizados ao receber um pequeno presente de uma menina: uma rãzinha feita de pedra verde, aparentemente, uma esmeralda.

> Aqui está a prova: o Muiraquitã falado dos alfarrábios. – Logo desanimou, no outro dia, durante o banho, outras meninas vendo sua fácil alegria, esfregando pedras nas rochas, fizeram algumas dúzias de rãzinhas para ele.
> – Pode lá ser preciosa coisa tão reles e encontradiça? Com raiva Pitum inventou ali, na hora, o jogo de atirar pedras para vê-las saltando como peixe. A criançada adora o brinquedo.[189]

Novamente, estamos diante de um intertexto com um tom parodístico. *Macunaíma*, romance de Mário de Andrade, é novamente trazido

---

[188] Ibid., p. 45-6.
[189] Ibid., p. 46.

unesp

à tona no diálogo intertextual. Para o herói de Mário de Andrade, a Muiraquitã era uma pedra mágica, um talismã muito poderoso que o ligava à sua cultura mítica e ao amor de sua inesquecível Ci, a rainha das Amazonas que, por desposá-lo – quebra de tabu – deu à luz um filho. Como isso constituía-se num interdito, já que para toda a desobediência de uma proibição, vinha, em seguida, uma punição. Por isso, o menino acabou morrendo. Desgostosa com a morte do filho, Ci, como todo ser mítico, resolve ir para o céu e virar estrela. É a Beta de Centauro. Do corpo do filho, enterrado no centro da taba por Macunaíma e seus parentes, nasceu uma plantinha. É o mito de origem do guaraná que cura muitas doenças.

> Terminada a função a companheira de Macunaíma toda enfeitada ainda, tirou do colar uma muiraquitã famosa, deu-a pro companheiro e subiu pro céu por um cipó. É lá que Ci vive agora nos trinques passeando, liberta das formigas, toda enfeitada ainda, toda enfeitada de luz, virada numa estrela. É a Beta de Centauro.[190]

Mais tarde, numa contenda com Boiúna (a cobra Capei), Macunaíma acabou perdendo o amuleto mágico que foi parar nas mãos de um regatão mau caráter de nome Venceslau Pietro Pietra, o gigante Piaimã (da lenda Arekuná). Isso significaria para o herói, a perda do poder de Imperador do Mato e, mais do que isso, a perda da identidade cultural. Por isso, foi atrás do Gigante para reaver a muiraquitã e resgatou-a. Mas, como tudo tem seu preço, a contaminação pelo meio moderno acabou por punir o herói que, de volta ao mocambo, trouxe consigo muitas "pragas" (costumes) do meio moderno. Cumpre-se, então, mais um tabu: para todo rompimento de uma

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

interdição, uma punição. Assim, perdendo novamente a muiraquitã e de forma definitiva, sem a família (pois os irmãos tinham morrido) e a alegria de viver de antes, resolve também, subir ao céu e virar estrela como Ci, destino de todo ser mítico:

> Ia ser o brilho bonito mas inútil porém de mais uma constelação.[191]

No romance de Mário de Andrade, *Macunaíma*, o muiraquitã significou poder e felicidade para o herói, morte e renascimento bem no estilo do realismo grotesco rabelaisiano. (Ver esses episódios nos capítulos: V, Piaimã[192] e no capítulo XII, "Tequeteque e Chupinzão e a Injustiça dos homens")[193]. O tema da Morte e Ressurreição de Macunaíma aparece nos capítulos citados refere-se à Saga 11 do livro de Theodor Kock Grümberg, *Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arecuná* que serviu de inspiração a Mário de Andrade.[194]

No romance de Darcy Ribeiro, as pedrinhas verdes não tinham outra utilidade a não ser aquela de atirando-as "ao rés espelho d'água para vê-las saltar como peixe" fazer a alegria da criançada durante o banho no rio. É uma espécie de deculturação e de desmitificação do sagrado, do poder mágico que o amuleto ganhou na lenda do Macunaíma.

Nesse jogo intertextual, misturam-se duas lendas: a do Eldorado e a da origem e função das mulheres guerreiras, num processo visível e "risível"

---

[190] ANDRADE, Mário- *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, p. 24.
[191] Ibid., p. 144.
[192] Ibid., p. 40-3.
[193] Ibid., p. 106.

unesp

(no sentido rabelaisiano) de descaracterizar o mistério que envolve os dois temas.

Toda a vez que Pitum se pergunta e tenta debater sobre assuntos que não tem competência cultural para discernir (segundo o que dá a entender pelas intervenções do narrador que acode o herói em várias oportunidades) – como o sentido de regiões paradisíacas e extremamente rica como o "Eldorado", "razão" para sua busca pelo Exército Brasileiro – é o narrador que explica, a nós leitores virtuais, mas principalmente ao narratário –ouvinte privilegiado, pois escolhido pelo autor implícito.

> Sobre Eldorado, nem sobre nenhum assunto prestante as donas não dizem nada. Nunca. Nas conversas que consentem, nada informam, embora perguntem demais sobre o mundo lá de fora. Principalmente sobre o Exército Brasileiro, composto de homens sem mulheres. Pitum só informa, com detalhes, sobre matéria que não seja segredo militar.
> Mas como as donas é que mandam, elas voltam sempre a carga com a pergunta principal: querem saber se os soldados brasileiros são canibais. Se comem – mastigadas e engolidas – as prisioneiras de guerra. Pitum jura que não. – Com mulher nem brigamos: nos entregamos. – As donas põem a cara mais séria para mostrar que não são de caçoada e reinvestem na perguntação. Tanta suspeita só se explica porque, decerto é o que elas fazem com seus homens![195]

O tema do canibalismo volta a inquietar tanto Pitum quanto sua contra-face, o narrador. Cada um dá a interpretação que melhor lhe aquiete o espírito. Na dúvida, Pitum prefere lançar a idéia de que considerar as Amazonas canibais seria cair nas raias do absurdo, assim como para elas seria inadmissível existirem as armas que Pitum diz o Exército Brasileiro possuir. Elas acham – na sua inocência – que com suas sarabatanas envenenadas seriam imbatíveis frente a qualquer confronto.

---

[194] GRÜMBERG, Theodor Kock – *Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arekuná*. II, p. 48.

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

O tema do canibalismo é uma constante no pensamento de Pitum que prevê uma morte cruel para si quando "não der mais no couro", ou seja, quando sua vitalidade se esgarçar, fato mais que natural. Daí, a preocupação fatalista de servir de pasto como os macacos guaribas ou como "outros fornicadores" aos quais incidentalmente veio substituir.

O herói também encontra explicação para o fato delas não admitirem a existência de "um povo – homem"- é o sentido que elas dão ao Exército Brasileiro ou qualquer outro.

Pitum já aceita a existência de um povo-mulher que se serve de "estrangeiros como reprodutores oficiais". Mas um povo só de machos, não. Isso porque não podendo servir-se de uma só mulher o fim seria o desespero, brigas em defesa da "machitude", sodomias, ciumeiras e crimes passionais. Novamente, se percebe o tom jocoso próprio do riso e realismo grotesco.

No final deste capítulo, "Eldorado", o narrador dirige-se, de novo, ao narratário para mostrar que a existência das Amazonas acirra mais a discussão sobre pesquisas feitas por vários intelectuais; entre eles, Chico Buarque de Holanda, o "Papa Negro"; é citado também o livro do Gênesis, através do Mito de Adão e Eva, o descobridor Cristóvão Colombo, Santo Tomaz – doutor angélico – o Papa Branco e alguns outros sábios que acreditaram que aqui era o "Paraíso Terreal". Nesta visível linguagem satírica e iconoclasta, chegaram à conclusão – tanto Pitum como o narrador interveniente – de que o Brasil pode não ser nem o melhor nem o maior, mas

---

[195] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 47.

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

verdadeiramente o mais velho paraíso da Terra. E as Amazonas seriam a prova disso.[196]

No capítulo "Ibirapema", aberto por uma ilustração de autoria do viajante Hans Staden,[197] há um grupo de homens nus que estão sendo tangidos pelas guerreiras para uma possível fogueira.

Pitum já suspeita ser visto pelas "donas" como um "babaca", um covarde. E foi por isso mesmo que seu antecessor, quase "comido" pelos Índios, o próprio Staden, só escapou porque eles não comem carne de covardes, com medo de que essa "qualidade" possa passar para aqueles que ingerem tal alimentação. Pitum não admite essa hipótese mesmo que, na verdade, esteja intimamente em pânico.

Há boas razões para que o negro carregue essas suspeitas, pois é comprovada a coragem e estoicismo das donas diante da dor ou suplício.

Em seguida, o narrador, apoiando-se, também, no texto narrativo-descritivo de Pitum, revela ao leitor os vários suplícios por que passam as donas para o robustecimento do caráter e a firmeza diante da dor.[198]

Na segunda parte, é o narrador onisciente que nos coloca a par dos fatos, pois é capaz de "ver" tudo o que se passa fora e dentro da mente do herói; capta o pavor que Pitum sentiu ao tentar levantar-se da rede em que estava com uma dona para ir satisfazer uma necessidade fisiológica. Isso porque qual não foi sua surpresa ao perceber que, perto da porta, havia tantas cobras que o chão parecia estar movente? Isso foi o bastante para que Pitum

---

[196] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 46-9.
[197] Ibid., p. 51.

unesp

compreendesse o perigo que corria se pensasse em fugir. Mas é o narrador que, mais uma vez, pede licença para dar a sua versão a respeito do serpentário. Ele atribui a existência das cobras a uma antiga crença de que, com essa estratégia, as donas visam manter a higiene íntima dos "fluxos lunares", além de deixar as cobras "mamarem" excessos de leite. Para dar testemunho de peso cita Sérgio (deve ser Sérgio Buarque de Holanda, talvez), historiador que estudou esse velho costume indígena.

Todavia, se o serpentário foi motivo de pavor para Pitum, não menos assustado ficou quando viu o instrumento que possivelmente poria fim à sua vida: Ibirapema, uma imensa borduna em forma de falo. Uma das mulheres – guardiã da "casa redonda" que o levou para ver o malfadado instrumento – teve que tirá-lo de lá tremendo de pânico. Pitum entrou e saiu sem dar as costas para o "Grande Pau pendente".

> ali adorada como santo no altar.[199]

Como se percebe, o riso grotesco também aí, está presente, pois houve a relativização tanto da tragédia que se avizinha para Pitum como da comédia resultante do efeito que tal cena desperta no leitor rico em imaginação.

> – Não há palhaço maior que eu – acha Pitum, parodiando o baiano eloqüente. – Se quero chorar ou rir, ou admirar-me ou dar graças a Deus, ou zombar do mundo, não tenho mais que olhar para mim.[200]

---

[198] Ibid., p. 51-2.
[199] Ibid., p. 54-5.
[200] Ibid.

unesp

Nessa dialogização entre o relato do herói e do narrador é que se dá o encontro entre o autor empírico: o antropólogo, o etnólogo, historiador e sociólogo e o autor implícito que traz as marcas da enunciação para concretizá-las no enunciado.

O autor implícito através do narrador e também de Pitum – passa-nos a idéia de que as Amazonas, além de mulheres guerreiras, eram canibalas. Levariam essa marca (de antropófagas) apenas como pretexto para que estrangeiros que sempre pretenderam fazer dos índios escravos, pudessem denegrir a imagem de nossas avós, com intuitos puramente comerciais. Isso no nível da aparência, pois, no nível da essência, seria uma estratégia para a realização de um programa vil: tráfico de escravos e assenhorar-se das minas de ouro e pedras preciosas que sempre foram abundantes principalmente no centro e norte do Brasil. Seria mais ou menos semelhante à justificativa usada pela Igreja Católica para se permitir a incentivar o tráfico de escravos trazidos da África. Usavam esse argumento para um fim espúrio e a não menos indecente desculpa de que levariam o evangelho para os povos gentios do continente negro.[201]

Num discurso jocoso e eminentemente satírico, o narrador se refere assim à busca do Eldorado:

> Cumpre assinar aqui, por oportuno, que a sobrevivência das amazônidas coloca problemas cruciais diante do Brasil. Num plano humanístico há e sobreleva a questão da antropofagia, denigrante judiação dietética que nenhum povo civilizado pode consentir que se perpetue no seu solo nem em solo algum. Exceto se se comprovar o caráter meramente ritual e até evangélico como ocorre com a antropofagia brasílica. E é isto que salva nossa honra.

[201] REGO, Waldeloir –*Capoeira Angola: ensaio sócio-etnográfico*, p. 8-9.

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

> Mesmo a prática come-homem destas donas seria dessa espécie uma vez que, presumivelmente, se junta o mulherio de todas as malocas, para comer um macho só. A cada uma, neste caso, caberia absorver uma pilulazinha hostial.[202]

Há toda uma dialogização, intertextualização até mesmo com o código velado do manifesto antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922. Há, também, uma alusão à maneira como se dá o sexo entre as donas e seus virtuais fornicadores que já vimos no capítulo "Sururucagem".

> Ninguém olhava. Pareciam dormir. Sururuquei:
> – Melhor diria que fui comido. Isto porque, enquanto assuntava, a dona, que era sabida e fornida, se adiantou tanto que ele já se viu metido nela com tudo dentro. E ela, em vez de remexer, lá ficou bem engatada, mas parada como uma sapa, sentada em cima dele.[203]

E percebeu o herói:

> Só aí compreendi o que ainda estou pra entender: em lugar de comer eu estava sendo comido. Mas comido no estilo delas.[204]

É, portanto, mais uma marca do "baixo" material e corporal ambivalente (ao mesmo tempo devorador e procriador), característico do riso festivo medieval. A comparação de que cada pedaço do "macho-comido" coletivamente pelas donas como "pilulazinha hostial", mostra que isso era bastante comum nas festividades religiosas da Idade Média. Aqui, também, na história de Pitum e das Amazonas, o tema da glutonaria é constante e polissêmico já que uma hora se refere à deglutição, outra à sexualidade, ao erotismo. Tanto lá, na Idade Média, nos ritos sagrados, como aqui, o aspecto

---

[202] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 55.
[203] Ibid., p. 28.

unesp

material e corporal do riso carnavalesco baseava-se no princípio "degradante" e regenerador mas entre os participantes. No romance *Utopia*, é o leitor que é convidado ao festejo, através da linguagem, às vezes, depravada do narrador ou do protagonista para obtenção do efeito cômico visando ridicularizar assuntos religiosos ou o discurso oficial:

> Teria toda razão nosso herói se não pensasse em comédia mas em tragédia. O próprio autor aludido (Sérgio Buarque de Holanda) sabia muito bem que essas gentes que ele conheceu como ninguém não só matam seus inimigos, mas depois de mortos os despedaçam e os comem, e os assam e os cozem a este fim, sendo as próprias mulheres as que guisam e convidam hóspedes a se regalarem com estas iguarias imundas.[205]

Enfim, o capítulo V intitulado "Ibirapema", termina com nova intervenção do narrador que conhecendo os limites culturais do protagonista Pitum, faz ácidas críticas àqueles que chama de "etnocidas" e "genocidas" de nossos antepassados índios. Discute a questão da antropologia que os povos ditos civilizados abominam por considerarem uma "denigrante judiação dietética" e cuja prática somente poderia ser aceita se se comprovasse seu caráter meramente ritual e até religioso.

Mas, como sempre aconteceu, esse "hodiendo" costume de nossas "donas guerreiras" seria mais um motivo de escândalo internacional e, do mesmo modo que negros foram caçados por espanhóis e portugueses, em nome da fé cristã, seriam alvo de desairosos comentários por darmos acolhida às abomináveis canibalas carniceiras.[206]

---

[204] Ibid.
[205] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 55.
[206] Ibid., p. 55-6.

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

O narrador não poupa – ironicamente – a questão da luta pela posse da terra e de suas riquezas. Uma vez comprovada a existência de tais mulheres bligerantes, seriam delas o rio que leva seu nome e toda a região Amazônica com suas riquíssimas reservas minerais. Na visão do narrador e do próprio Pitum, seria esse o objetivo da Guerra Guiana e interesse verdadeiro do Estado Maior das Forças Armadas e de muitos estrangeiros. Assim, combater o canibalismo seria um motivo "justo" para desencadear uma Guerra Guiana sem sentido. O verdadeiro motivo, a cobiça da riqueza seria, como sempre, ocultado. Mas não devemos nos esquecer a lição de Einchenbaum: "Nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta do autor, ela é sempre construção e jogo".[207]

O capítulo Ibirapema trata, basicamente, do tema da antropologia ou canibalização, de forma irônica e parodística. E parodística por quê? Porque esse fragmento de percurso gerativo é, exatamente, uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. É uma nova maneira de ler o já dito. É trazer à tona algo que devia ficar e ficou oculto. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica não só do tema do canibalismo, mas, também, da hipocrisia e mistificação das verdadeiras tendências político-econômicas de nossa classe dominante: elite social e sucessivos governos. Trata-se, inclusive, de um contrato de veridicção e verdade discursiva. Nesse sentido, enunciador e enunciatário são desdobramentos do sujeito da enunciação que cumprem os papéis actanciais de destinador e de destinatário do objeto – discurso. Dessa forma, o

[207] Apud Tzvetan Todorov – *As Estruturas Narrativas*, p. 32.

enunciador se constitui num destinador – manipulador, responsável pelos valores do discurso e capaz de levar o enunciatário, seu destinatário, a crer e a fazer.[208] Senão, vejamos:

> Para que esse criatório de serpentes? – se pergunta Pitum – Criarão cobras como nós criamos galinhas pela carne e pelos ovos? – O pobre nunca atinou com a razão verdadeira. Sabe só que elas não comem cobras.[209]

Novamente, o narrador onisciente interveio para socorrer o protagonista, apelando ao narratário e ao recurso da intertextualização:

> Se o leitor permite um palpite de quem nunca foi lá mas tem uma explicação plausível a oferecer, me ouça. A meu ver, é para fins de higiene íntima dos fluxos lunares e mamarem excessos de leite, que as icamiabas têm em casa tal Butantã. Velhos cronistas – abonados pelo meu tio Sérgio – atestam estes sujos usos índios das cobras, entre muita outra coisa indizível.[210]

Como se vê, o sujeito do enunciado, o narrador, pretende criar um efeito de sentido de verdade, ao construir esse pequeno discurso que deve parecer verdadeiro. E, para que isso possa acontecer, o "parecer verdadeiro" deve ser interpretado como "ser verdadeiro", a partir do contrato de veridicção assumido pelo narrador e pelo narratário.

O narrador onisciente dá seqüência às novas descobertas de Pitum, através de um processo narrativo-descritivo que antecipa o trágico destino dos homens no mundo das icamiabas, assim que perderem o seu querer – saber – poder – fazer reprodutor: a descrição da horripilante ibirapema em forma de um símbolo fálico, vital para as mulheres guerreiras, pois tanto lhes dá a vida como a garante com a morte do macho. Contudo, é imprescindível que a

---

[208] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Análise do Discurso*, p. 92-4.

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

vítima esteja em conjunção com um não-saber. Mas, por uma falha humana de uma dona relapsa, Pitum, sem querer entra na casa redonda –espaço vedado aos machos – e acaba vendo, pendente do teto, a terrível arma guerreira em forma de um formidável pênis.[211]

Diante de tal cenário, Pitum antevê o seu fim: o instrumento que hoje lhe garante a vida seria o mesmo que lha acabaria. É a linguagem do alto e do baixo alimentando o riso grotesco e instaurando o carnaval no discurso mítico.

Mais uma vez, é o narrador-sabedor que nos informa o que é que as donas fazem com as vítimas, depois de golpeadas com a horripilante arma primitiva. Volta ao tema do canibalismo e discute – num nível incompatível com a competência do herói – criticamente, de forma paródica, o extermínio de mais de cinco milhões de índios, pelos brancos, a usurpação dos territórios indígenas por empresas multinacionais, no Brasil.[212] Coloca a questão do direito à posse das terras pelos nativos, das riquezas que elas contêm e de como são exploradas por estrangeiros sob os olhos complacentes e corruptos de nossos sucessivos governos.

Do ponto-de-vista da enunciação, trata-se de uma abordagem temático-figurativa, pois o nível temático que se manifesta nas figuras "posse das terras", "exploração das jazidas minerais de Serra Pelada e dos Carajás", do Condado Suíço do Jari e do Amapá Multinacional" revela-se como omissão

---

[209] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 53.
[210] Ibid., p. 53-4.
[211] Ibid., p. 54-5.
[212] Ibid., p. 56.

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

e até conivência dos nossos governos que permitem a espoliação de nossas riquezas por ambiciosos e inescrupulosos agentes de países estrangeiros. É esse o sentido que o nível temático dá ao figurativo que, por sua vez, ilumina o temático. As figuras mencionadas em enunciados como "ameaça pesa, assim sobre as riquezas da Serra Pelada, da Serra dita Carajás", etc, estabelecem relações entre si, formam uma rede.[213] Esse encadeamento de figuras que permite uma leitura temático-figurativa do texto (ou, como no caso, um fragmento) se constitui num percurso figurativo. A essas figuras juntam-se outras, cuja leitura lexemática reforçam a mesma interpretação: "matéria visivelmente preocupante", o exemplo da hilária aliança entre "essas donas" e "Washington" ou "Moscou". As citações dos Historiados e Jesuítas, respectivamente, Gabriel Soares de Souza e "doce Anchieta" (num tom nitidamente irônico) e outros. Dessa maneira, os temas da corrupção, omissão, exploração e cobiça são preenchidos pelas figuras acima mencionadas.

Mas isso não basta para chegar-se ao contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário. É necessário, antes, recorrer-se à análise das estruturas semio-narrativas e discursivas.[214]

---

[213] FIORIN, José Luiz – *Elementos de Análise doDiscurso*, p. 69-71.
[214] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Análise do Discurso*, p. 137.

unesp

1.5. Modalização e Modalidades: As Relações dos Sujeitos com os Valores

No capítulo "Ibirapema" e até nos anteriores, o destinador (Amazonas) "faz" o destinatário – sujeito (Pitum) fazer (reproduzir). O destinador atribui ao destinatário-sujeito os valores modais do "querer" e do "poder-fazer", que o tornam competente para realizar o fazer-transformador. Na situação do "herói" Pitum, esse "querer", num primeiro momento, foi espontâneo (capítulo "Icamiabas", p.13). Num segundo momento, percebeu que estava prestando um serviço: o de reprodutor:

> Sou é o fornicador delas – foi descobrindo. – Para isso me alimentam, me lavam, me enfeitam, me cuidam. Este, meu ofício: prenhador.[215]

A competência do sujeito é caracterizada pelo segundo tipo de modalidade do fazer: o SER – FAZER. Entretanto, a constituição da competência do sujeito que depende da comunicação de valores modais pelo destinador ao destinatário – sujeito não pode ser confundida com a organização modal da competência, entendida como o "SER do FAZER", isto é, enunciados de estado que modalizam o fazer.[216]

São quatro as modalidades essenciais com que a teoria semiótica trabalha: o QUERER, o DEVER, o PODER e o SABER. Esses valores modais determinam tanto o SER (enunciados de estado), quanto o FAZER

---

[215] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 14.
[216] BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso*, p. 51

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

(enunciados de FAZER) e são interdefinidos e classificados conforme diferentes critérios.[217]

Greimas organiza as modalidades (aquilo que modifica o predicado de um enunciado) pelo modo de existência que as modalizações atribuem ao sujeito e pelos sincretismos actoriais dos sujeitos dos enunciados modal e descritivo.[218] No quadro, a seguir, percebe-se que tal organicidade se aplica tanto à modalização do FAZER quanto à do SER.

MODALIDADES	VIRTUALIZANTES	ATUALIZANTES	REALIZANTES
Exotáticas	dever	poder	Fazer
Endotáxicas	querer	saber	Ser

Para exemplificar, através do quadro, teríamos, em Pitum, sujeito "fornicador", uma modalidade exotáxica em que o sujeito modalizador, isto é, aquele que impõe o dever é representado pelas Amazonas. Evidentemente, Pitum é o sujeito modalizado. Chamaríamos este tipo de modalidade virtualizante, pois dá a Pitum o estatuto de sujeito (já que, nele, existe, pelo menos o querer) condição "sine qua non" par que ele exista como sujeito na história. Assim, o sujeito Pitum deve, sabe e pode-fazer fornicar (saber inato que lhe assegura abrigo, proteção, comida e, sobretudo, a garantia de vida); isso, enquanto exercer, com competência, a performance de fornicador – reprodutor "eficiente".

[217] Ibid., p. 70
[218] GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. – *Dicionário de Semiótica*, p. 283.

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

Realiza-se, desse modo, as seguintes modalidades: virtualizantes (o sujeito "quer" fornicar); atualizantes (ele "pode" fornicar) e realizantes (ele "faz").

Tomando-se o tema das modalizações do "fazer", o "ser-fazer" e a organização modal sintagmática para competencialização do sujeito operador (destinatário), vê-se que uma primeira necessidade de composição é a da combinação entre as modalidades virtualizantes e atualizantes, pois são elas que respectivamente instauram e qualificam o sujeito para ser capaz de realizar uma determinada performance (um "fazer").[219] Assim, no *Utopia Selvagem*, o que ocorre é que nos primeiros capítulos da primeira parte do livro intitulado "Bandas e Lados", a modalidade do "dever-fazer", imposta a Pitum pelas Amazonas, exclui algumas modalidades, embora, ao mesmo tempo, pressuponha outras.

Em *Utopia Selvagem*, havia, pelo menos no nível da aparência - no princípio da relação Pitum/Amazonas/sexo esse tipo de conjunção, ou seja, compatibilidade entre o "dever-fazer" e o "querer-fazer". É evidente que uma compatibilidade entre o "dever-fazer" e o "não-querer-fazer", que caracterizaria uma resistência passiva, levaria, como sabemos, Pitum à morte.

Por outro lado, se há compatibilidade entre o "dever-fazer" e o "saber-fazer", há incompatibilidade entre o "dever-fazer" e o "não-saber-fazer" (fornicar, por exemplo), pois isso também seria fatal para o "herói – reprodutor".[220]

---

[219] Ibid., p. 54.
[220] Ibid.

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

Em *Utopia Selvagem*, logo nos primeiros capítulos da 1ª parte – "Bandas e Lados" –, o herói (ou actante herói), Pitum, torna-se sujeito competente: quer, sabe e pode-fazer o papel de reprodutor. Pelo menos, temporariamente, está qualificado pelas "donas" (sujeito destinador–manipulador e destinador-jugador) para exercer o direito de manter-se vivo. Assim, o estado de "sem esperança de sobrevivência" transforma-se em estado de "manutenção da esperança". Assume, dessa forma, diferentes papéis actanciais: sujeito do querer, sujeito do saber (competente) e sujeito do poder-fazer (realizador).[221] Mas, também, assume os valores nele investidos pelo destinador, no caso, "as donas", isto é, sujeito do dever-fazer e do "não dever -não-querer-fazer e do não-dever-não-querer-saber-poder-fazer".

Nos capítulos que estamos estudando, os papéis que desempenham os atores, Amazonas e Pitum, o "fazer fornicador" a que o "herói" – enquanto sujeito do dever–querer–saber–poder–fazer – está submetido, para manter-se vivo, é atribuição das mulheres guerreiras, ou seja, são elas que destinaram esses valores modais a Pitum. Isso porque elas também têm um projeto necessário para a sobrevivência do seu próprio grupo social e que depende de um fornicador oficial. Portanto, elas "devem fazer-querer-saber-poder--fazer" alguém exercer esse papel. Nesse caso, a sobrevivência do grupo é que destina a elas esse dever-querer-saber-poder-fazer. Para ambos, Pitum e Amazonas, os sujeitos destinador-manipulador e destinador-julgador são, no fundo, uma possível ameaça de extinção da vida individual ou do grupo, respectivamente.

---

[221] CHABROL, Claude et alii – *Semiótica Narrativa e Textual*, p. 182.

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

Todavia, por caber a elas o processo manipulatório de levar o sujeito (para elas, objeto) Pitum a querer-fazer-saber-poder manter relações sexuais com toda a tribo, dá-nos a impressão – ao modo do parecer – que o destinatário – sujeito aceitou cumprir, "espontaneamente", um contrato fiduciário estabelecido entre as guerreiras e ele, ou seja: alimentação, casa, proteção e prazer em troca de fazer sexo. Se assim fosse, teríamos o que se poderia chamar de dotação de competência semântica ou manipulação cognitiva, entendida como um programa de competencialização, ou uma espécie de contrato fiduciário em que o destinador, graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário.[222]

Esse tipo de manipulação consiste na doação de valores modais em que, através de sua organização, é determinada a competência do sujeito. O que se tem, então, é que o fazer do destinador-manipulador distingue-se do fazer do sujeito-destinatário. No caso, Pitum é levado a uma performance (o que pressupõe uma competência anterior), fornicar segundo as expectativas "das donas". Com tal ação, Pitum altera estados, pois do estado de disjunção com a esperança de sobrevida, passa para o estado de conjunção com a vida, com o prazer do sexo variado e de disjunção com a ameaça de morte, pelo menos, temporariamente.

Desse modo, pela performance, ("fornicar" bem), o ator e actante herói, Pitum altera estados e faz – ser. Trata-se de um simulacro da ação do homem sobre as coisas do mundo. Por outro lado, pelo fato do manipulador transformar o sujeito destinatário de dono do querer fazer sexo somente por

[222] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 37.

unesp

amor e/ou pro prazer, em um mero fornicador-reprodutor a troco de uma ameaça de morte, ele troca suas determinações semânticas e modais isto é, fazer – fazer. O que se obtém, nesse caso, é uma representação do homem sobre o homem ou, se quisermos, simulacro da exploração do homem pelo homem, tema de tantas obras-primas da literatura como: *Gaibéus*, de Alves Redol, *São Bernardo* e *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, ou *As Vinhas da Ira* de John Steimbeck (*The Grapes of Wrath*) e outros.[223]

Mas, na verdade, o que houve entre Pitum e as donas não foi um contrato fiduciário, como podia ser interpretado, ao modo do parecer, pois, ao modo do ser, o que ocorreu de fato, foi que a ação do destinador-manipulador transformou a competência modal do destinatário ao colocá-lo numa situação desconfortável de falta de liberdade de escolha, isto é, de não poder não aceitar (ou, ainda, de não poder recusar) o contrato proposto. Logo, Pitum enquanto sujeito do dever-querer-fazer e, consequentemente do não-poder-não-querer fazer, foi compelido a efetuar a única escolha possível: fornicar ou morrer.[224] Para que tal percurso se realize com sucesso, além do destinador precisar empregar, com competência, um programa de persuasão, deve contar com um fazer interpretativo por parte do destinatário[225]:

> O fazer persuasivo define-se como um "fazer-crer" e secundariamente, como um fazer-saber, e o fazer-interpretativo, como "o crer", ou melhor como um ato epistêmico que leva a crer. Em resumo, o percurso do destinador-manipulador pode ser desmembrado em três etapas: o contrato fiduciário, em que é estabelecido um mínimo de confiança; o espaço

[223] Ibid., p. 37.
[224] Ibid., p. 37-8.
[225] Ibid., p. 38.

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

> cognitivo da persuasão e da interpretação; a aceitação ou recusa do contrato.[226]

1.6. A Questão das Vozes e da Focalização em *Utopia Selvagem*

Não raro, aparece, no romance *Utopia Selvagem*, uma voz interveniente para corrigir o que, por ventura, não tenha ficado claro para o leitor. É comum encontrarmos esse expediente nos romances de Machado de Assis, por exemplo. É uma forma de o autor implícito conduzir o sentimento de simpatia ou antipatia do leitor para tal ou qual personagem ou fatos. Essa voz surge, no texto, quando o narrador onisciente sabe que Pitum – protagonista e também uma voz delegada pelo autor implícito – não teria condições culturais para esclarecer ao narratário e/ou ao leitor virtual certos aspectos da trama que escapariam da competência do protagonista. Como vemos, isso não passa de mais um "truque" ou estratégia do enunciador (autor implícito) para persuadir o enunciatário. São vários os exemplos dessas intervenções.

> Releve o leitor que eu tome a palavra para algumas ponderações que não posso conter, tanto elas são cabíveis nesta altura [...][227]

E mais adiante:

---

[226] Ibid.
[227] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 20

unesp

> Também se vê, por ele, como são duvidosas as verdades que transluzem das fontes brasílicas de observadores diretos e de relatores de segunda mão. Refiro-me aos testemunhos de Carvajal de Orelhana, Acunha de Condamíni e do ante-santo Manuel da Nóbrega. O que se lê, neles todos, a meu ver, é sempre a mesma história.[228]

E conclui:

> Este é, caro leitor, o substrato histórico erudito das verdades e versões em que se assenta o caso que aqui se prosa e lê, o qual, por outro lado, nele tem seu conteúdo de realidade sustentado e comprovado.[229]

Noutro passo, mais adiante, fala como se fosse testemunha dos fatos:

> O único consolo de Pitum é a boa vida que leva, bem cuidado de dia, bem fodido de noite. Vida farta, forra, ociosa, até gostosa. Qualquer um invejaria, se não fosse o futuro temido no moquém [...][230]

Não se contentando em testemunhar apenas, o narrador interveniente desvaloriza o discurso de Pitum para induzir o leitor implícito (e também, por extensão, o virtual) a aceitar o ponto de vista dele, narrador onisciente, e não o do herói. Assim, através de uma debreagem enunciva (que mais parece enunciativa por dar a impressão de estar dialogando com alguém), o narrador interveniente diz:

> Este negro destrambelhou: não tem o menor respeito para com as nossas mães Amazonas. Nem o menor recato diante de nossos pais Canibais. Outras seriam as conseqüências de suas desventuras se ele se tivesse capacitado para falar da matéria que cursa nesta fábula.[231]

---

[228] Ibid., p. 21.
[229] Ibid., p. 22.
[230] Ibid., p. 27.
[231] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 30.

unesp

Pitum torna-se, aos olhos do leitor, um sujeito desqualificado, incompetente para tratar de um assunto para o qual lhe faltam as modalidades do saber e do poder-fazer. Desta maneira, o destinador-manipulador (autor implícito) que lhe suprime a competencialização também é um sujeito destinador-julgador de sua performance, precária, do ponto de vista histórico e mítico. Aos olhos do leitor, fica claro que esse narrador onisciente – como o próprio nome indica – destina a si mesmo as modalidades do querer-saber-poder-fazer e faz com que o leitor (e, principalmente, o narratário) acredite (dever-querer-crer) na sua versão. Há, portanto, duas fases, pelo menos, na manipulação cognitiva: a primeira foi a de desvalorização do PF_2 do S_2 (Projeto do $Fazer_2$ do $Sujeito_2$ narrador-protagonista) e, em seguida, a valorização do próprio projeto do S_1 (do narrador onisciente), entendido como PF_1 de S_1.

Em seguida, noutro momento da história, o narrador onisciente volta seu olhar para a origem helênica das mulheres guerreiras. Tal abordagem exige um grau de competência que Pitum não pode ter tido, pois trata-se de mitologia grega e o baixo grau de instrução do herói não lhe permitiria ter acesso a esse tipo de informação.

> As Amazonas refulgem no passado, com brilho imorredouro, pela tradição inconteste de sua velha estirpe helênica.[232]

Mais adiante, novamente o sujeito do enunciado intervém para explicitar, ao narratário, fatos que Pitum (também, às vezes, sujeito do

[232] Ibid., p. 30.

enunciado), por incompetência cultural, não conhece e, por isso, não pode esclarecer. Tal atitude, por parte do narrador onisciente, revela, mais uma vez, um modo de caracterizar os limites culturais do herói:

> Mas qual hierarquia, se elas nem reconhecem chefias? – Qual disciplina, se o gosto delas é sofrer castigos?
> Deixando de pensar porque cansa e dói, Pitum sonha.[233]

Noutro passo, o narrador onisciente, penetrando no "sonho" de Pitum – que "não pensa porque cansa e dói" –, como o seu co-irmão Macunaíma, mostra-nos a verdadeira vocação de Pitum, que não tem nada de intelectualizada, mas sim, de algo primitivo, machista, instintivo e hedonístico:

> – Bom mesmo – fantasia – era trazer aqui meu regimento, cercar uma maloca destas de noite e cair em cima delas de madrugada. Com a tesão acumulada desta Guerra Guiana, numa manhã, meus homens amestrariam outra vez estas donas. Com o sol do meio dia elas todas estariam domesticadas. Ia ser uma beleza.[234]

É o riso grotesco, a oposição alto/baixo entre o nível intelectual do narrador onisciente e o baixo instinto do herói que se apega apenas ao prazer carnal, respectivamente como vê Mikhail Bakhtin.[235]

Por isso, o narrador onisciente (e segundo Booths, destinador-manipulador, tanto do narratário, como do leitor virtual) ressurge esclarecendo:

---

[233] Ibid., p. 38.
[234] Ibid.
[235] BAKHTHIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 18-19.

unesp

> Aqui entre nós, leitor, eu digo que estas sisudas donas são nada mais nada menos que as primeiras revolucionárias da história. São as pioneiras da revolução feminista permanente: trotskistas.[236]

No capítulo "Eldorado", em outro fragmento, o sujeito do enunciado reaparece para intervir novamente, de forma mais esclarecedora sobre o que considera importante para o leitor

> Permita-me o leitor outra intromissão. Agora, para valorizar a seus olhos a escala de valores que se depreende do texto.[237]

Nesse discurso irônico e/ou satírico, pois, tripudia sobre as pesquisas feitas pelos dois Buarque de Holanda mais famosos (Chico e seu pai, Sérgio), o narrador se vale de um estilo que nos remete – como num processo de intertextualização – à *Carta para as Icamiabas* em que o herói, Macunaíma pede dinheiro às suas súditas, as Amazonas, e aproveita para dar-lhes notícias de um mundo fantástico e inusitado para ele: São Paulo. Tinha vindo do mundo mítico e primitivo dos "Mocambos" para esse mundo industrializado e hostil (para ele) em busca do seu querido Muiraquitã. Apesar do forte teor documental do texto, o estilo pende, na verdade, para o riso grotesco que atravessa o tom sério e solene, degradando, assim, uma visão de um dos episódios do descobrimento do Brasil de caráter duvidoso ou inocente.[238]

Fica visível a sátira aos religiosos que aqui estiveram por aquela época, não escapando nem mesmo o próprio São Tomás de Aquino "o doutor

---

[236] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 38.
[237] Ibid., p. 48.
[238] Ibid., p. 48-9.

unesp

angélico" que se perguntava em que lugar da Amazônia poderia encontrar o Eden com Adão e Eva, "sempre tão nus e cândidos".

Bakhthin explica que o riso popular organiza todas as formas do realismo grotesco, inclusive os cultos religiosos sérios. O riso degrada-o e materializa-o.[239]

São muitas as outras intervenções do narrador que, como disse Wayne Booth, nunca é nem autor, nem narrador neutro. Na verdade, ele é escolhido e usado pelo autor implícito. Sob essa perspectiva, é oportuno retomarmos, nesse ponto, ao menos nos aspectos principais, um pouco da discussão sobre as questões específicas do foco narrativo segundo a ótica da teoria literária e, dentro do possível, adequá-la à visão da teoria semiótica greimasiana, mormente, no que tange ao nível discursivo. Caso contrário, fica difícil entendermos por que o enunciador (autor implícito) teria escolhido dois narradores para nos contar o que o sujeito do enunciado (narrador em terceira pessoa) chamou de fábula. Trata-se, em princípio, de uma concepção de normatização ou sistematização das relações existentes entre enunciação e enunciado, relações essas que criam os efeitos de sentido, que variam de cultura para cultura, de grupo para grupo, de ideologia para ideologia. Ao mesmo tempo, tal discussão se prende ao que temos lido, desde há muito tempo, sobre o conceito de autor, ser ficcional, o autor de "carne e osso", com carteira de identidade e certidão de nascimento e os vários tipos de narrador.[240]

---

[239] BAKHTHIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 18.
[240] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 74-9.

unesp

Ao entender que as visões narrativas são diferentes máscaras ou projeções do autor, acreditamos que a teoria do foco narrativo pretendeu por um fim ao conflito instaurado entre escritores, críticos e teóricos, pois estes atribuíram à teoria um caráter extremamente normativo uma vez que defendiam a tese de que tal ou qual foco narrativo seria o mais apropriado para ser trabalhado num determinado conto ou romance, em detrimento dos demais focos. E enquanto alguns autores acreditavam que o romance ideal seria aquele cujo narrador não se mostrasse, outros, consideravam que a presença do narrador orientando e esclarecendo o leitor seria imprescindível, pois essa técnica seria mais eficaz ou convincente. No primeiro caso, a história contar-se-ia a si mesma, dando a impressão de que o narrador não estaria lá. Na Segunda, a presença do narrador daria mais segurança ao leitor e mais credibilidade para a história.[241]

Já, Wolfgang Kaiser rejeita essas considerações normativas e propõe que o romance em primeira pessoa (enunciação – enunciada), tanto quanto o romance em terceira pessoa (enunciado propriamente dito) não são formas menos ou mais poéticas, mas que uma pode ser mais adequada aos efeitos de sentido que se pretenda buscar. Assim, diz, muito apropriadamente, que as variações de pessoa, sempre simulacros diferentes de representação do enunciador (ou autor implícito), são, na verdade, apenas uma questão de estilo e de efeito estético.[242]

---

[241] Ibid., p. 68.
[242] Apud Diana Luz Pessoa de Barros – *Teoria do Discurso*, p. 79.

unesp

Dentre os teóricos do ponto-de-vista, foi Wayne Booth, o primeiro quem trouxe o melhor esclarecimento sobre a confusão que sempre se fez sobre os conceitos de autor e narrador ou que o autor de que o texto fala, ou seja, o ser que se mascara no narrador e se projeta em primeira ou terceira pessoa, não é o ser de "carne e osso", ontologicamente definido, mas é, na realidade, um autor implícito, o verdadeiro criador do universo ficcional, um enunciador. É, portanto, caracterizado, criado (e criador, ao mesmo tempo) a partir do texto.[243]

> O autor implícito, diz Booth, é sempre diferente do homem real e cria, ao mesmo tempo que sua obra, uma versão superior de si mesmo.[244]

Booth acrescenta, ainda, sobre o mesmo conceito, que tal autor, "sempre distinto do homem sério", – pensemos o que for a seu respeito – ao criar uma versão superior de si próprio, o faz porque, na verdade, cria um alter "ego", tanto quanto a sua obra.[245] Essa noção de autor implícito é anterior a de sujeito da enunciação, pressuposto pelo discurso-enunciado.[246]

Enquanto a maioria dos teóricos que se preocupavam com o foco narrativo tinha, como principal objetivo, a escolha de tal ou qual ponto de vista no romance o de produzir a ilusão mais fiel da realidade, isto é, colocavam a questão da opção por um foco narrativo em primeira ou terceira pessoa como estratégia para criar a ilusão de realidade (e/ou de falsidade) que se pretendia criar, Wayne Booth propõe outra discussão. Para ele, a finalidade

---

[243] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 79.
[244] Ibid.
[245] BOOTH, Wayne – *Retória da Ficção*, p. 167.
[246] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 79.

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

do romance não se restringe tanto a produzir uma ilusão – seja ela qual for – de realidade, falsidade, mas de fazer passar certos valores. A transmissão de valores, para ele, Booth, é, puramente, uma concepção antiga de retórica (a arte de convencer) que já havia se perdido tempo, sufocada pela retórica clássica que transformou essa arte – concebida como o conjunto de técnicas e meios utilizados pelo romancista para comunicar-se (e convencer) com seus leitores – em mero estudo e aplicação das figuras de linguagem, figuras de estilo, sofismas para iludir o interlocutor, fosse ele ouvinte ou leitor de modo a fazê-los participar de seu sistema de valores.[247] Portanto, o problema da retórica da ficção não é tanto ou somente o das ligações do narrador e/ou autor implícito com a história que conta, nem apenas o das estruturas internas, mas, sobretudo, o das relações do autor com o seu leitor.

Em *Utopia Selvagem* – como em qualquer narrativa (para só tratarmos de narrativa) – quando o narrador diz:

> Este negro destrambelhou. Não tem o menor respeito para com a nossas mães Amazonas.[248]

ou quando cria um novo efeito de sentido a partir de uma alusão ou mesmo de um intertexto, dialogização entre dois ou mais textos, na verdade, está nos oferecendo o seu próprio juízo sobre a formação (ou deformação) intelectual e/ou educativa do nosso processo "civilizatório", utilizando a "ignorância" de Pitum, transformando-o numa alegoria representativa do próprio povo brasileiro. Vejamos um trecho do romance bastante elucidativo.

---

[247] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 85-103.

unesp

> Ressurge, depois, na singeleza de um cisplatino leitor de Renan, que confundindo tudo chama Próspero de Calibã, reivindicando para nós a espiritualidade latina na triste figura de Ariel, intelectual, dócil, servil e adamado.
> Nosso enigma é muitíssimo mais complicado. Começa com a tenebrosa invasão civilizadora. Mil povos únicos, saídos virgens da mão do Criador, com suas mil caras e falas próprias, são dissolvidos no tacho com milhões de pituns para formar a Nova Roma multitudinária. Uma Galibia Neolatina tão grande como assombrada de si mesma. Inexplicável. Aqueles tantos povos singelos que aqui eram já intrigaram demais ao descobridor e seus teólogos:
> – Gentes são ou não bichos racionais? Têm alma capaz de culpa? Podem comungar? O enxame de mestiços que deles devieram na mais prodigiosa misturação de raças intriga ainda mais.
> – Quem somos nós? Nós mesmos? Eles? Ninguém?[249]

Como se percebe, por mais que se queira esconder através dos vários recursos de linguagem e técnicas literárias, no momento em que os narradores, sejam eles heterodiegéticos ou homodiegéticos, explicitam suas opiniões e/ou juízos de valor, a presença do autor implícito é sempre óbvia. Além disso, os atores e seus papéis actanciais carregam em si, as marcas da enunciação e, consequentemente do enunciador (autor implícito ou autor textual). Ele está presente em todos os discursos, seja da maneira que for.[250] Trata-se do dever-fazer-querer-crer.

Para Booth, Sartre tinha toda a razão ao dizer que tudo que está numa obra são sinais da presença manipuladora do autor.[251]

No caso do romance *Utopia Selvagem*, por que o autor implícito teria optado por um protagonista – e, muitas vezes, narrador auto-diegético ("mostrar") e em outras, heterodiegético – tenente do Exército Brasileiro, prisioneiro de uma tribo de Amazonas e, posteriormente dos Galibis? Para

---

[248] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem,* p. 30.
[249] Ibid., p. 32.
[250] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 35.

unesp

permitir que o narrador homodiegético, o mais importante, o mais culto – o onisciente – pudesse esclarecer o leitor sobre assuntos que obviamente escapariam da competência de Pitum. Daí, a possibilidade de intertextualização com outras obras pertencentes às séries literárias como *A Tempestade*, de Shakespeare, ou às séries não literárias como os ensaios de Montagne, por exemplo. Pitum não teria estofo cultural para discutir tais informações históricas ou ensaísticas. É uma questão de coerência interna e externa, em nome da verossimilhança que visa a convencer o leitor a aceitar a ótica do sujeito da enunciação.

Também não é por acaso que o narrador nos leva à Comédia (a última) de Shakespeare, *A Tempestade* ao ligar o termo canibal ao nome Calibã, notável personagem da mencionada peça. Em primeiro lugar, o narrador "erudito" fez uma alusão à origem helênica das Amazonas, coisa fora do alcance de Pitum, negro quase analfabeto que não sabe por que participa de uma tal "Guerra" das Guianas ou no que o Exército brasileiro estava empenhado. Faz uma crítica aos sucessivos governos que não dão o devido respeito e tratamento à maior floresta do planeta que teima em sobreviver apesar do descaso das autoridades. Posteriormente, o narrador menciona a etmologia do nome canibal, originário da expressão Caribe, de autoria de Cristóvão Colombo a quem ele chama de "o descobridor". Satiricamente não lhe escapa a oportunidade de espicaçar a qualidade das notícias infundadas, fantasiosas e ridículas que o descobridor – e por extensão -, todos os viajantes da época não tinham pejo em espalhar pela Europa.

[251] Ibid., p. 37.

unesp

Diziam, segundo seu depoimento, que, entre os povos gentios, "viveriam gentes de um olho só", "com focinhos de cão", "comedores de carne humana".[252]

Cita, em seguida o livro de Thomaz Morus, *Utopia*, dizendo que, apesar dessas notícias escabrosas, "o mundo – a partir dessa publicação – começa a nos declinar e sonhar".[253]

Mas o que nos importa, em termos de intertextualidade é a dialogização que existe entre a comédia *A Tempestade*, de Shakespeare e o romance *Utopia Selvagem* e que teve seu início quando o narrador, que discutia a origem do nome canibal, faz uma alusão a Calibã, talvez a personagem principal – pelo menos, para o nosso propósito – da peça de Shakespeare.

---

[252] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*. p. 30.
[253] Ibid., p. 31.

unesp

2. O INTERTEXTO: *UTOPIA SELVAGEM / A TEMPESTADE*

Quando Mallarmé escreveu que todos os livros trazem, no seu bojo, "a fusão de qualquer repetição", estava querendo dizer que a obra de arte literária seria simplesmente ininteligível fora da intertextualidade, pois seria lida como uma palavra de uma língua ainda desconhecida.[254]

Com efeito, só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se pudermos relacioná-los com seus modelos universais que, por sua vez, são abstraídos de uma longa série de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, oriundos de outros tantos textos literários, acabam por codificar, compor as formas usadas por aquilo que Lotman chama de "linguagem secundária", que é a literatura. Face a esses modelos pré-existentes que a constituem e dela se diferenciam, a obra literária se comporta sempre como uma relação de realização, de reprodução, de transformação ou de transgressão.[255] E é, essa relação que a define, na verdade.[256]

É importante ressaltar que mesmo quando uma obra não contenha, em si, nenhum traço comum com os gêneros existentes, ao contrário de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela não existe fora de um sistema. A obra é, na verdade, impensável fora dele. Ela só pode ser compreendida através de uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode

---

[254] JENNY, Laurent – A estratégia da forma. *Poética*, p. 5.
[255] Ibid., p. 5

unesp

ser adquirida na prática de uma multiplicidade de textos. Assim, a originalidade, entendida como a inexistência de traços de influência, é igualmente inconcebível.[257]

Mas o problema não se esgota aí, pelo contrário. É aí que ele começa, pois a intertextualidade não só condiciona o uso do código, mas também se explicita no nível do conteúdo formal da obra.[258] É, dessa maneira, que todos os textos deixam transparecer a sua relação com outros textos ou através da imitação, ou em forma de paródia, citação, montagem, plágio e assim por diante. Nesse sentido, a intertextualização de uma obra se realiza duplamente, pois uma paródia, por exemplo, relaciona-se simultaneamente não só com a obra que caricaturiza, mas com todas as outras obras parodísticas que constituem o seu próprio gênero. Agora, o difícil é não só determinar o grau de explicitação da intertextualidade, nessa ou naquela obra, excetuando-se, é claro, o caso limite da citação literal, mas, também, se o fato intertextual resulta do uso do código ou é a própria matéria da obra.[259]

A teoria semiótica greimasiana reconhece que uma análise exclusivamente interna de uma obra é insuficiente porque a obra sendo um texto não é só objeto de significação – como já vimos –, mas, de comunicação. Por isso, encontra seu lugar entre os objetos culturais. Assim, insere-se numa sociedade (de classes) e é determinada pelo contexto sócio-histórico que o envolve e que, portanto, em última análise, lhe atribui

---

[256] Ibid.
[257] Ibid., p. 6.
[258] Ibid.
[259] Ibid.

unesp

sentido.[260] Nesse ponto, é necessário admitir que todo texto (verbal ou não) apresenta múltplas relações dialógicas com outros textos.

A análise dos textos que se intertextualizam no discurso *Utopia Selvagem* permite-nos discutir não só os contextos sócio-históricos em que foram produzidos e suas respectivas implicações para a obra, mas, também, e principalmente, os efeitos de sentidos presentes na obra através das relações entre: enunciador-enunciatário, narrador-narratário, sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, atores e actantes.

O intertexto em *Utopia Selvagem* se realiza, basicamente, a partir dos actantes sujeitos e objetos discursivos e narrativos, Próspero e Calibã, protagonistas da Comédia *A Tempestade*, de Shakespeare, e que estão presentes numa outra ordem de valores, no romance *Utopia Selvagem*.

Partindo do pressuposto de que é na instância da enunciação o lugar chave para encontrar-se a explicação do discurso e de suas relações com as condições-históricas (e ideológicas) de produção e de recepção, a semiótica greimasiana reconheceu que ao menos dois percursos temáticos se abrigam na configuração da enunciação: o de comunicação e o de produção. Eles se relacionam, também, aos papéis temáticos de cada percurso aos actantes e papéis narrativos subjacentes. Mas é necessário, também, rever-se, antes de iniciarmos a análise da natureza intertextual que reside na dialogização entre o *Utopia Selvagem* e a Comédia *A Tempestade* de Shakespeare, o percurso das Estruturas Narrativas e Discursivas da Enunciação, instância mediadora entre

[260] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria Semiótica do Texto*, p. 7.

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

as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas e entre o discurso e o contexto sócio-histórico.[261]

2.1. Texto/Contexto

Em *Utopia Selvagem,* tentou-se examinar as características do produtor e do receptor-interpretante–sócio-histórico. Mas não se pretendeu, com essa atitude ou opção teórica, que tal estudo se propusesse a analisar o ser do ponto-de-vista ontológico. O que se deseja, na verdade, é rastrear os caminhos narrativos do destinador-manipulador, do sujeito da enunciação e do destinador-julgador, assim como os percursos temáticos de produtor e de receptor-interpretante, a partir dos textos que formam o contexto do romance *Utopia Selvagem*. Dessa forma, discute-se o problema do contexto, mas em termos de relações intertextuais.[262]

Visto dessa forma, o contexto não deve ser confundido com o "mundo das coisas", mas como um texto maior, um macrotexto, isto é, uma totalidade de significação, no interior da qual cada texto envolvido cobra sentido. Nessa linha de raciocínio, o sentido do texto vai depender do sentido do texto-contexto em que se integra. Essa concepção de contexto prevê uma

[261] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 143.
[262] Ibid. p. 142.

unesp

semiótica da cultura que estabeleça os papéis narrativo-discursivos próprios para cada texto no macrotexto cultural onde eles estariam inseridos.

É evidente que não se pretende, com tal postura, construir um macrotexto cultural, mas consideramos fundamental e imprescindível, para a análise semiótica de um texto, qualquer que seja sua natureza (verbal, não-verbal, fílmico, etc), a determinação de suas interações contextuais, sob pena de não chegar-se aos sentidos que, nele, estão disseminados.

Deste modo, a enunciação tem uma dupla tarefa de mediação: entre as estruturas semio-narrativas e as estruturas discursivas e o contexto sócio-histórico-ideológico. É possível, assim, conciliar-se, através da explicitação da instância enunciadora, as análises interna e externa dos textos para nós, *Utopia Selvagem* e *A Tempestade*, de Darcy Ribeiro e Shakespeare, respectivamente.

É através do narrador, no romance, que o chamado contexto situacional, constituído por textos claramente metalingüísticos, pode ser relacionado ao texto com o qual tais textos se contextualizam. Esse tipo de contexto configura a situação de enunciação espacial e temporal. Ajuda a localizar, no tempo e no espaço, o produtor e o receptor e, a partir daí, o sujeito da enunciação, pois denuncia o que o enunciador pensa de seu discurso, do enunciatário, dos objetivos da produção. Nesses termos, estamos pensando no narrador interveniente, tantas vezes já discutido em cada uma

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

das suas intervenções. É ali que percebemos as razões que levaram à fabricação do texto.[263]

O contexto interno, por outro lado, é o que recompõe o caráter ideoletal do texto, ou seja, que denuncia os elementos ideológicos e lingüísticos inerentes ao produtor e ao sujeito da enunciação (por extensão). Mas separar os limites do contexto interno do externo é tão difícil quanto o de separar ideoleto (normas individuais) de socioleto (normas sociais, usos lingüísticos).

É, no contexto externo (sócio-político-econômico-histórico), porém, que encontramos a origem das marcas deixadas pelo produtor (destinador-manipulador) no sujeito da enunciação e, consequentemente, concretizadas no discurso: É nele, contexto externo – que os valores selecionados pelo produtor e receptor são manipulados, sejam eles valores de classe, de grupo, de época ou de cultura, como veremos, tanto na comédia *A Tempestade*, de Shakespeare, como – e principalmente –, no *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro. É necessário destacar que o conceito de classe social é fundamental para a definição de produtor, receptor e suas determinações ideológicas, pois, segundo Paul Singer:

> O pressuposto teórico aqui é que as classes são os verdadeiros atores do drama que se desenrola no cenário histórico. Em outros termos, o que se encontra por detrás dos embates entre partidos e correntes de opinião, dos conflitos entre órgãos de representação, do entrechocar de ideologias é a oposição entre diferentes classes, de cuja luta resultam as grandes transformações sociais e econômicas que constituem a própria história do país.[264]

---

[263] Ibid., p. 144.
[264] SINGER, Paul – *Dominação e desigualdade: estrutura de classes e repartição de rendas no Brasil*, p. 17.

unesp

Mas essas transformações, resultantes dessa luta de classes, não só constituem a história do país, como também o seu discurso.

Entretanto, Poulantzas nos dá a definição de classe social como o resultado do conjunto de estruturas econômicas, poéticas e ideológicas, cuja definição se configura como a mais adequada para os objetivos de uma análise discursiva:

> tudo se passa como se as classes sociais fossem o efeito de um conjunto de estruturas e de suas relações, no caso concreto 1º - do nível econômico, 2º - do nível político e 3º - do nível ideológico. Uma classe social pode ser identificada quer ao nível econômico, quer ao nível político, quer ao nível ideológico, e pode, pois ser localizada em relação a uma instância particular. No entanto, a definição de uma classe 'enquanto tal' e a sua 'conceptualização' reporta-se ao conjunto dos níveis dos quais ela constitui o efeito.[265]

A definição de classes sociais vistas como "efeitos da estrutura global no domínio das relações sociais", como explica Poulantzas, ajuda-nos a refletir, com mais clareza, que, para chegar-se à dimensão sócio-histórica do discurso, é imprescindível determinar os "efeitos" de classe. É dessa forma que pode-se conceber o sentido do produtor e o de receptor do sujeito da enunciação como suportes de uma rede de relações políticas, econômicas e político-ideológicas, cuja determinação permite inscrever os discursos *A Tempestade*, de Shakespeare e *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, no contexto sócio-histórico de produção e recepção. Mas a apreensão dessas relações sociais e das estruturas que as definem só se consegue através dos

[265] Apud Diana Luz Pessoa de Barros. *Teoria doDiscurso*, p. 147.

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

textos (e macrotextos) que compõem as duas obras, ou seja, pelo recurso da intertextualidade.[266]

A intersecção e assimilação intertextuais nascem a partir da citação dos principais atores da Comédia *A Tempestade* de Shakespeare, "Calibã" e "Próspero", no final do capítulo "Sururucagem" do romance *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, narrativa primeira, no processo de intertextualização:

> Mais ainda se consagra Canibal ao se converter em Calibã. Assim chamado, vive em 1612 um enredo tempestuoso no qual, ao ganhar voz e civilização, nosso avô se fode.
> Próspero: – É um monstrengo, nem forma humana o enobrece.
> Calibã: – Esta ilha é minha, tu m'a roubastes.
> Próspero: – Ingrato, te dei fala e entendimento.
> Calibã: – Falar tua língua me ensinastes. Bom é só para te amaldiçoar.[267]

2.2. Dialogização entre o Contexto Interno e Externo: Caliban X Calibã

Vimos que o primeiro passo para a definição de produtor e receptor é o de delimitar o contexto. Vimos, também, que para pôr esse processo em prática é necessário fazer-se uma seleção de valores para delimitar o contexto (ou contextos) sem o que a análise tornar-se-ia impossível. Entretanto, é muito difícil não encontrarmos intersecção entre os recortes feitos a partir da seleção realizada para o estudo do contexto.

---

[266] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 147-8.
[267] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 31.

unesp

Por outro lado, a intertextualidade não se constitui de uma soma confusa e misteriosa de influências, mas resulta do trabalho de assimilação e transformação de vários textos, operado pelo texto centralizador que detém o comando do(s) sentido(s). O olhar intertextual é, sempre, um olhar crítico, questionador.

A noção de intertextualidade implica outro problema delicado, qual seja, a identificação. Por exemplo: a partir de que critério pode-se falar de presença dum texto noutro, em termos de textualidade? O plágio, a citação, a simples alusão ou reminiscência podem ser considerados elementos intertextuais? É evidente que não. Para que se constate essa dialogização intertextual não basta pararmos a análise no nível do lexema, mas devemos ir além dele e buscarmos elementos anteriormente estruturados seja qual for o seu nível de estruturação.[268]

Desse modo, poder-se-á falar de uma alusão como um exemplo de intertextualidade fraca. Isso porque se se dá a intertextualidade quando o papel temático de uma determinada imagem estabelece alguma relação consistente entre dois textos.

Em *Utopia Selvagem*, o leitor pode entender que há uma forte relação entre os lexemas *Utopia*, livro-ensaio de Thomaz Morus e o lexema *Utopia Selvagem* no sentido de criar-se um mundo inatingível mas que a arte torna-o possível uma vez que a realidade da arte é de outra natureza. Pode até ser, mas não se compara com a relação estrutural profunda que existe entre a comédia *A Tempestade*, de W.Shakespeare e o romance *Utopia Selvagem*, de

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

Darcy Ribeiro. São poucos os elementos temáticos do mundo criado por Morus que possam se interagir com o texto centralizador de Darcy Ribeiro, produtor-destinador-manipulador.

Tanto em termos de código quanto de gênero, encontramos entre o romance-parodístico, *Utopia Selvagem* (gênero prosa e/ou épico) e a comédia *A Tempestade*, de Shakespeare (gênero dramático) relações temáticas que se aprofundam e se interpenetram a cada passo que se vai lendo o romance (e se relê, a comédia). Assim, percebemos que as marcas do discurso dramático da comédia estão, em parte, transpostos para o discurso narrativo do romance. Pode-se dizer ou admitir-se que se encontra, no romance, uma encenação, no mínimo recuperada, pervertida pelo trabalho intertextual, mas não se pode ignorar nem a disjunção, nem a conjunção que existem nesse processo. São fortes as relações, sejam de negação ou de afirmação estética ou ideológica. A palavra "código" deve ser entendida, nesse ponto, não somente como um conjunto limitado de signos ou unidade (do domínio da morfologia) mas, também como o procedimento de seu arranjo (sua organização sintáxica) para permitir, através da articulação desses dois componentes, a produção de mensagens.[269]

A intertextualização começa no lexema Calibã que o sujeito do enunciado, o narrador onisciente, nos dá como originário de Canibal. Mas não pára no lexema Calibã a intertextualização com os dois textos. Trata-se apenas do começo do processo intertextual, pois, imediatamente, o nome

---

[268] JENNY, Laurent – A estratégia da forma. *Poética*, p. 14.
[269] GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. – *Dicionário de Semiótica*, p. 50.

unesp

"canibal", do espanhol, nos leva a "caribe" com influência de "can"(cão), em virtude da prática antropofágica de tais selvagens. O étimo nos dá, também, "Caraíba", do tupi kara'ib (= astuto, inteligente, sábio), designação que os índios brasileiros davam ao homem branco europeu "Caraiba" e que pode ser entendido, também como indivíduo pertencente ao povo indígena que, à chegada dos colonizadores europeus, habitavam as pequenas Antilhas, região das Guianas e parte do litoral centro-americano.[270]

A intertextualização, a partir do lexema Calibã ou Caliban não termina com a etmologia mas tem seu grau de ideologia e de preconceito, pois existe a hipótese de que Shakespeare destinador-manipulador-produtor-sócio-histórico (autor empírico) tenha sido influenciado para a criação desse personagem, através do sujeito da enunciação, com base em leituras de viagens e, particularmente dos panfletos vindos das Bermudas. Eram muito comuns, na época (1613-1614), as narrativas de naufrágios e de ilhas misteriosas. Tais histórias fictícias, ou não, eram impressas e lidas com muito interesse pelas novidades e segredos que traziam no seu conteúdo. É possível deduzir-se que "Caliban" seja algum tipo de corruptela de "Caribbean" (caribiano); parece igualmente possível que o autor empírico (destinador-manipulador e produtor do texto) tenha sido influenciado pela leitura do ensaio de Montaigne "Dos Canibais", na tradução para o inglês de Florio, particularmente por causa do nome Caliban ser um anagrama da palavra canibal. Shakespeare pode ter compartilhado, tanto quanto (ou quase...) Darcy Ribeiro, da compaixão de Montaigne pelos selvagens, pois deixa bem claro

[270] HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de – *Novo Dicionário Aurélio*, p. 278.

unesp

que, se Caliban é bárbaro, ele é, também, barbaramente tratado por Próspero, que o condenou a trabalhos brutais. Além disso, mantém-no preso a tais suplícios torturando-o com mágicas cruéis que lhe provocam cãimbras terríveis, chagas nos flancos e dores nos ossos, bem semelhantes ao modo pelo qual os que escravizam os nossos índios brasileiros e negros forçaram-nos a trabalhar sem remuneração alguma senão a poder de surras de clava.[271]

2.3. O Intertexto em *A Tempestade* e a Visão do Autor Implícito

A inspiração que pode ter sugerido a Shakespeare de criar uma ilha mágica e paradisíaca para compor a comédia *A Tempestade* pode ter nascido de um fragmento do *Novo e Extensivo Relato* das viagens de *Sir Anthony Shirley Cavalheiro*, de Willian Parry que descreve as surpreendentes viagens de Shirley na Pérsia e na Rússia. Esse livro foi publicado em 1611. Shakespeare parece tê-lo lido, pois se refere à aventura persa de Shirley várias vezes.[272] O narrador não cansa de tecer elogios à fartura e ao ambiente prazeroso da ilha.

A hipótese de que a Ilha de Próspero se situe em algum lugar fora do trajeto entre Túnis e Nápoles comprova-o o Ato II, Cena I, de *A*

[271] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 32-3.
[272] Ibid.

unesp

Tempestade, no diálogo entre Antônio e Sebastião, usurpador do trono de Milão e o irmão do Rei de Nápoles, respectivamente.

> **Antônio** – A Rainha de Túnis, que demora
> dez léguas para além da vida humana,
> que notícias não pode ter de Nápoles,
> salvo se o sol servisse de correio – [273]

Mas, é a na voz de Calibã, natural da ilha criada por Shakespeare, produtor-destinador-manipulador e autor implícito, que identificamos o ambiente idílico dos relatos dos náufragos:

> **Calibã** – Não tenhas medo; esta ilha é sempre cheia
> de sons, ruído e agradáveis árias;
> que só deleitam, sem causar-nos dano.
> Muitas vezes, estrondam-me, aos ouvidos,
> mil instrumentos de possante bulha;
> outras vezes, são vezes, que me fazem
> dormir de novo, embora despertado
> tenha de um longo sono. Então, em sonhos
> presumo ver as nuvens que se afastam,
> mostrando seus tesouros, como prestes
> a sobre mim choverem, de tal modo
> que, ao acordar, choro porque desejo
> prosseguir a sonhar.[274]

Do ponto-de-vista da intertextualidade, é o que Julia Kristeva chama paragramatismo, ou seja, a absorção de uma multiplicidade de textos (de sentidos) na linguagem poética que, caso contrário, se apresentaria apenas com "um sentido".[275] Assim, o enunciado poético deve ser visto como um subconjunto de um conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados num espaço textual múltiplo. O significado da "voz" de Calibã, criado pelo sujeito da enunciação, nos remete a outros significados discursivos estranhos ao texto

---

[273] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 72.
[274] Ibid., p. 93.

unesp

poético (*A Tempestade*), mas de modo a serem legíveis, no enunciado poético, os discursos dos relatos de viajantes "assombrados" com a imagem edêmica das ilhas conhecidas na época da publicação da peça (ou anteriores a ela).[276]

Nesse sentido, o significado poético não pode ser considerado como composto por um único código, pois ele é o lugar do cruzamento de múltiplos códigos culturais (ou pelo menos dois), que se encontram, tanto em relação de negação, quanto de afirmação, uns com os outros.[277]

Para Julia Kristeva, o texto literário está inserido no conjuntos dos textos:

> É uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (dos outros) texto(s).[278]

Diz, ainda, a semioticista que o texto deve ser visto como "Escritura-Leitura", quando o autor (produtor-destinador-manipulador) lê o corpus literário anterior ou sincrônico, ele vive na história. Desse modo, é a sociedade que se escreve no texto. Por isso, a ciência paragramática (que vê a linguagem poética como uma infinidade de códigos, vê o texto literário como um duplo: escritura-leitura ou como rede de conexões)[279] deve levar em conta uma ambivalência: que a linguagem poética é "um diálogo" de dois discursos.

> Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por descobrir. Assim, no paragrama de um texto, funcionam todos os textos do espaço lido pelo escritor. Numa sociedade

---

[275] KRISTEVA, Julia – *Introdução à Semiótica*, p. 174.
[276] Ibid.
[277] Ibid.
[278] Ibid., p. 98.
[279] Ibid., p. 92.

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

> alienada, a partir da sua própria alienação, o escritor participa, através de uma escritura paragramática [...][280]

Isso tem tudo a ver com o sentido de intertextualidade, considerando, pois, que o verbo "ler" tinha, para os antigos, o sentido também de "recolher", "colher", "esperar", "reconhecer os traços", "tomar", "roubar". "Ler" denota, então, uma participação agressiva, uma apropriação ativa do outro. Portanto, "escrever" seria o "ler" convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, de uma multiplicidade de textos, de visões, de encontros e desencontros, seria ao mesmo tempo, uma agressividade e uma participação total.[281]

Nesse ponto, pode-se pensar que a alusão às personagens Próspero e Calibã remete-nos para um outro texto ("estranho", no dizer de Kristeva), pois o tom parodístico faz das palavras do narrador de *Utopia Selvagem* uma super-palavra, o que caracteriza o intertexto, na medida em que os elementos que constituem esse discurso intertextual já não são palavras, apenas novas, originais, mas "coisas" já ditas, já organizadas, fragmentos textuais.[282]

Tal texto paragramático ficou explícito no discurso parodístico do sujeito do enunciado nas quatro últimas páginas do capítulo "Sururucagem", de o *Utopia Selvagem*. O narrador está fazendo uma crítica à visão distorcida que os europeus, ditos "civilizados" têm dos nossos ancestrais índios, ou seja, carregada de uma forte dose de preconceito e desinformação. Discute, também, - o que Mário de Andrade já havia feito no *Macunaíma – herói sem*

---

[280] Ibid., p. 98.
[281] LAURENT, Jenny – A estratégia da forma. *Poética*, p. 21-2.

unesp

nenhum caráter – os resultados fatídicos que os processos de deculturação e aculturação trouxeram para os nossos maiores pelos "colonizadores europeus e religiosos cristãos". E é, desse modo, com o discurso intertextual, que o autor implícito, valendo-se da vivência de historiador e etnólogo do autor empírico (produtor-destinador-manipulador), desenvolve e dinamiza uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes, lidos, absorvidos e transformados pelo textos centralizador. Basta, então, uma alusão – como Próspero, Calibã, Ariel, Macunaíma – para introduzir, no texto centralizador (*Utopia Selvagem*), um sentido, uma representação, uma história, um conjunto ideológico, sem precisar falá-los.[283]

Não foi sem razão que o autor implícito nos remeteu para o texto de Shakespeare, *A Tempestade*, através da voz do narrador interveniente, pois sendo onisciente conhecia muito bem a violência física e cultural a que todos os povos primitivos do mundo foram submetidos pelos brancos europeus. Daí a menção à Calibã e Próspero, uma vez que o primeiro pode sintetizar, em si, todos os nativos de qualquer parte do globo que foram tratados como animais ou seres inferiores. Próspero, por sua vez, é um símbolo muito bem escolhido pelo autor implícito de *A Tempestade* para representar a presunção de superioridade sócio-econômica e, sobretudo, cultural – pois quem tem o poder tem o saber –, como armas de dominação e exploração. Mas Calibã não representaria não só os povos primitivos explorados e maltratados pelos invasores brancos, mas, também, os pobres contemporâneos de Shakespeare

---

[282] Ibid., p. 22.
[283] Ibid., p. 22.

unesp

autor empírico, produtor do texto e destinador-manipulador. Tais indivíduos miseráveis da Londres da época eram deformados, não no sentido de "monstro" que Próspero atribui a Calibã, mas deformados pelo trabalho pesado, desumano; deformados pela doença, pela alimentação precária, pelos vermes, pelo analfabetismo e pela devassidão.[284]

2.4. Uma Breve Análise Semiótica do Percurso Narrativo em *A Tempestade*

Tanto quanto a narrativa, o teatro pressupõe uma história (porque é narrativa) e esta, por sua vez, uma transformação. Entretanto, ao contrário do romance, e do conto, por exemplo em que o emissor é o próprio texto escrito e o leitor o destinatário, no teatro existe a presença física dos atores e do público. Por essa característica, o teatro, tanto quanto a música, são as duas únicas artes em que os artistas são "julgados" na hora em que estão atuando. Nesse sentido, no teatro, entrecruzam-se múltiplos enunciados e a sua representação em cena revela a justaposição de dois elementos: a história (que obedece às leis gerais da narrativa) e as ações das personagens, num intercâmbio de palavras que ilustra a dupla enunciação: entre os próprios participantes da cena e entre a cena e os espectadores.[285]

---

[284] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 34.
[285] MAIA, João Domingues – *Literatura: textos e técnicas*, p. 250 et seq.

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

Ao dialogarem (debreagens de 1º e 2º graus) ou monologarem, as personagens (atores e/ou actantes narrativos e/ou discursivos) comunicam suas intenções, sentimentos como: temores, dúvidas, afeições, alegrias, surpresas, ódios, vingança, perdão, etc. às outras personagens e ao público. Há, inclusive, personagens que se dirigem diretamente aos espectadores. Nesse momento, quebra-se a barreira entre o real e o irreal, entre a realidade e a fantasia, pois esses espectadores passam a fazer parte da diegese representada. E a essa convenção é que se dá o nome de dupla enunciação que, como já vimos é a instância responsável pela produção do discurso.

Não pretendemos discutir, aqui, a diferença entre esquema literário (mormente em prosa) que admite a tríade autor/narrador/personagem e o código específico do teatro que, via de regra, não aceita a figura do narrador assegurada pela ação do diretor do espetáculo e pelas próprias personagens que, num determinado momento, podem assumir esse papel.

O que vamos abordar – embora sem muita profundidade – são alguns aspectos do percurso gerativo da trama que consideramos essenciais para nos levar a uma visão mais crítica da relação autor implícito, percurso(s) gerativo(s), percurso(s) figurativo(s) e temático(s) do texto *A Tempestade*, além dos programas narrativos ligados à manipulação, competencialização, actorialização, temporalizaçãoe sanção nele ocorrentes. Esses últimos elementos, já, no nível discursivo.

As duas primeiras cenas introduzem a narrativa que nos relata a própria tempestade e o alvoroço dos passageiros e tripulantes do navio que

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

pode naufragar; mas é, na segunda, que Próspero conta o que se passa na Ilha à filha Miranda, que intercede, junto ao pai, para que este, com seus poderes mágicos, possa evitar o naufrágio do navio que está à mercê das ondas. Na resposta do pai, está a certeza de que nada acontecerá nem aos passageiros nem aos tripulantes, pois tudo faz parte de uma trama de Próspero para vingar-se de seu irmão, Antônio, usurpador do título de duque de Milão e seu comparsa, o rei de Nápoles. É uma narrativa intradiegética, portanto, analéptica, que põe, não só a filha a par dos acontecimentos que antecederam a tempestade e o naufrágio, mas também ao leitor do texto ou espectador da peça.

Esta Cena II serviu-nos, também, para apresentar-nos Ariel (espírito bondoso liberado por Próspero) que reivindica do amo a promessa de liberdade após os serviços prestados fiel e submissamente. Além disso, ficamos conhecendo, através desse diálogo áspero, entre o criado e o patrão, a origem das desgraças não só de Ariel, mas também de Calibã, monstrengo filho da terrível bruxa Sicorax. Próspero mostra o seu mau caráter ao cobrar respeito e gratidão de Ariel ameaçando-o de uma vingança terrível caso não o obedeça e volte a reclamar "seus direitos". Próspero, finalmente, promete-lhe a liberdade em dois dias.

Calibã não teve melhor sorte. Não só o mestre e amo o maltratara, mas, também, a filha Miranda, (a "filha idolatrada", um "querubim")[286] o considera um "velhaco (...) cuja vista a repugna".[287]

---

[286] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 40 e 46.
[287] Ibid., p. 53.

unesp

Reportando-nos ao Ato I, Cena I, que trata da tempestade propriamente dita, causadora do naufrágio da frota em que viajavam o rei de Nápoles, seu filho Ferdinando, Antônio, usurpador do trono e do título de Duque de Milão pertencente ao seu irmão, Próspero, temos que, no nível das estruturas fundamentais, primeira etapa na geração do(s) sentido(s), estão as categorias semânticas /amizade vs tradição/, /vida vs ameaça de não-vida/, /perdão vs vingança/, /paz vs discórdia/ resumidas na relação fundamental /contínuo vs descontínuo/. Lembremo-nos que a semântica nos ensina que o sentido nasce da diferença, da descontinuidade, da ruptura.

Nesse mesmo nível, das estruturas fundamentais, pode-se explicar as operações sintáticas que colocam em movimento as relações atrás estabelecidas. Assim, as operações lógicas de negação e asserção podem determinar os seguintes percursos:

1	2	3
continuidade	descontinuidade	ruptura
confiança	desconfiança	inimizade
amizade	não-amizade	ódio
paz	traição	vingança (conflito)
segurança	insegurança	ameaça à vida,

cujas etapas (1, 2 e 3) podem ser reconhecidas no texto:

Amizade, confiança, paz, segurança, amor:

> Depois de ti, era ele [Antônio, tio de Miranda] que eu amava mais do que tudo no mundo, tendo-lhe confiado a direção de meu Estado...

Segurança, paz:

> ... na época, primava sobre todos [os outros Estados],
> tal como Próspero entre os outros príncipes.

Confiança, paz, amizade:

> Gozando de tão alta dignidade,
> não achava rival no que respeita
> às artes liberais. A estas dicando
> todo o meu tempo, o peso do governo
> transferir o meu mano...[288]

Nessa primeira seqüência narrativa, teríamos dois Estados nitidamente marcados: de equilíbrio, segurança e paz (ESTADO 1) e de desequilíbrio, insegurança e conflito (ESTADO 2); de vida para não-vida (ou de ameaça à vida). Houve, portanto, um sinal característico de um percurso narrativo: a ruptura, a transformação. Assim, a categoria semântica fundamental é: confiança vs traição, cobiça, opressão.

No segundo patamar do percurso gerativo, o das estruturas narrativas, reconhecemos sujeitos que realizam as transformações descritas como operações lógicas, no nível fundamental. Neste primeiro fragmento de texto, a narrativa analéptica nos foi contada por Próspero, "um poderoso príncipe e Duque de Milão". Seu irmão Antônio, em conluio com o rei de Nápoles, usurpou-lhe o trono e o posto. Então, do ponto-de-vista da ação transformadora, os sujeitos que transformaram os estados foram Antônio, irmão de Próspero e o rei de Nápoles, responsáveis pela alteração na relação futura entre sujeitos e objetos de valor. Nesse sentido, suas ações

---

[288] Ibid., p. 43.

unesp

transformaram a competência do sujeito Próspero para novas ações: garantir a sobrevivência dele e da filha, elaborar um plano de vingança e reinvestir (no seu íntimo) nos valores materiais que tinha abandonado, em favor dos ideais de estudos das artes liberais como alquimia e magia.

Poderíamos considerar, também, que Antônio e o Rei de Nápoles não foram os responsáveis pela alteração das qualidades do actante sujeito Próspero, pois, na verdade, a ambição seria o "destinador" que os moveu a usurpar o trono do Duque de Milão. Isso porque é o destinador que determina a competência e os valores do sujeito que age, ou seja, aquele que, em síntese, estabelece as regras do jogo. Assim, se ao irmão de Próspero foram confiados não só as rendas do Ducado, mas também tudo o que o trono lhe permitia, o destinador dessa mudança de caráter ou da revelação de seu verdadeiro caráter foi a ambição desmedida, a falta de amor pelo irmão e a fraqueza ética. A ambição foi operadora das mudanças de estado ou de ter feito emergir, do subconsciente de Antônio, o desvio ético em relação à fé que lhe devotava.

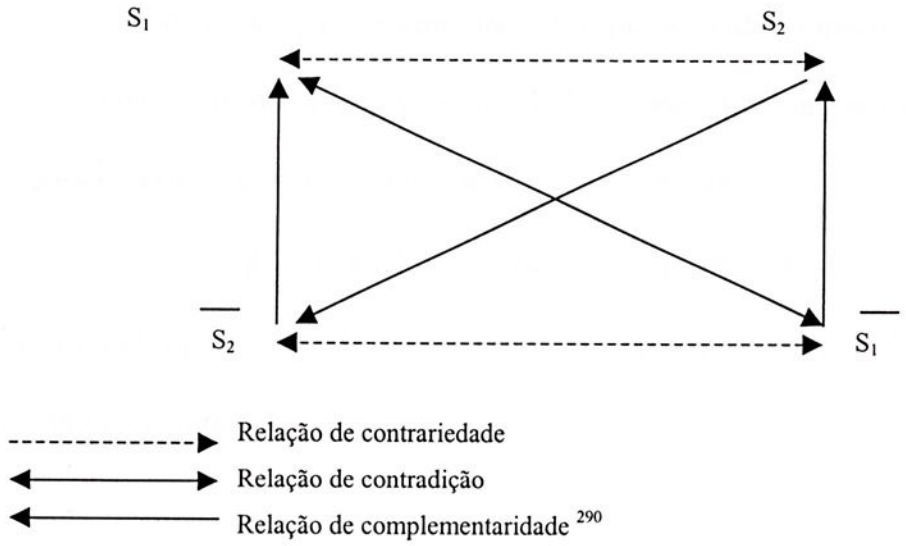
Por outro lado, Gonzalo, o fiel amigo de Próspero, agiu como ponto de equilíbrio entre o conflito dos dois irmãos. Ele é que mantém a possibilidade de vida de Próspero e Miranda, pelo seu gesto generoso de prover o pequeno barco em que pai e filha foram colocados para morrer. Deu-lhes água, alimentos, roupas finas e os livros tão caros para que o velho sábio e sua filha chegassem à Ilha. Assim, ele pode ser visto como actante sujeito doador da sobrevida.

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

Resta lembrar que, ao percorrermos as etapas de geração do sentido, é necessário que consideremos sempre a possibilidade de ver o texto nas suas relações com o significante-lingüístico, visual (como é o caso do teatro, por exemplo), etc. – já fora do percurso gerativo. Nesse sentido, o percurso gerativo deve ser entendido como um percurso de conteúdo, independentemente de sua manifestação ou anterior a ela.[289]

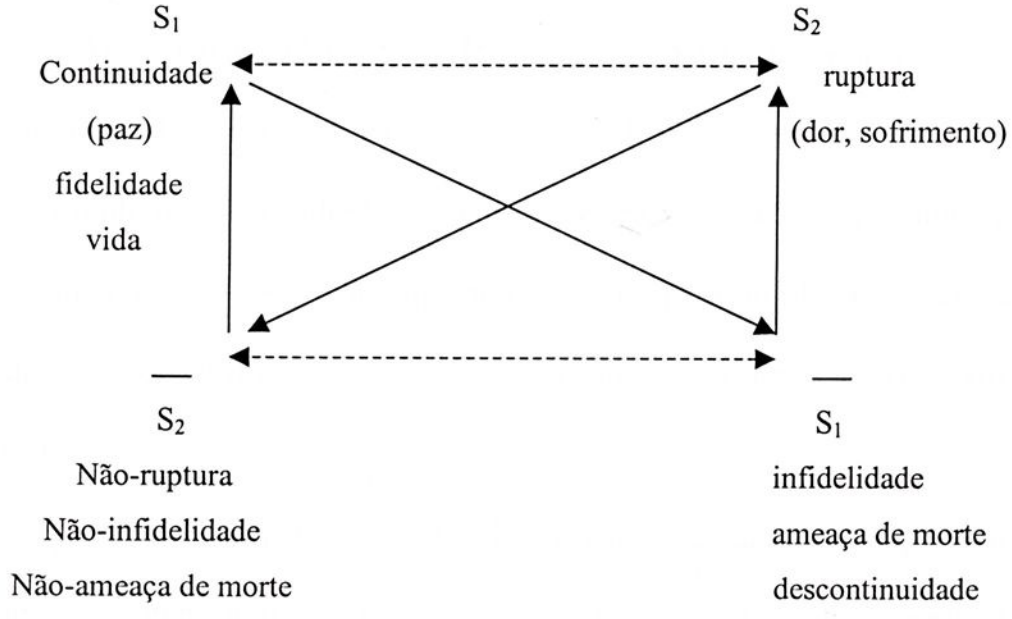
Na gramática fundamental, em que se encontram a sintaxe e a semântica fundamentais, constituintes do nível profundo da gramática sêmio-narrativa, podemos descrever o modo de existência da significação do fragmento do Ato I, Cena II, do ponto de vista da estrutura elementar como organização estrutural mínima. Essa estrutura estabelece uma relação entre dois termos – objetos (um só termo não significa) –, devendo a relação revelar sua dupla natureza de conjunção e de disjunção. Para isso, voltamos a nos valer do modelo lógico que permite traduzir bem suas relações em oposições de contrariedade, de contradição e complementaridade para, assim, torná-la operatória no plano metodológico. Isso é possível obter através do quadrado semiótico cuja representação lógica foi concebida como a mais simples possível da estrutura elementar.

[289] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 20.



[290]

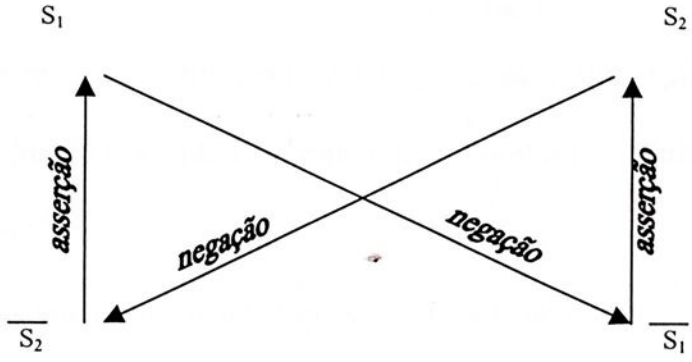
Retomando, então, o fragmento de texto da seqüência narrativa em que Próspero relata para a filha as causas terríveis de terem sido deportados para a ilha em que estão confinados, temos que, investindo no quadrado semiótico as categorias semânticas da citada seqüência narrativa obtém-se:



[290] Ibid. p. 21.

Percebe-se que /continuidade vs ruptura / vida vs morte / fidelidade vs infidelidade / (e/ou crença vs traição) são termos de uma mesma categoria semântica: temporal, existencial e de ética, respectivamente.

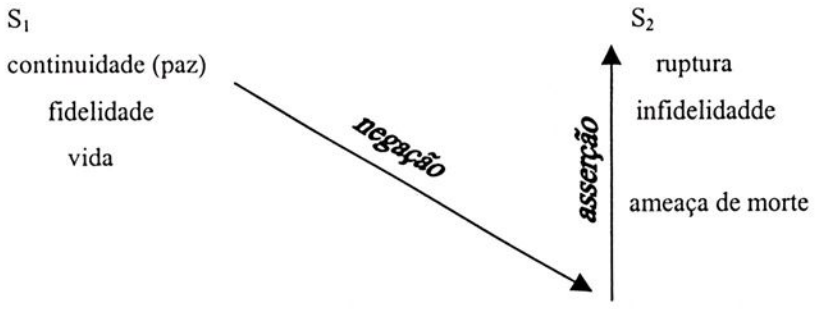
Vimos que o quadrado semiótico, através da reformulação das relações em operações, dá conta, também, da representação dinâmica da estrutura elementar.



As operações são, então, de dois tipos: a negação e a asserção. Uma vez operada a negação ou sobre S_1 ou sobre S_2, considerados como termos primitivos, o resultado é o surgimento de seus contraditórios, respectivamente $\overline{S_1}$ e $\overline{S_2}$. Conseqüentemente, a operação de asserção se aplicada a estes últimos ($\overline{S_1}$ e $\overline{S_2}$), faz aparecer os termos primitivos afirmativos.

Portanto, as operações realizadas no quadrado semiótico negam um conteúdo e afirmam outro, engendrando a significação e tornando-a possível de narrativização.

No fragmento narrativo discutido, neste ponto da análise, a dinamização das relações fundamentais em percursos orientados resulta no seguinte esquema:

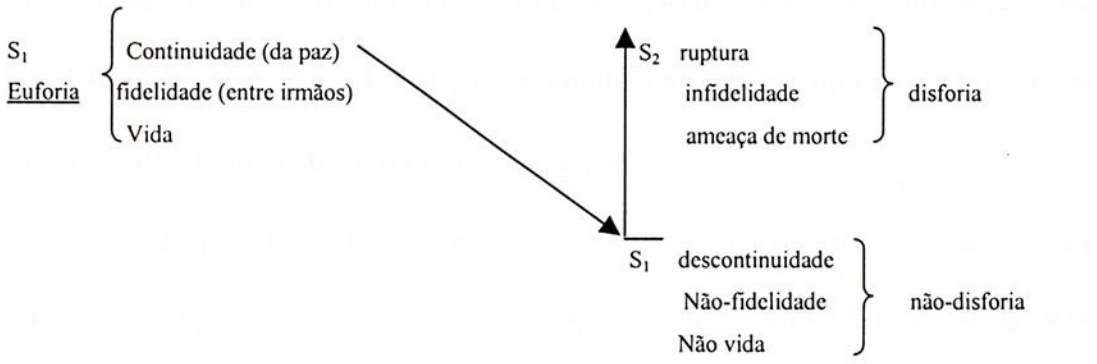


Nega-se / a continuidade / (da paz, da segurança, equilíbrio), negam-se a fidelidade e a vida e afirmam-se a / ruptura /, a infidelidade e a ameaça de morte.[291]

No fragmento do Ato I, Cenas I e II da Comédia *A Tempestade*, as categorias semânticas geradoras do poema são axiologizadas da seguinte maneira:

a / continuidade (da paz, do equilíbrio, da fidelidade e da amizade entre irmãos e da vida) é eufórica e opõe-se à descontinuidade (ruptura, da infidelidade, da ameaça de morte (não-vida)), portanto, disfórica. Passa-se, assim, da euforia à disforia, em fragmento de texto disforizante:

[291] Ibid., p. 23.



[292]

Como se percebe, os valores axiológicos resultantes da aplicação do tímico sobre o descritivo não só constituem-se sistemas de valores virtuais que podem ser explorados pelo sujeito da enunciação, mas também, explicam, na instância narrativa, as articulações modo-passionais que regem as relações entre os sujeitos e os objetos. A categoria tímica /euforia/vs/disforia/, segundo Greimas, está por detrás das organizações modais que definem as posições.[293]

Na passagem específica do nível fundamental ao narrativo, as operações da sintaxe fundamental convertem-se, na sintaxe narrativa e graças ao sujeito do fazer, em enunciados do fazer que, por sua vez, regem enunciados de estado. Pode-se dizer que a conversão das operações lógicas em transformações narrativas é uma antropomorfização. Isso porque a sintaxe narrativa, de caráter antropológico, substitui as operações lógicas da sintaxe fundamental por sujeitos do fazer e define sujeitos de estado pela junção destes com objetos de valor, formulando, portanto, sintaticamente, relação básica do homem com o mundo.

---

[292] Ibid., p. 25.

No momento em que se dá a conversão semântica, os valores virtuais, isto é, ainda disponíveis e, portanto, não assumidos por um sujeito no nível fundamental, são selecionados e atualizados na instância narrativa. Esse processo de atualização se dá em duas etapas:

1) inscrição dos valores em objetos – que se tornam objetos (de) valor – e junção dos objetos de valor com o sujeito.[294] Desse modo, os valores axiológicos virtuais convertem-se em valores ideológicos, entendidos como valores assumidos por um sujeito, a partir de seleção no interior dos sistemas axiológicos.

Partindo-se do duplo conceito de narratividade, ou seja, como transformação de estados, de situações decorrentes do fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo, e de narratividade como sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos, vê-se que o 2º se dá entre Próspero e Antônio (/Próspero, Calibã e Ariel/), entre um destinador (ambição do irmão de Próspero) e um destinatário (Antônio que, depois transformou-se num destinador ao deportar o irmão Próspero levando-o à vingança, através do naufrágio planejado). Comprova-se, assim, como é que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos de valor.

Em suma, as estruturas narrativas simulam a história (transformações de estados) da busca de valores, da procura de sentido, como já vimos em outros momentos desse trabalho.

---

[293] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 25.
[294] Ibid., p. 27.

unesp

Relembrando que o sintagma elementar da sintaxe narrativa é denominado programa narrativo e que este constitui-se "num enunciado do fazer" que rege "um enunciado de estado", temos que ele, o programa narrativo, e não o enunciado, deve ser considerado a unidade operatória da sintaxe narrativa.[295]

No fragmento que conta a desgraça ocorrida com Próspero e sua filha, motivada pela cobiça e posterior traição que Antônio, seu irmão, e o rei de Nápoles lhes impuseram, teríamos os seguintes programas narrativos:

PN_1 = F (riqueza, sabedoria e poder)

[S_1(herança (ou doação ou do pai de um rei) → (S_2(Próspero) ∧ Ov (riqueza, sabedoria, título de nobreza, vida pacífica))]

PN_2 = F (perda do título de nobreza, riqueza e poder)

[S_1(a traição de Antônio e do rei de Nápoles) → (Próspero ∨ Ov (riqueza, sabedoria, título de nobreza e ameaça à vida))]

Na próxima seqüência narrativa, ainda dentro do mesmo fragmento, sabemos que Próspero e sua filha foram salvos pela bondade de um fidalgo, amigo fiel, o Gonzalo, cujo programa pode ser assim descrito:

PN_3 = F (salvar a vida dos amigos Próspero e Miranda)

[S_1(Gonzalo) →(Próspero e a filha) ∧ Ov(vida) (suprimentos, roupas e livros dentro do bote))]

---

[295] Ibid., p. 31.

No início deste trabalho, falamos da natureza da junção – conjunção ou disjunção – determinante dos programas de aquisição ou de privação. Nesses programas vistos, temos que o PN_1 e PN_3 são programas de aquisição, enquanto o PN_2 é de privação de objetos de valor. Por outro lado, o valor investido no objeto – modal ou descritivo – define, no primeiro caso (objeto valor modal), programas de transformação de competência e de alteração de estados passionais, e no segundo (objeto valor descritivo), programas de performance. Nesse sentido, o PN_1 revela-se como um programa de competência, pois o sujeito do fazer (a herança e o título recebidos do pai ou do rei permite, ao então duque de Milão, o sábio Próspero, o poder-fazer e o poder-ser, ou seja, viver tranqüilamente, na opulência e dedicar-se aos estudos): "otium cum dignitatem". O PN_2 é um programa de performance em que os sujeitos do FAZER são Antônio, irmão de Próspero, e o rei de Nápoles e, ao mesmo tempo, um programa de privação e espoliação, ou seja, Próspero entrou, como sujeito de ESTADO, em disjunção com o objeto de valor riqueza e tudo o mais que ele trazia de benefício para ele e sua filha.[296]

No PN_3, temos, também um programa de performance em que o sujeito do FAZER (Gonzalo) é diferente do sujeito de ESTADO (Próspero). É Gonzalo que supriu de alimentos, roupas e livros a pequena embarcação em que Próspero e a filha foram metidos para morrerem à míngua. Essa providência de Gonzalo salvou-os de uma morte terrível em alto mar.

---

[296] Ibid., p. 32.

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

O Percurso narrativo contido no fragmento em questão, e entendido como uma seqüência hipotáxica de programas narrativos simples ou complexos, redefine os actantes sintáticos – sujeito do ESTADO, sujeito do FAZER, objeto – como papéis actanciais. Estes vão depender da posição que os actantes sintáticos, ou o programa de que fazem parte, ocupem no percurso. Nesse sentido, pode-se falar de sujeitos competentes, sujeitos realizadores, mas também, pode-se, igualmente falar da natureza dos objetos de valor com os quais estão em junção. Assim, temos sujeitos do querer, sujeitos do saber.[297] Na última fase da hierarquia das unidades sintáticas, o conjunto de papéis actanciais de um percurso define o chamado actante funcional ou actante, simplesmente.

As Unidades sintáticas se constituem por um esquema narrativo, percurso narrativo e programa narrativo em que os actantes são redefinidos como actante funcional: sujeito, objeto, destinador, destinatário. Quanto ao papel actancial, eles podem ser formados por um sujeito competente e sujeito do querer; o actante sintático se desdobra em: sujeito de ESTADO, sujeito do FAZER e objeto, respectivamente.[298]

Devemos nos lembrar que o percurso do sujeito é constituído pelo encadeamento lógico do programa de competência, pressuposto, e do programa da performance, pressuponente, isto é, ao adquirir a competência modal e semântica, o sujeito torna-se competente para um dado fazer ou "performance". Ao aceitá-lo, passa a sujeito realizador. Os diversos tipos de

---

[297] Ibid., p. 36.
[298] Ibid.

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

competência e de performance, assim como o encadeamento de seus respectivos programas, caracterizam diferentes percursos do sujeito, cuja explicitação consiste na terceira etapa da análise narrativa. No fragmento de texto do Ato I, Cenas I e II de *A Tempestade* em que Próspero é disjungido de sua privilegiada situação social e econômica, temos que o sujeito (funcional) "Antônio", irmão de Próspero, torna-se sujeito competente (quer, sabe e pode fazer), qualificado (pela própria incompetência administrativa de Próspero) para a "performance" de apropriar-se do dinheiro, posição social e prestígio com os quais, antes, o irmão estava em conjunção. Assim, ao executar tal fazer, Antônio transforma o seu ESTADO de sujeito sem dinheiro, sem título de nobreza e sem prestígio em ESTADO de sujeito com dinheiro, título de nobreza (Duque de Milão) e prestígio junto ao rei de Nápoles, por exemplo. Assume, portanto, diferentes papéis actanciais: sujeito do querer, sujeito do poder, sujeito do saber, sujeito competente, sujeito realizador. Próspero, ao contrário, é um sujeito que não "quer", não pode, não sabe; é incompetente e, portanto, degradado.

Os outros dois percursos, percurso do destinador-manipulador ou percurso da manipulação e percurso destinador – julgador ou percurso da sanção, enquadram o percurso do sujeito. O destinador-manipulador pode ser aquele quem determina os valores que serão visados pelo sujeito ou o valor dos valores – competência semântica do sujeito –; é quem dota o sujeito dos valores modais necessários ao fazer – competência modal do sujeito.[299] Como se vê, manipulação e competência são elementos correlativos, ou seja, são

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

pontos de vista diferentes sobre o programa de aquisição por doação. Na manipulação, assume-se a perspectiva do sujeito do FAZER; na competência, a do sujeito de ESTADO que "recebe" os valores modais. No trecho da Comédia *A Tempestade*, que estamos analisando, o destinador-manipulador ocorre sob as formas de competitividade e ambição social e econômica, pois é isso que leva o sujeito Antônio (e o próprio rei de Nápoles) a querer-fazer (usurpar o título de Duque de Milão, o dinheiro e o prestígio dele decorrentes), através da própria inércia ou incompetência administrativa do irmão, que, por ingenuidade e excesso de confiança, acaba dando-lhes o saber-fazer e o poder-fazer necessários para o cumprimento da pérfida traição.

Está pressuposto, também, que a dotação de competência semântica ou manipulação cognitiva tem todas as características do programa de competência e pode ser entendida como um contrato fiduciário em que o destinador (no caso, Antônio), graças a um fazer persuasivo, busca a adesão do destinatário (é evidente que Antônio deve ter "convencido Próspero" a confiar-lhe a parte e os encargos inerentes a este). Desta maneira, o destinador induz o destinatário a exercer o fazer interpretativo que lhe cabe, ou seja, que "creia ser verdadeiro" o objeto apresentado e o discurso do manipulador. A estreita vinculação entre confiança e crença é o que permite falar-se em contrato fiduciário:

> A confiança entre os homens fundamenta a confiança nas palavras deles sobre as coisas e o mundo e, finalmente, a confiança ou a crença nas coisas e no mundo.[300]

---

[299] Ibid., p. 36-7.
[300] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 37.

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

Antônio precisou da competência modal para fazer a traição; e quem lhe deu essa atribuição foram, cremos que tenha ficado claro, a ambição e a competividade criadas pela sociedade e pela própria ingenuidade de Próspero. Por outro lado, a competência modal que é atribuída ao sujeito para levá-lo a fazer essa ou aquela ação, esse ou aquele fazer, constitui o que conhecemos por processo de manipulação propriamente dita e que pressupõe, logicamente, o contrato fiduciário atrás referido.[301]

2.5. Manipulação – Autor Implícito – Intertexto

A manipulação consiste na doação de valores modais (querer, saber, poder-fazer) cuja organização determina a competência do sujeito. Pelos critérios já mencionados, percebe-se, claramente, que a manipulação do destinador diferencia-se da ação do sujeito, pois o sujeito, pela performance, altera estados, FAZ SER e simula a ação do homem sobre as coisas do mundo. Ao modificar as determinações semânticas e modais do sujeito, o manipulador transforma-o, isto é, FÁ-LO FAZER (FAZ FAZER). E isso representa a ação do homem sobre o homem.

Esse processo pode ser evidenciado tomando como exemplo a Segunda parte do fragmento que estamos analisando. Na Cena II do Ato I, após Miranda ter

unesp

suplicado ao pai que este deveria salvar, com seus poderes, os desafortunados passageiros e tripulantes do naufrágio provocado pelo próprio mágico, Próspero tranqüilizou-a garantindo-lhe que nada de mau aconteceria a eles. Depois disso, colocou-a a par de todas as vicissitudes porque ambos passaram até chegar à ilha onde estavam na companhia de Ariel e Calibã. Em seguida, sentindo a presença invisível de Ariel, Próspero fê-la dormir e mandou que Ariel entrasse na gruta. O espírito de Ariel após ter narrado que houvera cumprido à risca tudo o que o mestre lhe ordenara em relação aos náufragos, cuja vida e conforto Próspero lhe haviam confiados, revoltou-se ao saber que havia muito mais trabalho a fazer. A reação de Próspero foi áspera, deixando claro que havia um acordo tácito entre os dois, ou seja, depois de cumpridas todas as tarefas, Próspero dar-lhe-ia a tão sonhada e prometida liberdade. Não sem antes ameaçá-lo de duro castigo caso fosse questionado novamente sobre esse assunto.[302]

O que ocorreu nesse diálogo (enunciação dupla), foi, na realidade, um contrato polêmico, pois o que se percebe é que uma das partes não cumpriu a promessa que fez. No contrato fiduciário estabelecido antes da tarefa ser realizada por Ariel, rezava que, ao cabo dos trabalhos, o espírito ganharia a liberdade. Na discussão entre o amo e seu escravo, ficou evidente que Próspero não cumpriu a sua parte do trato. Mas, durante o debate, cobrou, do servo, os "favores" usados como artifícios de sedução. Ficou claro, também, que o destinador-manipulador não deixou outra saída para o

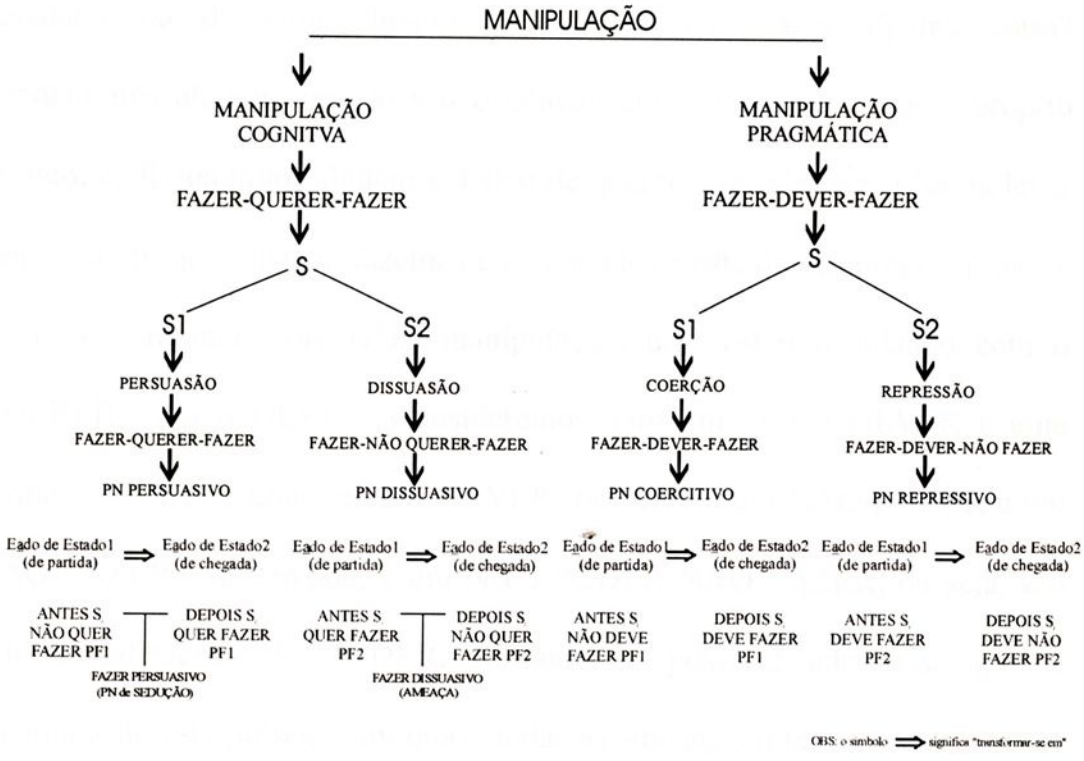
---

[301] Ibid.
[302] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 50-3.

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

manipulado (Ariel) ao colocá-lo, durante a comunicação da estrutura contratual em posição de absoluta falta de liberdade ou de recusar a proposta, isto é, de não aceitar o contrato proposto. Isto porque, para escapar dos maus tratos de Sicorax, Ariel não tivera outra escolha, a não ser a de aceitar ou continuar fechado "numa fenda de pinheiro". Desta maneira, Ariel, o destinatário da proposta indecente de Próspero, foi levado a fazer uma escolha forçada. Para isso, o destinador-manipulador emprega a persuasão, articulada no fazer persuasivo que exerce e no fazer interpretativo, por conta do destinatário. O fazer persuasivo constitui-se com um 'fazer crer' e, secundariamente, como um fazer-saber. Já, o fazer interpretativo pode se definido como o crer. Em síntese, o percurso do destinador-manipulador pode ser desmembrado em três etapas: o contrato fiduciário, em que é estabelecido um mínimo de confiança; o espaço cognitivo da persuasão e da interpretação; e a aceitação ou recusa do contrato.[303] Esquematicamente, teríamos:

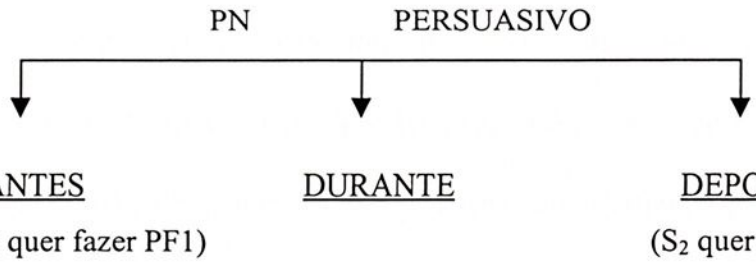
[303] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 37-8.


MANIPULAÇÃO
MANIPULAÇÃO COGNITVA
FAZER-QUERER-FAZER
S
S1
PERSUASÃO
FAZER-QUERER-FAZER
PN PERSUASIVO
S2
DISSUASÃO
FAZER-NÃO QUERER-FAZER
PN DISSUASIVO
MANIPULAÇÃO PRAGMÁTICA
FAZER-DEVER-FAZER
S
S1
COERÇÃO
FAZER-DEVER-FAZER
PN COERCITIVO
S2
REPRESSÃO
FAZER-DEVER-NÃO FAZER
PN REPRESSIVO
Estado de Estado1 (de partida) ⇒ Estado de Estado2 (de chegada)
ANTES S NÃO QUER FAZER PF1
DEPOIS S QUER FAZER PF1
FAZER PERSUASIVO (PN de SEDUÇÃO)
Estado de Estado1 (de partida) ⇒ Estado de Estado2 (de chegada)
ANTES S QUER FAZER PF2
DEPOIS S NÃO QUER FAZER PF2
FAZER DISSUASIVO (AMEAÇA)
Estado de Estado1 (de partida) ⇒ Estado de Estado2 (de chegada)
ANTES S NÃO DEVE FAZER PF1
DEPOIS S DEVE FAZER PF1
Estado de Estado1 (de partida) ⇒ Estado de Estado2 (de chegada)
ANTES S DEVE FAZER PF2
DEPOIS S DEVE NÃO FAZER PF2
OBS: o símbolo ⇒ significa "transformar-se em"

Olhando o esquema desenvolvido temos que, de um lado, encontramos o percurso persuasivo, definido como um FAZER-QUERER-FAZER e, de outro, o percurso narrativo de Dissuasão, ou seja, um programa de FAZER-NÃO QUERER-FAZER. E quando é, então que se consegue persuadir ou dissuadir alguém a fazer ou não fazer alguma coisa? Persuadimos alguém quando nós o convencemos a aceitar o nosso próprio projeto; e, dissuadimos alguém a deixar de querer fazer alguma coisa ou levar avante um projeto quando fazemos com que ele desista do seu próprio projeto. Essas são algumas formas de manipulação, pois estamos lidando com o QUERER, com o DEVER. Consideremos, também, que o DEVER é uma forma de PODER, uma vez que DEVER implica em um NÃO-PODER e um NÃO-FAZER. Na verdade, é um NÃO-PODER NÃO FAZER, ou seja, são sobremodalizações de PODER. Portanto, é possível admitir-se que a manipulação está presente em quase todas as situações inter-humanas e inter-sociais.

Voltando ao quadro, vemos que o PN PERSUASIVO compreende a narratividade (sucessão de estados e transformações) sintetizadas num ANTES e num DEPOIS cujos elementos podem ser chamados de Enunciado de Estado 1 e Enunciado de Estado 2, respectivamente. No ANTES, temos um Enunciado de Estado de partida (S_2 não quer fazer PF_1). E, no DEPOIS, encontramos um Enunciado de chegada (S_2 quer fazer PF_1). A PERSUASÃO propriamente dita, no entanto não está nem no ANTES nem no DEPOIS, mas no DURANTE, isto é, no processo como um PERCURSO. Assim temos:

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



A PERSUASÃO, como se vê, se realiza é no DURANTE, no processo. Mas como se realiza esse processo? Como esse mecanismo funciona? Como é que Próspero conseguiu persuadir Ariel (e depois falaremos de Calibã), Miranda e as demais personagens que estavam ou ficaram à mercê de suas artes mágicas? Foram persuadidas a fazer alguma coisa ou a desistir de algum projeto?

No PN PERSUASIVO o que ocorre é que o processo se constitui de 4 fases principais:

a) S_1 (destinador-manipulador) dá a conhecer S_2 (destinatário-manipulável) o seu PF_1 (projeto do Fazer) do destinador;

b) S_1 valoriza (ou super-valoriza) o seu projeto (o PF_1). Essa etapa é chamada de <u>valoração</u> que compreende uma valoração positiva ou uma valoração negativa (desvalorização);

c) S_1 propõe a S_2 que aceita fazer PF_1;

d) S_1 promete a S_2 uma recompensa (Promessa ou FAZER PROMESSIVO).

Um PN desse tipo compreende, portanto, quatro fases e cada uma delas pode desenvolver-se com um PN autônomo, ou seja, um PN INSTRUMENTAL. Dentro de um PN INSTRUMENTAL, uma micro-etapa dele é a etapa do FAZER propriamente dita, instrumentalizada para realizar a PERSUASÃO.

A PERSUASÃO, por sua vez, instrumentaliza-se como meio de realizar, digamos, a COMPETENCIALIZAÇÃO. Nesse sentido, a manipulação, na fase da competencialização, deverá se instrumentalizar para realizar a PERFORMANCE. O que se tem, então, no FAZER PERSUASIVO é que a), b), c) e d) são fases realizadas no DISCURSO e pelo DISCURSO. E o que é "dar a conhecer o PF_1?" É o FAZER-SABER que consiste no processo de o destinador-manipulador apresentar seu projeto (PF_1) ao destinatário (virtual manipulado) esperando que este o aceite. É um FAZER INFORMATIVO entre D_1 (destinador) e D_2 (destinatário).

Todavia, S_1 não só dá a conhecer o seu projeto (FAZER INFORMATIVO) como o VALORIZA. Já estamos falando de uma segunda fase do PN PERSUASIVO, ou seja, da VALORAÇÃO que pode ser positiva ou negativa. Ora, o que Próspero fez a Ariel (e depois a Calibã) é, em parte, um PN PERSUASIVO, pois, para realizar essa PERFORMANCE, tinha a competência: os poderes mágicos para livrar Ariel e Calibã da terrível situação em que ambos se encontravam. Esses recursos ele os obteve nos livros cujos conhecimentos lhe proporcionaram, inclusive, preparar a sua vingança contra o irmão, usurpador do trono e do título de Duque de Milão. O

PN INSTRUMENTAL foi, sem dúvida alguma, a busca de conhecimentos para entrar em conjunção com objeto poder mágico superior a Sicorax.

Já, para ter a submissão de ambas as criaturas, segundo confirmação do próprio Ariel, Próspero partiu, primeiro, para a sedução através da promessa de liberdade, etapas b(valoração) e d(promessa de liberdade num determinado momento escolhido pelo manipulador). Houve, então, um contrato FIDUCIÁRIO:

> **Ariel** – Meu grande mestre, salve! Salve grave
> senhor! Vim para em tudo obedecer-te,
> ou seja, para voar, nadar, no fogo
> mergulhar, ou montar nas nuvens densas.
> Tua vontade é que domina
> Ariel e seu poder.[304]

Havia, portanto, um CONTRATO FIDUCIÁRIO entre os dois, que Próspero, pelo que parece, não estava disposto a cumprir.

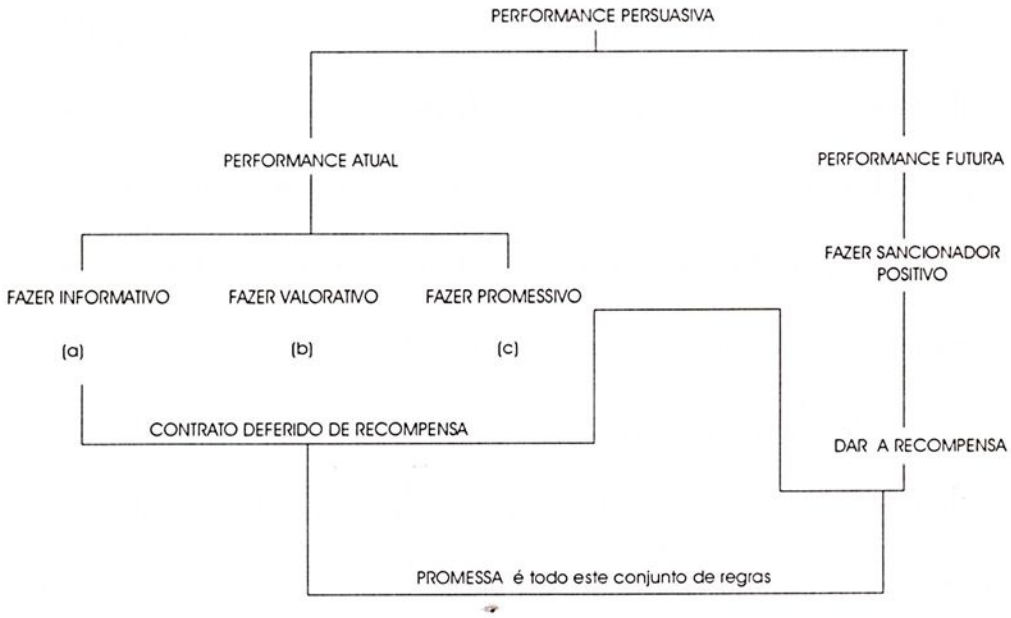
> **Ariel** – Lembra-te
> que te prestei serviços importantes,
> nunca menti, não descuidei de nada,
> nem me mostrei queixoso ou rabujento.
> Prometeste abater-me um ano inteiro.[305]

Note-se que esta fala se traduz por uma cobrança de gratidão não cumprida, atitude própria dos exploradores que sempre pagam muito menos do que a força de trabalho produziu.[306] Portanto, a MANIPULAÇÃO, na fase da COMPETENCIALIZAÇÃO, é tudo aquilo que deverá ser instrumentalizado em função de reduzir a PERFORMANCE. Assim, a), b), c)

---

[304] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 48.
[305] Ibid., p. 50.

e d) são fases realizadas, no e pelo DISCURSO, para o FAZER PERSUASIVO. Esquematicamente, o que teríamos seria o seguinte quadro:



Na realidade, o que a PERFORMANCE ATUAL faz é colocar em jogo uma RECOMPENSA FUTURA, isto é, uma PERFORMANCE FUTURA ou um CONTRATO FIDUCIÁRIO DEFERIDO, em que o que se defere é a futura realização de um FAZER. Na PERFORMANCE ATUAL, o que se tem, então, é um FAZER INFORMATIVO (que é a fase (a)); um FAZER VALORATIVO (que é a fase (b)) e um FAZER SANCIONADOR POSITIVO (que é a fase (c)).

Já, na PERFORMANCE FUTURA, teríamos o FAZER SANCIONADOR POSITIVO que consiste em dar a RECOMPENSA. A PROMESSA não é nada mais, nada menos, do que isso. Entretanto, enquanto

---

[306] FIORIN, José Luiz – *Linguagem e Ideologia*, p. 26-7.

dado da ATUALIDADE, ela não faz nada, a não ser deferir um contrato de RECOMPENSA. A esse conjunto todo de regras de uma PERFORMANCE ATUAL (de deferir um contrato de RECOMPENSA) e a relação dela com uma PERFORMANCE FUTURA, é o que se constitui como uma PROMESSA. E é assim que a PROMESSA se torna uma manobra de MANIPULAÇÃO, pois prometer, em geral, significa MANIPULAR, principalmente, quando a promessa não foi cumprida. Aí ela fica apenas num dos quatro grandes tipos de figuras da manipulação: a SEDUÇÃO. Os outros três tipos seriam a provocação, a tentação e a intimidação (ou ameaça).

Devemos lembrar que, no contrato deferido, pode acontecer, pelo menos, duas coisas:

1) ele pode ser cumprido. Deste modo, teríamos um FAZER SANCIONADOR POSITIVO;
2) a PROMESSA pode não ser cumprida. Portanto, o contrato deferido perde o efeito e o Prometedor ou promitente transforma-se num SEDUTOR, ou seja, aquele que promete mas não cumpre ou não pode cumprir a promessa, o que dá no mesmo.

Vejamos, em seguida, como se dá, no fragmento da comédia *A Tempestade* no qual nos detivemos para análise, o PN de DISSUASÃO.

Voltando ao diálogo – de certa forma áspero entre Próspero e Ariel –, temos que Ariel sentindo lesado no acordo feito com Próspero para obter a liberdade, revolta-se e questiona o amo todo poderoso:

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

Ariel – Mais fadigas?
Já que novos trabalhos me destinas,
permite que te lembre uma promessa
que ainda não cumpriste.
Próspero – Quê! Zangado?
Que podes desejar?
Ariel – A liberdade.
Próspero – Antes do tempo certo? Nunca!
Ariel – Lembra-te que te prestei serviços importantes,
nunca menti, não descuidei de nada,
nem me mostrei queixoso ou rabujento.
Prometeste abater-me um ano inteiro.
Próspero – Pareces esquecido do tormento
de que te libertei [SEDUÇÃO]
Ariel – Eu, esquecido? [307]

E mais adiante:

Próspero – Coisa obtusa, é o que te digo.
É o mesmo que Calibã que ora me serve.
Ninguém melhor que tu sabes os tormentos
em que te achei. Faziam teus gemidos
ulular lobos e calavam fundo
no coração dos ursos indomáveis.
Era martírio para os condenados
aos suplícios eternos, que desfeito
já não podia ser por Sicorax.
Ariel – Agradeço-te, mestre.
Próspero – Caso venhas
de novo a murmurar, fendo um carvalho
e como cunha te comprimo dentro
de seu nodoso corpo, até que tenhas
ululado durante doze invernos.
Ariel – Perdão, mestre; mas hei de conformar-me
a quanto me ordenares, perfazendo
de grado minha obrigação de espírito.
Próspero – Faze assim, porque dentro de dois dias
dar-te-ei a liberdade.
Ariel – Eis o meu nobre mestre, novamente!
Que é preciso fazer? Dize. Que mandas?"[308]

Para descrevermos o PN de DISSUASÃO, a partir deste trecho do fragmento do texto de Shakespeare, basta fazermos algumas adaptações em

[307] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 50-1.
[308] Ibid., p. 53.

relação ao modelo do PN de PERSUASÃO. Aqui, no PN de DISSUASÃO, o esquema seguiria as seguintes fases:

a) S_2 (Ariel) dá a conhecer o seu PF_2 (Projeto do fazer ou do querer) a S_1 (Próspero). E qual é o projeto de Ariel? Obter a liberdade já prometida pelo amo em troca dos serviços já prestados e em face do contrato feito anteriormente. Ele, Ariel, estaria, assim valorizando o seu trabalho como, aliás, agiria qualquer líder sindical diante do patrão, em nossos tempos. Isso chamar-se-ia, no PN de DISSUASÃO, de VALORAÇÃO do PF_2.

A seguir, teríamos:

b) S_1 valoriza o seu PF_1 e desvaloriza, portanto, o PF_2 de S_2, ou seja, dá-se a DESVALORAÇÃO do PF_2 de S_2.

Na fase subseqüente, S_1 propõe, primeiro, de forma velada, depois, de forma explícita, que S_2 desista de FAZER ou QUERER o PF_2. Usa, para isso, de chantagem emocional, cobrando de S_2 os bens recebidos como ficar livre dos sofrimentos impostos por Sicorax, destinadora do mal. Assim, S_1 seria doador do fim dos martírios sofridos por Ariel. Mas, como Ariel parece não aceitar esse tipo de manipulação por SEDUÇÃO, Próspero apela para a ameaça: "... fendo um carvalho e como cunha te comprimo dentro de seu nodoso corpo, até que tenhas ululado durante doze anos." Esta ameaça, no esquema da DISSUASÃO seria, assim representada:

c) S_1 promete uma punição a S_2.

Tendo-se intimidado com a ameaça, Ariel arrepende-se de ter enfrentado o mestre, pede-lhe perdão e promete obedecê-lo cegamente:

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

Ariel – Perdão, mestre; mas hei de conformar-me
a quanto me ordenares...

Desse modo a letra c) que tinha se constituído numa ameaça de punição, volta a ser representada como RECOMPENSA. Houve a transformação da ameaça em recompensa.

Próspero – Faze assim, porque dentro de dois dias
dar-te-ei a liberdade.

E a manipulação se completa com Ariel aceitando docilmente o novo contrato fiduciário:

Ariel – Eis o meu nobre mestre, novamente!
Que é preciso fazer? Dize. Que mandas?[309]

Assim, ficou clara a aceitação do contrato entre o manipulador e o manipulado. Fica, também, evidente que, tanto na tentação (sedução), como na intimidação (ameaça), a força e o poder do manipulador são definitivos. Ele propõe ao manipulado que faça o esperado através de objetos de valor culturais (dinheiro, presentes, vantagens) como, no caso de Ariel, a liberdade, um bem inestimável, tanto do ponto de vista natural, como cultural. Vê-se que a promessa do manipulador pode ter um caráter positivo (recompensas, vantagens) ou negativo (ameaça). Ariel passa, portanto, de um não-querer-fazer para um querer-dever-fazer.

Os diferentes tipos de manipulação manifestam-se, em geral, combinados e confundidos em estruturas de manipulação complexas, que se explicam pela

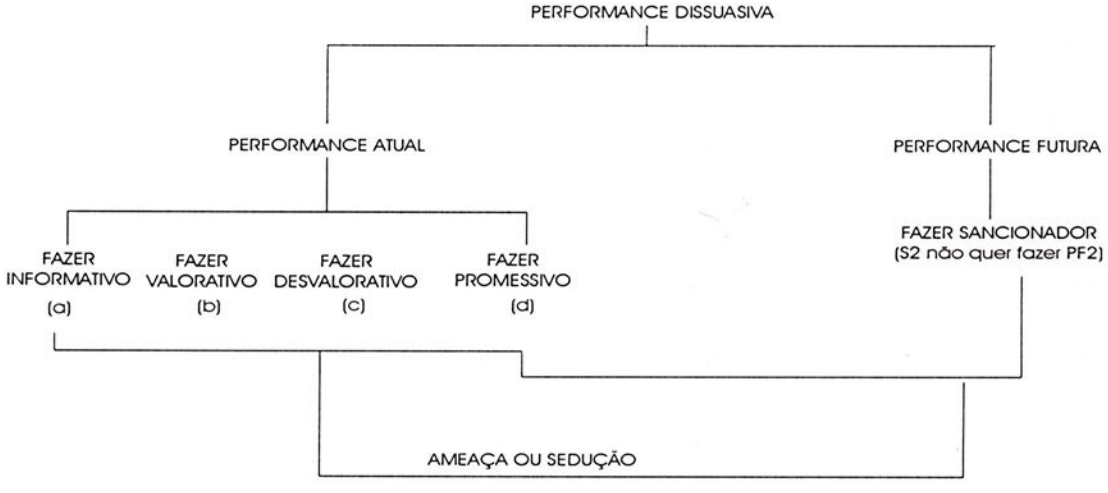
[309] Ibid.

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

organização e encadeamento dos programas no percurso do destinador-manipulador.[310]

Todavia, para que a manipulação seja bem sucedida, é necessário que o sistema de valores que está por detrás da proposta do manipulador tenha, de algum modo, ou aspecto, a aceitação do manipulado. O bom funcionamento da manipulação pressupõe uma certa cumplicidade entre manipulador e manipulado. Como diria Vladimir Propp, a "vítima é um auxiliar involuntário do vilão". Por conseguinte, escapar da manipulação, significa não só uma recusa em participar do jogo, mas também, a proposição de outro sistema de valores.[311]

É desse modo que se realiza a PERFORMANCE DISSUASIVA, isto é fazer S_2 desistir que QUERER FAZER PF_2. Ela pode ser assim esquematizada:



Se, no FAZER PERSUASIVO, o sujeito manipulado (destinatário) é capaz de aceitar o projeto do destinador-manipulador, no FAZER

[310] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 38-9.
[311] Ibid., p. 39.

DISSUASIVO, ele é levado, induzido a desistir de seu projeto, ou seja, de seu PF_2, ou através da SEDUÇÃO, ou através da ameaça. Uma vez que a ameaça constitui-se num discurso oposto da promessa – que implica recompensa ao invés de castigo, o que ocorre é que, nesta (promessa), realiza-se um fazer operador de persuasão (ou manipulação cognitiva), ao passo que, na ameaça, o que se verifica é um fazer operador de dissuasão. Entretanto, esse processo não exclui o mesmo desdobramento que se realiza na PERFORMANCE PERSUASIVA. Isso porque, tanto na PERSUASÃO, como na DISSUASÃO, tem que haver uma performance atual e uma performance futura, pois todo contrato pressupõe isso: PN ATUAL e um PN FUTURO.

Observou-se, desse modo, que, se na fase b) da PERFORMANCE PERSUASIVA, S_1 (destinador-manipulador) valoriza o seu projeto (PF_1), na PERFORMANCE DISSUASIVA, sua preocupação é desvalorizar o PF_2 de S_2, ou seja, para que o "manipulável" desista de seu projeto, isto é, por não ser o projeto de S_1. Após desvalorizar o PF_2 de S_2, S_1 passa a valorizar seu próprio projeto e propõe a S_2 que desista do PF_2.

De tudo o que foi dito, ficou delineado que há uma dimensão COGNITIVA e uma dimensão PRAGMÁTICA nos dois tipos de performances manipulatórias, a persuasiva e a dissuasiva.

Por outro lado, temos que considerar que tanto o FAZER PERSUASIVO, quanto o DISSUASIVO, se organizam sob a forma de um Contrato Fiduciário (fiduciário < latin fiduciarius – a – um; adjetivo – dado em confiança, em boa fé) deferido que compreende uma valorização (ou

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

valoração), uma promessa de recompensa (sanção positiva). Todavia, embora a Performance Dissuasiva também se estruture sob a forma de um contrato fiduciário deferido, tal contrato não se realiza através de uma valorização + uma promessa e sim, ele se dá através de uma valorização + uma ameaça de punição (sanção negativa). Portanto, promessa e ameaça são operadores de PERSUASÃO e DISSUASÃO, respectivamente, salvo circunstâncias especiais. Isso porque, nem sempre a DISSUASÃO se dá por ameaça, pois, às vezes, o manipulável aceita desistir de seu projeto dependendo do valor de uma recompensa, caso aceite a proposta do manipulador para que ele desista de seu PF_2.

Além disso, essas duas formas de contrato só estarão efetivamente acabadas quando acontecer, além de uma aceitação, uma decisão, por parte do destinatário ou manipulado. Isso é importante, pois nem sempre – como veremos – o destinador-manipulador consegue manipular o destinatário através da recompensa. É aí que ele apela para a ameaça como fez Próspero com Ariel e também com Calibã.

> **Próspero –** Caso venhas
> de novo a murmurar, fendo um carvalho
> e como cunha te comprimo dentro
> de seu nodoso corpo, até que tenhas
> ululado durante doze invernos.
> **Ariel –** Perdão, mestre; mas hei de conformar-me
> a quanto me ordenares, perfazendo
> de grado minha obrigação de espírito.
> **Próspero –** Faze assim, porque dentro de dois dias
> dar-te-ei a liberdade.
> **Ariel –** Eis o meu nobre mestre, novamente!
> Que é preciso fazer? Dize. Que mandas?[312]

[312] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 53.

E, mais adiante, Próspero e Calibã.

Como já vimos, o início do diálogo entre o amo e o escravo é polêmico, conflituoso, se no, vejamos:

> **Próspero** – Vem para fora,
> escravo venenoso, pelo próprio diabo
> gerado em tua mãe maldita.
> *(Entra Calibã)*
> **Calibã** – Que em vós dois caia o orvalho tão nocivo
> como o que minha mãe tinha por hábito
> colher nos charcos pútridos com uma asa
> negra de corvo. Em vós sopre o suloeste
> e vos deixe cobertos de feridas.[313]

No entanto, após receber uma série de ameaças de seu dono, o escravo Calibã preferiu obedecê-lo:

> **Próspero** – Fora daqui, filho de feiticeira!
> Vai buscar lenha e não demores nada,
> é o que te digo, que ainda tens serviço.
> Ah! Pouco se te dá, demônio? Caso
> negligencies ou faças de mau grado
> quando estou a mandar, com velhas cãibras
> a tratos ficarás, cheios teus ossos
> de dores lancinantes, que te obriguem
> a rugir de tal modo, que até as feras
> hão de tremer à tua gritaria.
> **Calibã** – Não, por favor... *(à parte)* Forçoso é obedecer!
> Sua arte é tão potente, que lhe fôra
> possível dominar até Setebos,
> o deus de minha mãe e transformá-lo
> em seu vassalo, até.
> **Próspero** – Vai logo, escravo![314]

Na manipulação, como se vê, temos formas diferentes de persuasão e dissuasão, pois assim como na manipulação cognitiva o destinador-manipulador envolve o QUERER do manipulado, na manipulação pragmática, que implica COERÇÃO, REPRESSÃO, já não estaremos falando

---

[313] Ibid., p. 54.

da ordem do QUERER, mas do DEVER. Evidentemente, se nem PROMESSA, nem AMEAÇA forem suficientemente fortes pode não haver aceitação por parte do manipulado. E, nesse caso, não haverá nem PERSUASÃO, nem DISSUASÃO. Por conseguinte, nem manipulação. Isso porque a aceitação fecha o contrato fiduciário, isto é, contrato baseado na fé, na confiança. Foi exatamente o que aconteceu entre Próspero, enquanto Duque de Milão e seu traçoeiro irmão, Antônio, que acabou não cumprindo o contrato. Na verdade, o contrato existiu, mas só ao modo do PARECER e não do SER. Essa foi a ação transformadora que fez com que de um ESTADO INICIAL de confiança, fé e amizade fraterna entre os irmãos, Próspero e Antônio, passassem para um ESTADO FINAL de desequilíbrio, ódio e desejo de vingança. Pelo menos, foi o motivo que alimentou Próspero a criar a tempestade e o naufrágio de seus inimigos. Tudo foi arquitetado para que seu irmão e comparsas caíssem em suas mãos, na Ilha que leva o seu nome.

No Ato II, Cena I, estão reunidos, a conversar: Antônio, irmão de Próspero e usurpador do trono de Milão, Sebastião, irmão de Alonso, rei de Nápoles, cuja filha, Claribel casou-se com o príncipe de Túnis, antiga Cartago. Participam, também da reunião, Gonzalo, velho conselheiro e honesto, Adriano, Francisco e outros. A respeito do que iria acontecer, o Velho Gonzalo fez, a certa altura, um curioso comentário questionando, indiretamente, a "autocracia" imposta na ilha pelo todo poderoso Próspero, através do medo, da mistificação e da tortura.[315] É uma espécie de prolepse da

---

[314] Ibid., p. 56.
[315] Ibid., p. 68.

narrativa, pois é, novamente Próspero quem põe o napolitano para dormir a fim de que Sebastião e Antônio pudessem conspirar contra a vida do Rei. A mando do seu amo, Ariel entra tocando um instrumento, acerca-se do grupo e, estando invisível, faz com que eles se ponham a dormir, à exceção de Antônio e Sebastião. Quando Antônio e Sebastião estão prestes a matar, a fio de espada, Alonso, Gonzalo, Adriano, Francisco e os outros, eis que volta Ariel. Desta vez, para impedir que o crime se realize. É mais uma prova do poder ilimitado de Próspero que brinca e joga com as vidas humanas como se elas fossem marionetes a serviço de seus prazeres mais baixos. O autor implícito acentua, assim, a antipatia dos espectadores por Próspero já evidenciada pelo desumano tratamento dado por ele a Ariel e Caliban.

É interessante notar que, apesar de seus super poderes, Próspero não soube da chegada de mais dois náufragos, Trínculo e Stephano, à ilha e que teria, de disputar com tais bufões, a posse de Caliban. Este fato retoma o tema da usurpação já duplicado na conspiração de Sebastião e Antônio contra o rei de Nápoles. Trata-se de um estranho e inesperado paralelo essa luta pela conquista de Caliban. Isso porque empenhado em manipular o tão desejado noivado da filha, o poderoso "sábio" não percebeu a revolta iminente de seu escravo.[316] Quando, finalmente, toma consciência do problema, perde o controle da ilusão compartilhada com seu elenco de ceifeiras e ninfas; "com barulho estranho, oco e confuso, eles desaparecem pesadamente". É assim que Próspero pronuncia sua apologia:

---

[316] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 37-8.

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

obra-público. Isso porque, na medida em que a arte é um sistema simbólico (e plurissignificativo) de comunicação inter-humana, ela pressupõe o jogo permanente de relações entre esses três elementos que, de resto, formam uma tríade indissolúvel. Além disso, o público é, de certa forma, o seu co-autor, pois, sem ele, nem o autor se realizaria, já que este deve adequar-se ao nível e tendências de seu público, que, de certo modo, é o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.[319]

Se, por um lado, os artistas que foram incompreendidos, ou desconhecidos em seu tempo, passam a serem lembrados pela posteridade quando o público reconhece, finalmente, o seu valor, isso só acontece porque o público tornou-se fator de ligação entre o autor e sua obra.

Por outro, é a obra, por sua vez, que estabelece um vínculo entre o autor e o público, pois é ela que desperta, nele, o interesse inicial, só estendendo esse mesmo interesse pelo criador (autor), depois de estabelecido aquele contato indispensável.[320] Deste modo, às séries autor/público/obra e autor/obra/público, junta-se uma terceira série interativa: obra/autor/público. Shakespeare não foi exceção. Por isso, por estar perfeitamente consciente das mudanças que estavam ocorrendo na sociedade e, consequentemente, no teatro, na época em que escreveu *A Tempestade* (1611), Shakespeare já percebera o declínio que estava sofrendo a prática do teatro representado à luz do dia. Até ali, as peças só podiam ser apresentadas durante uma limitada temporada de verão. Em contrapartida, já se encontrava em gradativa

---

[318] Ibid., p. 38.
[319] CÂNDIDO, Antônio – *Literatura e Sociedade*, p.38-9.

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

ascensão o teatro fechado. Quais seriam as implicações dessa transformação? Ora, qualquer tipo de relação tais como: autor/obra/público ou obra/público/autor ou público/obra/autor ou autor/público/obra tende a se alterar, como vimos acima.

Caliban é um anagrama de Canibal. O autor teria, de algum modo, humanista que era, sido compelido a colocar o seu incomparável talento e fôlego artístico-produtor invejável, a serviço dessas hordas selvagens, perfeitamente capazes de tumultuar espetáculos que, pelos seus limitados recursos culturais, não conseguiam acompanhar. Daí, a necessidade premente de, ao lado de assuntos relativamente nobres, o momento do riso – tão apreciado na Idade Média – servir de contraponto para relaxar a platéia não tão refinada como iria acontecer, gradativamente, a partir do teatro fechado, à luz das lâmpadas. Neste, as peças eram apresentadas ante platéias menores, os preços dos ingressos eram mais altos e eram apresentadas o ano todo. Isso já era motivo suficiente para determinar um novo tipo de relação entre os espectadores e o autor. O exercício da imaginação substituiu, aos poucos, o didatismo que a primeira forma – de teatro ao ar livre exigia. O teatro ganhou mais recursos quanto ao que Aristóteles chama de espetáculo: elementos exteriores ao texto. Tal expediente permitiu que as platéias fossem contempladas com alegorias e efeitos espetaculares. O teatro tornou-se, contraditoriamente, menos sério e mais sensacional. E por que contraditoriamente menos sério? Porque uma peça levada par um público de maior poder aquisitivo, com um pouco mais de intuição e, consequentemente

[320] Ibid., p. 38.

com a sensibilidade mais desenvolvida – já que as peças eram ininterruptamente apresentadas o ano inteiro – era de se esperar que os temas tornassem mais profundos e mais elaborados, mais sofisticados. Mas não. O que se viu foram as grandes preocupações nacionais cederem lugar à intriga domésticas.

Se antes, os barulhentos e desrespeitosos freqüentadores do teatro ao ar livre poderiam ser vistos como os tiranos dos teatros públicos, os teatros freqüentados pelos grupos sofisticados, as "coteries", viram-se na obrigação de se submeter a agradar seus clientes mais poderosos que podiam decidir o que deveria ser representado e quando, bem como que temas deveriam ser tratados nas obras novas e, também, como deviam ser tratados nas obras novas.[321]

Fica visível, mais uma vez, a necessária vinculação da famosa tríade já discutida brilhantemente por. Antônio Cândido: autor/obra/público, ou público/obra/autor ou autor/público/obra e a "submissão" do autor aos outros dois elementos. Mas também, pode-se perceber um certo grau de jactância e ironia nesse pseudo isolamento, como deixou claro a mudança de tom no último verso. É um retrato satírico do poeta que escreve "aos metros", de encomenda para agradar seu patrono em *Timon de Atenas* (1607-1608). O tom afetado e frívolo do autor expõe, na verdade, o seu desprezo e repúdio referente a platéias sofisticadas, principalmente, no *Hamlet*:

---

[321] Ibid., p. 34.

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

> falcõezinhos que guincham com toda a força e são veemente aplaudidos por isso.[323]

Fica evidente que, durante a maior parte de sua carreira, e, talvez, durante toda ela, Shakespeare tenha engajado seu destino e seu trabalho – tanto como autor, diretor e ator – primordialmente com o teatro à luz do dia, e para esse tipo de público, como se houvesse um enorme desejo de "catequizá-lo", informá-lo, educá-lo, aprimorá-lo. E isso, com uma verdadeira paixão. Daí, o didatismo até exagerado. Preocupa-se, sobretudo, com os aspectos éticos e morais de seu público, aquele mais carente.

Na altura de 1611, diante da inexorável deterioração da moralidade pública na Inglaterra, bem como o aumento das tensões sociais e partidarismo, provavelmente, decorrente da primeira situação, as platéias acabaram-se desintegrando durante a década de 1590. Deduz-se que pela forma e conteúdo (última comédia) *A Tempestade* pode ser o modo tipicamente apaixonado de Shakespeare saudar e despedir-se de seu velho e especialíssimo público da geral. Tanto é que de todos os habitantes da ilha, nenhum aprecia mais o mundo que Próspero e Ariel criaram do que Caliban.

> Murmuram em meus ouvidos; e algumas vezes vozes,
> Que, se eu então acordasse após longo sono,
> Me fariam dormir de novo: e então, sonhando,
> Parecia-me que as nuvens se abriam, e mostravam riquezas
> Prontas a cair sobre mim; que quando eu acordava,
> Chorava para sonhar de novo.[324]

---

[323] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 35.
[324] Ibid., p. 130.

unesp

2.6. O Pluringüismo em *A Tempestade*

Se o romance constitui-se numa diversidade de linguagens organizadas artisticamente e, às vezes, de línguas e de vozes individuais, o teatro, enquanto gênero popular, desde o seu nascituro com as comédias e tragédias gregas, também pode ser considerado assim. Como obras de arte verbais (e cômicas, também, no caso do teatro), devem comportar a estratificação interna de uma língua nacional única formada por dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagem de gêneros, fala das gerações, das idades, das tendências das autoridades dos círculos sociais e dos modismos, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (pois cada momento tem sua palavra de ordem, seu estilo, vocabulário e seus acentos), enfim, toda sua existência histórica constitui premissa indispensável tanto para a língua do romance como do teatro, pelas suas características mais genuinamente populares.[325] E é graças a esse plurilingüismo social e à participação de vozes diferentes que o romance e o teatro organizam seus temas, todo o seu mundo objetal, semântico, figurativo e expressivo.[326]

O verdadeiro meio em que a enunciação vive e se forma é o do plurilingüismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual. E por que dialogizado? Porque esse plurilingüismo que Shakespeare viu bem, na sua

---

[325] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*, p. 74.
[326] Ibid.

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

época, era o pluringüismo que, ao contrário da poesia agasalhada pelas altas camadas sócio-ideológicas oficiais resolvia o problema da centralização cultural, nacional e política do mundo verbal-ideológico, ele se alimentava dos sons, do riso grotesco que se disseminava por baixo dos palcos das barracas das feiras, soando como um discurso jogralesco, que arremedava e satirizava todas as línguas (dos "Trínculos", e "Estéphanos" aos "Prósperos" e aos "Alonsos") e dialetos, desenvolvia a literatura das fábulas e das "soties", das canções de rua, dos pregões, provérbios e das anedotas. Nesses palcos, ninguém sabia o que acontecia naqueles centros lingüísticos onde se realizava o jogo vivo das "línguas" dos poetas, dos sábios, dos monges e dos cavaleiros.[327]

Pois bem, podemos imaginar que Shakespeare não tivesse tido acesso a essas informações, do ponto de vista teórico, mas acreditamos que a vivência do dramaturgo, o seu talento, a sensibilidade e a argúcia, próprias de um artista de sua envergadura, permitir-lhe-iam tais observações. Ele era um poeta de todas as classes sociais, tanto que, ao escrever essa que foi sua última comédia, Shakespeare já tinha percebido o declínio do teatro à luz do dia, que só podia ser apresentado durante uma limitada temporada de verão e a gradativa ascensão do teatro fechado, à luz das lâmpadas com platéias menores, mas mais sofisticadas. É evidente que isso iria influenciar o tom e o didatismo que era uma das suas preocupações ao levar suas peças para o povo "plurilíngüe".

---

[327] Ibid., p. 83.

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

Entre outras leituras que a comédia permite que se faça, uma é sobre o tema tão ao gosto da época em que *A Tempestade* foi criada: "Natureza versus Arte", próprio do homem renascentista. Entretanto, para Shakespeare, natureza e arte são um todo contínuo.[328] Como a comédia discute tanto da arte boa e má, como o útil e o nocivo, é pertinente aceitar-se um desvio consciente, uma oposição, mesmo aos escolásticos. É o ideológico advindo das forças centrífugas que se revela e se defronta com o estatuído, com o posto, com o acabado. É a paródia que polemiza com as normas oficiais do seu tempo. É uma das marcas do pluringüismo dialogizado. Mas *A Tempestade* não admite uma única leitura da complexa alegoria que encerra, pois o autor implícito vê-se, constantemente, envolvido pelas polaridades que suas personagens representam. Ariel é o ar e Caliban, a terra; Ariel, a alma, Caliban, o corpo; Ariel, o intelecto e Caliban, o apetite; Ariel, a intelecção; Caliban, a resposta sensorial e assim por diante.

A grande tragédia de Próspero é que ama, egoisticamente, Ariel e despreza Caliban, sabendo que terá de perder o primeiro e admitir e reconhecer, no final da peça, Caliban como seu.

Novamente, as forças centrífugas do plurinlingüismo se fazem presentes na escolha do nome Caliban, cuja etimologia – já o dissemos – é uma corruptela de "Caribbean" (caribiano) por influência dos relatos das viagens de navegadores ingleses pelas Bermudas.

Ainda a preocupação do destinador-manipulador-produtor com as forças centrípetas que impedem-no de livrar-se da língua oficial sancionada

---

[328] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 31.

unesp

pelo público de classe dominante que a oficializa e a elege como sua representante é expressa no soneto LXXVI. Queixa-se o poeta de não ter ou não poder ter se libertado das novas exigências do teatro fechado. Este tornou-se menos sério e mais sancional. Nele, o nacionalismo ou os grandes temas nacionais deram lugar às intrigas domésticas.[329] Se no teatro ao ar livre, o dever do dramaturgo era o de colocar o seu talento a serviço de verdadeiras "hordas selvagens", no sentido de educá-los, mesmo com muita dificuldade, pois o comportamento desse tipo de público era inaceitável, por outro lado, o teatro fechado – que não abrigava os barulhentos freqüentadores do teatro ao ar livre–, era freqüentado pela classe dominante que podia decidir o que deveria ser representado e quando isso deveria acontecer.

Diante da imposição exercida, ao poeta só resta lamentar:

> Por que é meu verso tão estéril de novo orgulho?
> Tão longe da variação ou da mudança rápida?
> Por que, com o tempo, não olho para o lado
> Para métodos recém-encontrados, e para compostos estranhos?
> Por que escrevo ainda sempre uno, sempre o mesmo,
> E mantenho a invenção em trajes já notados,
> De forma que cada palavra quase diz meu nome,
> Mostrando seu nascimento, e de onde procede?[330]

Essa é, não só a voz dialogizada de um poeta que se recusa a aceitar a subjugação às forças centrípetas, como também a marca de um intertexto, em forma de sátira, a todos os que se recusam a lutar pela liberdade de criação e que se submetem a escrever "versos aos metros" para agradar

---

[329] Ibid., p. 34.
[330] Ibid., p. 34-5.

unesp

seus patronos. E uma prova dessa alusão está presente no texto *Timon de Atenas*, publicado com essa finalidade.[331]

Shakespeare repudia esse teatro restrito a platéias sofisticadas que, segundo ele, "obrigava" os autores a gratificarem a vaidade de seus espectadores. Como se vê é, mais uma vez, um problema de manipulação e, consequentemente de modalização, pois o modalizador, no caso, é a classe dominante, a cultura que tem, em suas mãos, as normas da "língua única", enfim, as forças centrípetas. Assim, o modalizador, público do teatro fechado, altera a competência do sujeito modalizado, o produtor (sincretisado no dramaturgo e sujeito da enunciação) e modaliza a sua performance (e o seu ideário).

Na verdade, ao invés de fazer-fazer apenas, o que o manipulador faz é um faz-ser, isto é, com sua ação, de natureza cognitiva, transforma o estado modal do sujeito de estado, transferindo-lhe, por doação, novos valores modais que o levam a fazer o que o destinador-manipulador quer que seja feito. Desse modo, o destinador (teatro fechado / público pertencente à classe dominante) faz o destinatário-sujeito (dramaturgo: Shakespeare ou qualquer outro da mesma época) fazer criar peças cujos temas sejam do agrado desse público-alvo.

Mas, será que isso se dá por inteiro, na mente do destinatário-sujeito desse fazer? Não, porque já dissemos que Shakespeare dedicou a maior parte de sua vida artística ao teatro à luz do dia ao qual deve ter contribuído, de formas diversas e didaticamente efetiva, para o

[331] Ibid., p. 35.

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

aprimoramento da moral desse público das praças limitadas temporadas de verão. Entretanto, pelos idos de 1611, já se fazia notar a deterioração, cada vez maior, dessa mesma moralidade pública, assim como o aumento das tensões sociais e do partidarismo. E a Shakespeare, como não podia deixar de ser, essas mudanças não lhe escapam. Já não eram as mesmas platéias de 1590. Elas tinham-se desintegrado. Eis aí, novamente, o embate entre as forças centrífugas e centrípetas. *A Tempestade* pode ser o modo com que o dramaturgo escolheu para saudar e despedir-se de seu velho público da geral.[332] Portanto, a escolha das personagens, seus nomes, cenário, público-alvo, tipos de teatro, tudo isso mostra, mais uma vez, a relação autor-obra-público, produtor-destinador-manipulador (autor empírico), sujeito da enunciação (autor implícito) que desmente a existência da neutralidade do autor. Ela é, simplesmente, impossível.[333] Caliban, sintetiza, com efeito, essa simpatia do autor implícito pelo público do teatro ao ar livre ou teatro à luz do dia por sua coragem, amor à natureza e até pela sua deformidade física que o aproxima dos desvalidos que compunham o povo da praça pública, representantes das forças centrífugas.

Outros representantes da praça pública e do riso grotesco, de que fala Bakhtin, são Stephano e Trínculo. Segundo Katharine M. Lea, as palhaçadas deles pertencem ao repositório do "lazzi", ou recursos cômicos, da

---

[332] Ibid., p. 36.
[333] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 94.

unesp

"commedia dell'arte". Há um forte contraste entre essas cenas, das quais Caliban participa, e o resto da peça.[334]

A intertextualidade também se manifesta na identificação das falas e trejeitos cômicos (cambalhotas e contorções ridículas de rosto e corpo bem aos moldes dos espetáculos ao ar livre próprios da Idade Média e Renascimento) de Trínculo e Stephano. Tal comportamento dos bufões alcançava grande sucesso, tanto quanto os espetáculos mambembes ou de circos pobres levados para o interior do Brasil. Trínculo e Estéfano são, na peça, representantes não só de tais bufões, mas, também, da língua e do gosto populares do público das peças.[335]

Como vimos nesse fragmento da comédia A Tempestade, Ato II, Cena II, que colocam frente a frente, as personagens Trínculo, Calibã e Estéfano, o riso carnavalesco se dá em função dos exageros que as próprias personagens exploram das imagens do corpo e da alimentação. Ali, no caso, foi mencionado o vinho, aves, peixes, etc., enfim a fartura da ilha que Calibã prometeu para os dois marinheiros, Trínculo e Estéfano.

Para Bakhtin, dentre os traços do rosto humano, apenas a "boca" e o "nariz" (esse último como substituto do falo) desempenham um papel importante na imagem grotesca do corpo. As outras partes, como as formas da cabeça, das orelhas, e também do nariz, só fazem parte do caráter grotesco, quando se transfiguram em "animais" e "coisas". Os olhos, geralmente, não têm nenhuma função. Para o grotesco, os olhos só interessam, quando

---

[334] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 38.
[335] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 75-81.

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

exageradamente arregalados (como no exemplo da cena do gago e do Arlequim), pois, no grotesco, o que é importante, na verdade, é tudo que "sai, que procura sair", que "ultrapassa o corpo", tudo o que procura escapar-lhe. Assim, todas as "excrecências" e "ramificações" têm, nele, um valor especial, enfim, tudo que, em suma, prolonga o corpo (ou como se fosse seu prolongamento), reúne-o aos outros corpos ou ao mundo não corporal. Mas, para o grotesco, a "boca" é parte mais importante do rosto. E por quê? Porque a boca domina. Daí o rosto grotesco se resumir, afinal, em uma "boca escancarada", uma "bocarra", e todo o resto só serve para "emoldurar" essa grande boca, esse "abismo corporal escancarado e devorador".[336]

> Como já sublinhamos [...], o corpo grotesco é um corpo "em movimento". Ele jamais está pronto nem 'acabado': está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo 'absorve o mundo e é absorvido por ele' (lembremos a imagem grotesca do corpo no episódio do nascimento de Gargantua e da festa da matança.[337]

Intertextualizando essa alusão, lembremos do nascimento de *Macunaíma, herói sem nenhum caráter*, do romance de Mário de Andrade, do choro constante do herói e de seu riso carnavalesco (o papel da boca), cada vez que fazia amor e, também, no mesmo romance, a morte do gigante Piaimã todo despedaçado e cozido. No *Utopia Selvagem*, de Darcy Ribeiro, a primeira ilustração que abre o primeiro capítulo, sob o título de Bandas e Lados.[338] É uma cena canibalesca, onde se vê pedaços de corpos humanos sendo devarados ou dependurados para serem comidos depois.

---

[336] Ibid., p. 277.
[337] Ibid.
[338] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 11.

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

É importante salientar que, além do comportamento corporal, cheio de contorções e cambalhotas ridículas próprio do grotesco, combinado com suas falas cômicas, Trínculo e Estéfano fazem alusões perturbadoras e espetáculos grosseiros e estúpidos que alcançavam imenso sucesso na época.

> **Trínculo** – Monstro–criado! A loucura desta ilha! Dizem que só há cinco habitantes na ilha. Três aqui estão; se os outros dois tiverem o cérebro como nós, o Estado não irá lá muito bem de pernas.
> **Estéfano** – Bebe, monstro-criado, quando eu mandar. Tens os olhos quase enfiados na cabeça.
> **Trínculo** – Onde querias que ele os tivesse? Seria um monstro muito famoso, em verdade, se tivesse os olhos na cauda.[339]

Trínculo e Estéfano são, no caso, não só os sujeitos-destinadores-manipuladores de Calibã – actante – objeto, pois Calibã não passa, então de instrumento de competencialização dos dois que pretendem enfrentar Próspero e usurparem as riquezas da ilha, sua agora, duplicado na conspiração dos dois marinheiros, mas, ao mesmo tempo, tais bufões desempenham, do ponto de vista do enunciador, papéis actanciais de objetos, no sentido de levar ao público do teatro ao ar livre, elementos próprios desse espetáculo cuja linguagem hiperbólica e grosseira opunha-se às regras da linguagem oficial e literária. Havia uma fronteira rigorosa traçada entre a linguagem familiar, a das praças e a da língua oficial "de bom-tom". Ao contrário, porém, das peças mais diretamente dirigidas ao público, Shakespeare sabia muito bem que não podia dar maior liberdade de expressão aos dois personagens, Trínculo e Estéfano, lídimos representantes do realismo grotesco e da comicidade do estilo bufo. Isso porque se, o século XV foi, na França (de Rabelais), uma

[339] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 88.

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

época de enorme liberdade verbal, a partir do século XVI, as regras da linguagem tornaram-se muito severas e as fronteiras entre a linguagem familiar (ou popular) e a oficial, eram bastante definidas. É evidente que tal procedimento deve ter contagiado os países circunvizinhos, como é o caso da Inglaterra de Shakespeare. Essa mudança de comportamenteo solidificou-se, principalmente, no fim do século, data em que se instaurou, definitivamente o cânon da decência verbal que iria reinar no século XVII.[340]

No novo conjunto de regras, certas partes do corpo: órgãos genitais, traseiro, ventre, nariz e boca deixaram de exercer papel importante. Não significa que tais elementos tenham deixado de existir na linguagem popular, mas limitaram-se a traduzir a vida individual de um determinado corpo, único e isolado, para a vida privada, sem relação com a vida da sociedade (como na Idade Média e Renascimento) ou o todo cósmico.[341] Daí o fato de os diálogos ou debreagens enunciativas das quais Trínculo e Estéfano foram os representantes dessa cultura popular grotesca terem merecido um tratamento mais policiado pelo autor implícito, ou suficientemente grosseiro para destacar, ainda mais, a ingenuidade e pureza de comportamento do simpático e ultrajado Calibã.

Assim, a peça chega ao seu final contrapondo, como dissemos, os dois temas de usurpação: na conspiração de Sebastião (ou Sebastian) e Antônio contra o rei de Nápoles e na luta entre Trínculo e Estéfano contra Próspero para ter Calibã como escravo. Mas, Próspero, mais preocupado em

---

[340] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Medieval na Idade Média e no Renascimento*, p. 280.
[341] Ibid., p. 286.

unesp

manipular os noivos – sua filha Miranda e o pretendente, Ferdinando, não percebe a revolta de seu escravo que, bêbado, acredita-se liberto de seu amo e opressor e faz "mesuras para um dos bufões, como se só a ele devesse se submeter". E é, aí, que, novamente, Próspero mostra quem manda soltando seus espíritos imundos em forma de cães atrás dos dois bufões, Trínculo e Estéfano e do próprio Calibã. [342]

E assim por diante, seguem as cenas cômicas bufônicas bem apreciadas pelo público dos palcos ao ar libre a quem Shakespeare conhecia tanto e principalmente a vida deplorável e sofrida que essas pessoas levavam.

Enfim, essas cenas, além de se constituírem de ingredientes estrategicamente criados para agradar o tipo de público a quem Shakespeare dedicou a maior parte de sua vida e do seu talento, também tinham o objetivo de destacar Calibã como superior a esses homens grosseiros e de baixos instintos. Todavia, isso não impediu que Próspero soltasse os cães ferozes atrás dos três e fazer, de Calibã, mais uma vez, sua vítima predileta.[343]

O pessimismo irredutível das tragédias, de "*Timon de Atenas*", de "*Medida por Medida*", ocorre uma transformação na temática por que passa a concepção do mundo tanto do autor empírico, produtor-destinador-manipulador, quanto do sujeito da enunciação ou autor implícito, pois, a tragédia cede lugar à comédia, com um propósito claro de conciliação, bem definido e claramente expresso no desejo de Próspero de esquecer as mágoas do passado, promovendo o casamento de sua filha Miranda com Ferdinando,

---

[342] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 89-90.
[343] GREER, Germaine – Shakespeare, p. 39.

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

filho do rei de Nápoles. Antônio, seu irmão, também foi perdoado, apesar de ter-lhe usurpado, de forma vil, o ducado de Milão. É evidente que – por intenção do seu criador, o autor implícito – a uma mente poderosa como a do mágico, cuja força dominava até os elementos da natureza, não podia escapar a contingência efêmera de todas as coisas e, nesse caso, não só a transitoriedade da glória, mas da própria vida, do mundo universal. É o que se pode inferir não só das palavras que dirige a Ferdinando, mostrando-lhe uma perfeita e consciente idealização da vida, mas, também do que o poeta autor implícito nos legou através das últimas palavras do mago no texto.[344] Eis sua visão idealista de mundo, nas palavras dirigidas ao genro.

> As torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso com tudo o que contém, hão de sumir-se sem deixarem vestígio. Somos feitos da matéria dos sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono [...][345]

Assim, o tema da conciliação se completa quando as vozes não só do ator e actante sujeito-destinador-manipulador, Próspero, mas também do sujeito da enunciação (autor implícito) e produtor se confundem e se despedem, melancolicamente, ao comparar a transitoriedade da representação teatral e da "vida" ficcional ou inverso criado à equação da vida humana.[346] É evidente que haveria muito mais o que investigar na poética de Shakespeare do que nós poderíamos ver num estudo superficial como esse. Entretanto, alguma coisa temos que guardar desse epílogo "dito" pelo autor implícito, através do sujeito do enunciado, Próspero que nos ensine, nem que seja o

---

[344] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 17.
[345] Ibid.

unesp

mínimo do mínimo como Shakespeare via o teatro e a vida dos homens de sua época:

> Agora meus encantos estão todos destruídos,
> E a força que eu tiver é a minha própria,
> Que é muito fraca: agora, é verdade,
> E tenho de ser aqui confinado por vós,
> Ou mandado para Nápoles. Não permiti,
> Desde que obtive meu ducado,
> E perdoei quem me enganou, que eu permaneça
> Nesta ilha nua por vosso encanto;
> Mas libertai-me de meus liames
> Com o auxílio de vossas boas mãos:
> Vosso gentil hábito as minhas velas
> Deve enfurnar, de outro modo meu projeto falha,
> Que era o de agradar. Agora faltam-me
> Espíritos para cumprir, arte para encantar;
> E meu final é desespero,
> A não ser que eu seja libertado por preces,
> Que tanto penetram, que assaltam
> A própria misericórdia, e libertam todas as faltas
> Do mesmo modo que vós de crimes me perdoareis,
> Deixai que vossa indulgência me liberte.[347]

Sente-se que, a essa altura, Próspero esteja tão fraco que talvez tenha dificuldade até para sair do palco. Sua fala não é mais em majestosos versos brancos (introduzidos por Henrique Howard, na Inglaterra) mas em tetrâmetros de origem greco-latina. Sua voz expressa-se em tetrâmetros, versos de 4 pés ou 4 dátilos (/---/--/---/----/) puros ou de dátilos e espondeus (/ / = forte + forte),[348] a mais ingênua das métricas inglesas (embora seja própria da tragédia). Seu desalento não poderia ter sido expresso de forma mais comovente, pois, na verdade, nem Próspero nem Shakespeare (autor empírico e/ou implícito) estão despedindo-se do palco, mas ambos estão implorando para que sejam libertados dele e perdoados por qualquer maldade ou exagero

---

[346] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 40-1.
[347] Ibid., p. 130.

que tenham cometido durante o tempo em que reinaram. É um gesto de humildade que os engrandece de forma marcante. É, talvez, o ponto principal, a essência mesma da busca ansiosa (que é próprio do drama, enquanto gênero) da redenção pela brutalidade "necessária", exercida com os recursos mágicos; pela covardia cometida contra inocentes como Calibã e Ariel, principalmente, e contra a própria filha (isso no caso da personagem Próspero), mas também do autor empírico e implícito, em relação ao poder divino que têm de criar mundos ilusórios e de mostrarem para o público a tendência irresistível que o homem tem pela devassidão mais do que para a virtude e ao aprimoramento; a tendência que têm os intelectuais mais para a cegueira e à auto-indulgência do que pelo olhar generoso aos mais castigados pela vida e pela origem.[349]

Mas, se por um lado, alguns estudiosos de literatura diriam que as idéias do dramaturgo, produtor-destinador-manipulador têm muito pouco a ver com as do autor implícito ou com sua própria moral, em relação aos que acreditam nessa junção, esse desacordo pode ser, em parte, ao menos diluído, se lembrarmos da distinção entre autor real (empírico) e autor implícito, seu alter-ego, criado na obra. Isso porque se a visão do homem Shakespeare, cidadão do universo Elizabetano do século XVII for de valor apenas superficial para o leitor de suas peças (na maioria, "brancos"), o fato é que o autor implícito de cada peça (ou de cada romance, por exemplo) é alguém com cujas crenças há de se concordar ou não, mas vivê-las com ele, uma vez que, enquanto leitor ou espectador, está-se compartilhando, com o sujeito da

---

[348] TAVARES, Hênio – *Teoria Literária*, p. 170 et seq.
[349] GREER, Germaine – *Shakespeare*, p. 40-1.

unesp

enunciação, das mesmas experiências, valores e sentimentos pertencentes ao universo cênico e/ou literário por ele criado. Isso, se se quiser apreciar a obra.

Ora, é claro que a mesma distinção se faz entre o "eu-leitor" e o "eu" pessoa de carne e osso, com carteira de identidade, etc. E, possivelmente, somos mesmo diferentes quando vamos para o trabalho; pagando contas, consertando uma torneira. Mas, quando lemos ou estamos assistindo a uma representação teatral ou a um filme, somos "eus" cujas crenças têm que coincidir (mais ou menos) com as do autor. Independente das nossas crenças e práticas reais, de nossa ideologia, temos de subordinar as nossas mentes (ou até fazemos isso naturalmente) e corações ao livro, à peça ou ao filme para poder apreciá-los a fundo.

Em síntese, o autor cria uma imagem de si próprio, uma imagem do leitor e/ou espectador (se for uma peça teatral ou filme) como faz do seu leitor implícito (destinador/destinatário, enunciador/enunciatário). A leitura ou apreciação das peças e/ou filmes poderão ser mais bem sucedidas, a partir do momento em que os "eus" criados entram em acordo perfeito.[350] Não devemos concluir, no entanto, que essa distinção se dilui totalmente, pois o divórcio entre o nosso "eu" e os "eus" que estamos dispostos a assumir, enquanto fruição da obra de arte, não é completo. Isso porque não haverá sempre concordâncias de sentimentos e de ideologias. O que deve ocorrer é a identificação quanto a estarmos vivendo no mesmo universo imaginário criado pelo artista. E nesse sentido, o autor implícito, sujeito criador do discurso *A Tempestade*, conseguiu passar para o espectador e leitores da peça,

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

as marcas e sentimentos vividos historicamente pelo produtor-destinador da obra: o autor empírico. É ele que nos induz a uma profunda simpatia pelas personagens Calibã e Gonzalo; principalmente por Calibã que representa não só o sofrido e injustiçado povo primitivo, composto pelos nativos de todo o mundo mas também o público do teatro ao ar livre. E uma mesma carga de antipatia por todos os opressores representantes dos países ditos civilizados alegoricamente simbolizados em Próspero.

---

[350] BOOTH, Wayne – *A Retórica da Ficção*, p. 152.

unesp

3. O INTERTEXTO: CALIBÃ X PRÓSPERO, MUNDO NATURAL X MUNDO CULTURAL, A VITÓRIA DO MITO

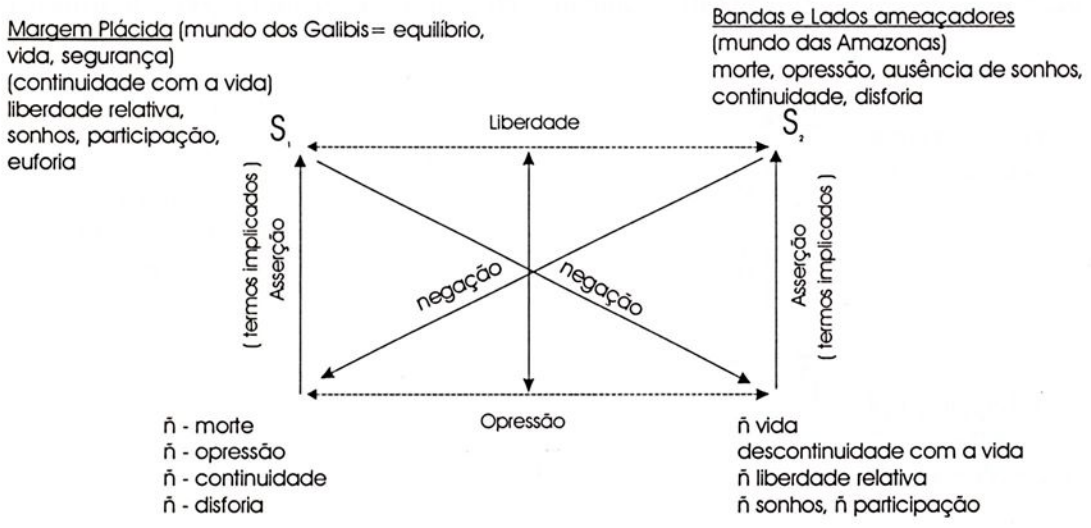
3.1. O Plurilingüismo e a Paródia na Evolução do Romance

É na segunda parte do livro denominada, não por acaso, *Margem Plácida* que Pitum sente-se livre da Amazonas e do martírio da ameaça de morte que estava sofrendo. O primeiro capítulo abre-se homenageando um nome que, para nós leitores (virtuais ou não) causa simpatia ou estranheza, pois seria a mesma personagem da Comédia de Shakespeare! Seria uma coincidência ou plágio? Nenhuma das alternativas. Mas é a leitura cuidadosa e atenta que nos responderá.

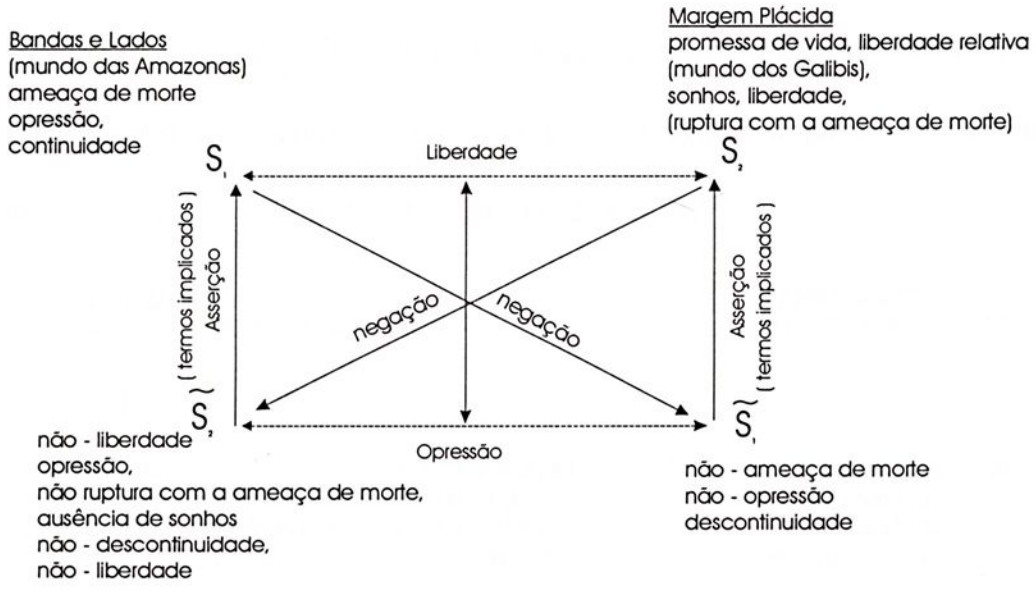
No capítulo *Calibã*, começa a segunda parte do romance, *A Margem Plácida*. O título dessa segunda parte já carrega um tom, no mínimo, irônico e ambivalente, pois se intertextualiza com o primeiro verso do Hino Nacional Brasileiro: *"Ouviram do Ipiranga às margens plácidas"* que todos sabemos não terem sido tão plácidas assim. No *Utopia Selvagem*, pode significar uma transformação de estado para o herói Pitum. Isso porque ele conseguiu, finalmente, livrar-se do suplício de estar, a todo momento, sob a ameaça de morrer "*moqueado*" como os macacos guaribas que lhe serviram de pasto, durante muito tempo, no "*mundo das machas*". Passa, então, de um

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

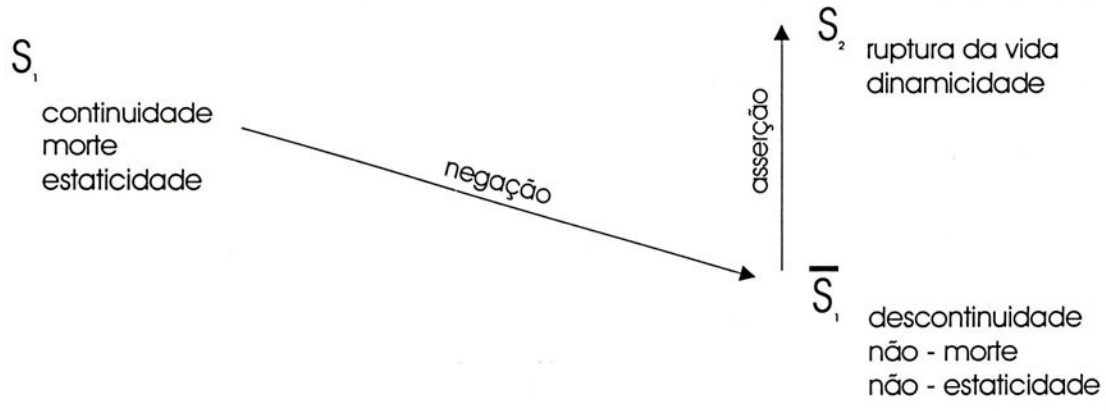
estado de ameaça para um estado de equilíbrio, de segurança, de ameaça de não-vida, para conjunção com a vida e que pode, num primeiro momento, ser assim representado, nos quadrados semióticos abaixo:



ou



Se entendermos a morte, na primeira parte, *Bandas e Lados*, como "sem sentido", como estaticidade de situações, a continuidade da ameaça, do disfórico, teremos, na *Margem Plácida*, a descontinuidade, a não-morte, a ruptura, a vida, a não-estaticidade da ameaça, a dinamicidade (vida). Portanto:



As operações sintáticas que, na etapa das estruturas fundamentais, explicariam a passagem de um estado de ameaça à vida do herói para o estado de segurança, equilíbrio, podem por em movimento as relações acima estabelecidas. Assim, as operações lógicas de negação e de asserção determinariam os seguintes percursos entre a primeira parte do romance, *Bandas e Lados*, e a segunda, *As Margens Plácidas*:

cujas etapas (1, 2 e 3) podem ser reconhecidas na obra:

1. A primeira ilustração (Bandas e Lados) "cumprindo sina", "na banda delas", "– Sou eu só", "– Vivo aqui é preso, cativo", "Sou é o fornicador delas", "Este meu ofício: prenhador", "Sim, reprodutor, isto é, que ele é"[351], "Só me dói suspeitar que hoje como quem, amanhã, me comerá. Na forma de paçoca ou pirão? – Sem sal e muito apimentado isto ele sabe bem"[352]. "Aí está quem vai esmigalhar meu crânio. Disto teve certeza desde o primeiro instante"[353]. "Quem me comerá?" "Todas? Ou só as donas que prenhei?" "Que será de mim?"[354]
2. " sua salvação foi milagre de Deus da cristandade"; "O que vê de bom – ótimo, até – é já não estar em risco de ser morto, moqueado, mastigado, engolido: comido."
3. "– Disso me livrei. Só de uma coisa está certo, seguro, contente: vive, agora, com uma tribo de gente bizarra e drogada mas equilibrada: normal. Uma comunidade de homens e mulheres acasalados bissexualmente, criando juntos os seus filhos, meninos e meninas, contentes, ridentes."[355]

As duas seqüências narrativas – *Bandas e Lados* e *A Margem Plácida* – se opõem na medida em que discutem a ameaça do rompimento com a vida, a opressão e o oprimido, a ação transformadora (e o destinador da

---

[351] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 12 et seq.
[352] Ibid, p. 30.
[353] Ibid, p. 54.
[354] Ibid, p. 67.

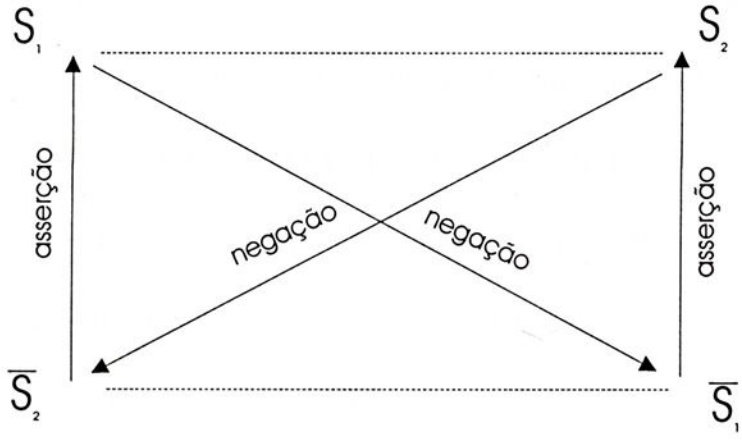
unesp

transformação, uma das Amazonas que libertou Pitum), da ruptura com uma situação disfórica (porque ameaçadora) ou do surgimento da tensão entre estados de tensão, distensão e de relaxamento.

Nesse sentido, teríamos que:

/ continuidade vs ruptura /, / morte vs vida /, / estaticidade vs dinamicidade / são termos de uma mesma categoria semântica: temporal, existencial e de movimento, respectivamente.

Com já vimos, ao estudar a estrutura elementar, nessa segunda parte do romance, temos, no quadrado semiótico, entendido como representação lógica mais simples possível, as operações que são de dois tipos: *negação* e *asserção*.



[355] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 71.

Nessa análise, da segunda parte do romance, nega-se a /continuidade/ (opressão e ameaça à vida), nega-se a /morte/ e a /estaticidade/ e afirma-se a /ruptura/ (com a ameaça de morte e opressão) e afirma-se a /vida/, a /liberdade/, a /dinamicidade/.

Na segunda etapa do percurso gerativo, o das estruturas narrativas, é preciso reconhecer sujeitos humanos que realizam as transformações descritas como operações lógicas, no nível fundamental. Na passagem da primeira parte do romance para a segunda – *Bandas e Lados* e *A Margem Plácida*, respectivamente –, há um sujeito que transforma estados, ou seja, que altera a relação do sujeito Pitum com os objetos de valor vida, liberdade, reprodutor/prenhador (para as Amazonas). Nesse sentido, alguém transforma a competência (ou "incompetência", no caso de Pitum, herói degradado, anti-herói) do sujeito para a ação: o sujeito Pitum, humilhado, conformado com sua situação de cativo e de mero reprodutor de mulherio, das "machas", herói que morre de medo até para fazer suas necessidades, que admite ser "moqueado" como um macaco guariba, torna-se competente, pelo menos, para correr, embora tenha sido impedido a fazer isso.

Foi ao meio-dia, como da outra vez. Chegavam à margem de um rio grande, quando, das águas, começou a subir uma bruma branca, esfumaçante. De repente, a névoa ficou mais densa e a bruma que subia já era uma chuva que escorria. Aí Pitum reconheceu:

> – É a cortina. – A branca cortina surgiu ali, rente, fechando o mundo, anuviando tudo. Nisto estava, bestificado ainda, quando ouviu o berro de uma dona:

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

> – Corra! – No mesmo instante, se sentiu puxado e saiu correndo com ela, em passo acelerado, pela barranca do rio, bem junto da cortina branca. Inesperadamente, a dona parou e ele também estancou, esbarrando nela.
> [...] Apenas cruzou o olhar com o deles, tudo sucedeu instantâneo. Levou um empurrão e tombou no ar. Mas em vez de cair n'água como esperava, caiu foi rolando na macega, da outra margem.[356]

Na verdade, os destinadores da "competência" ou da salvação de Pitum aparecem nas figuras de uma das donas que o "empurrou" e o incentivou a fugir ("corra") e o mesmo elemento mágico, mítico, fantástico que, anteriormente, o tinha jogado na banda das mulheres guerreiras: "a chuva cinzenta".

Graças à magicidade da narrativa mítica das Amazonas e da complacência de uma delas, Pitum pode ser visto como sujeito "apaixonado" e, portanto, aquele que poderá operar mudanças no novo mundo em que foi jogado, o dos Galibis, pois outras personagens, outras situações e consequentemente, outras linguagens nascerão desse novo relacionamento. Tornar-se-á um sujeito que espera, discute, ouve, desconfia, se desilude, mas se aflige, se condói da sorte dos índios diante dos processo de deculturação/aculturação. Por isso, não se conforma, se revolta e age e torna-se sujeito.

A terceira e última etapa do percurso gerativo, o nível mais próximo da manifestação, é o das estruturas discursivas. É nele que essas seqüências narrativas são examinadas como resultado do processo desencadeado pela instância da enunciação, criadora do universo discursivo e textual. É o texto concretizado em discurso. Nesse patamar, as estruturas

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

narrativas são retomadas na perspectiva da instância da enunciação que as assume. É instalado, então, no texto narrativo, a figura do narrador, sujeito do enunciado, cuja voz é delegada pelo autor implícito para conduzir o discurso. Mais adiante, veremos que, neste romance, ele pode ser de dois tipos, conforme os mecanismos de debreagens (ou desembreagens) escolhidas pelo autor implícito para obter tal ou qual efeito de sentido. É por isso que, ao falarmos de nível de manifestaçã,o não podemos nos esquecer de que, quando se fala em percurso gerativo de sentido, na verdade, estamos falando ou nos referindo ao plano de conteúdo. No entanto, não há conteúdo lingüístico sem expressão lingüística, não há plano de conteúdo num quadro, sem plano de expressão pictórico cuja característica básica é a simultaneidade dos seus elementos, ao contrário, do plano de expressão verbal, por exemplo, que é linear. Isto significa que um fonema só pode vir, depois do outro; uma palavra só pode vir, após a outra, e, assim sucessivamente[357]. Daí que manifestação é a união de um plano de conteúdo a um plano de expressão através de uma sintaxe e de uma semântica.

Mas o percurso gerativo é um modelo que simula a produção e a interpretação do *significado*, do *conteúdo*. É por isso, que o sujeito da enunciação, instância criadora do discurso, desdobra-se em *enunciador* e *enunciatário*. Aquele, realiza um fazer persuasivo e este, um fazer interpretativo.

---

[356] Ibid, p. 74.
[357] FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*, p. 31-2.

unesp

Considerando que a enunciação é definida como a instância de um "eu – aqui – agora" já que o sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço "aqui" e no tempo "agora", na sintaxe do discurso, temos que estudar as marcas da enunciação deixadas no enunciado. Assim, os procedimentos de discursivização se compõem de:

1. actorialização: a constituição dos atores/actantes
2. espacialização: a constituição do espaço, cenário, ambiente
3. temporalização: composição do tempo do discurso

A partir, então, de um *eu-aqui-agora*, a enunciação instaura o discurso – enunciado (que pode ser um poema lírico ou uma narrativa), *projetando*, para fora de si, os atores do discurso–enunciado, bem como suas coordenadas espacio-temporais. E, para construir o discurso, o sujeito da enunciação (no caso da obra de arte, autor implícito) utiliza-se das categorias de atores (personagens), de espaço e tempo. Para realizar esse processo, faz uso de dois mecanismos básicos: a debreagem (ou desembreagem) e embreagem.

Quando opera-se uma debreagem em que se projeta no enunciado quer a pessoa "eu", quer a pessoa "tu", o tempo (agora) e o espaço (aqui), ocorre uma debreagem enunciativa; quando, por outro lado, projeta-se um "ele", um "então" e, consequentemente um "lá", ocorre uma debreagem enunciva. Isso não significa que esse esquema básico não estabeleça inúmeras combinações que permitam maior ou menor grau de subjetividade à obra[358].

---

[358] Ibid., p. 39-41.

unesp

Isto posto, pode-se discutir (o que já fizemos) as funções do tipo de narrador – enquanto sujeito do enunciado -, dependendo do tipo de debreagem que o introduziu no discurso. Daí, a importância da voz e da focalização que conduzem o discurso (a narração). Nesse sentido, o sujeito da enunciação (o autor implícito) do romance *Utopia Selvagem* jogou brilhantemente com os dois tipos de narradores: o homodiegético e o autodiegético, fundamentais para obter os temas e as figuras que os recobrem. Conseguiu, assim, levar o narratário às linhas temáticas-figurativas pertinentes para o efeito de sentido que almejava, ou seja, que Pitum estivesse mais preparado para participar da ação transformadora final: a utopia carnavalesca que o autor implícito planejou.

Apresentadas as transformações por que passam os sujeitos, a partir das relações e operações elementares do nível fundamental, retomadas como valores e paixões narrativas, apresentam-se, no nível discursivo, como percursos temáticos e figurativos. A passagem da primeira parte do livro para a segunda poderia ser interpretada por várias linhas temático figurativas. Uma primeira leitura poderia ser a do tema do /canibalismo vs civilidade/ ligado aos das oposições. Outra poderia ser a das oposições como: /liberdade vs opressão/, /mito vs lenda/, /real vs fantástico/, /cômico vs sério/, /signos do mundo vs signos da arte/ e outras leituras tantas possíveis.

É importante lembrar que a *gramática narrativa* que descreve e explica o modo de existência e de funcionamento das estruturas narrativas ou de superfície pressupõe, em primeiro lugar, a *sintaxe narrativa* como o

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

simulacro do fazer do homem que transformar o mundo. Portanto, consiste em *descrever* e *explicar as relações e funções* do espetáculo, assim como em *determinar seus participantes*.

Dessa forma, parte-se de duas concepções complementares de narratividade: *narratividade como transformação de estados*, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no mundo e sobre o mundo em busca de valores investidos nos objetos, e *narratividade* como sucessão de *estabelecimentos* e rupturas de contratos entre um destinador e um destinatário, de que decorrem a comunicação e os conflitos entre sujeitos e a circulação de objetos de valor. Em outras palavras, *as estruturas narrativas simulam a história da busca de valores, da procura de sentido(s).*

Considerando a *transitividade* como a relação (relação – função entre dois actantes: sujeito e objeto) que caracteriza um enunciado elementar, teríamos que: se, na primeira parte do romance, Pitum era um homem que tinha uma relativa liberdade (pois, num exército, ninguém tem total liberdade por causa das regras a cumprir e da hierarquia que deve ser obedecida, mas na sociedade, também), nós teríamos, pelas funções de junção e de transformação, os seguintes esquemas de enunciados narrativos:

1. Enunciado de estado ... F junção (S, Ov)

Ex: "Era uma vez um tenente do Exército Brasileiro que se chamava Carvalhal, de cognome Pitum, que era livre (relativamente).

1-a: Enunciado de estado conjuntivo ... S $\wedge$ Ov

1-a': O tenente tinha liberdade (relativa)

unesp

2. Enunciado de fazer ... F transformação (S, Ov)

Ex: Subitamente, como num passe de mágica, viu-se prisioneiro de uma tribo de mulheres guerreiras conhecidas como as *Amazonas*. Foi transformado, por elas, em mero reprodutor e ameaçado de morte pelas mulheres "machas".

2-a: Enunciado de estado disjuntivo ... (S v Ov)

2-a': O tenente Carvalhal (Pitum) não tinha mais nem a liberdade relativa e estava ameaçado de morte.

O sujeito do fazer foi as "sem marido" e o objeto da transformação foi um enunciado de estado.

Mas, na passagem da primeira seqüência narrativa para a segunda, ocorreria uma transformação inversa à primeira, pois, de disjunto com o objeto de valor liberdade, obrigado a ser meio reprodutor e ameaçado de morte, Pitum, ao cair no mundo dos Galibis, embora continue na situação de prisioneiro, está livre da ameaça de morte se descumprir a função de reprodutor competente. Portanto, livrou-se de duas situações disfóricas: a de morrer e a de ser reprodutor através da constante ameaça. E quem teria o crédito dessa operação transformadora? Uma das mulheres guerreiras. Veremos, também, que, de objeto reprodutor, Pitum se tornará: sujeito na luta contra – deculturação do povo Galibi.

1. Um enunciado de estado disjunto na primeira seqüência F junção (S; O)

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

1.a – Pitum está disjunto com o objeto de valor liberdade e ameaçado de morte; em que S v Ov

2. Um enunciado de fazer ... F transformação (S, Ov).

Durante o efeito mágico da nuvem cinzenta à margem do rio, uma das Amazonas joga Pitum para a margem oposta.

2.a – No mundo dos Galibis, para onde foi arremessado, Pitum viu-se livre da abominável função de simples reprodutor das "mulheres sem marido" e da ameaça de morte que lhe pesava sobre a cabeça, caso falhasse no desempenho de tão humilhante função. Além disso, tornou-se um "militante" da causa de preservação da cultura Galibi.

Como todo enunciado que rege o outro enunciado é um enunciado modal, e o regido, um enunciado descritivo, o sintagma elementar da sintaxe narrativa é denominado programa narrativo. O programa narrativo, portanto, constitui-se de um enunciado de fazer (modal) que rege um enunciado de estado (descritivo).

Nesse sentido, pode-se ter, como já vimos, vários programas narrativos *segundo a natureza da junção, do valor investido no objeto, a complexidade do programa narrativo e a relação entre sujeitos, actantes narrtivos e os atores discursivos* (sujeitos de estado e de fazer, por exemplo, podem ser assumidos por um único ator ou por dois atores diferentes).

Essas duas seqüências narrativas, a primeira parte e a segunda do romance, podem apresentar os seguintes programas narrativos:

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

Programa narrativo de aquisição

PN_1 = F (liberdade relativa no Exército)

[S_1 (Exército) → (S_2 Pitum) ∧ Ov (liberdade relativa, mulheres, dinheiro, folga para passear e namorar e subir na carreira)

PN_2 = F (perda total da liberdade relativa) – *Programa Narrativo de Privação*

[S_1 (Amazonas) ➔ (S_2 Pitum) ∨ Ov (liberdade, escolha do momento para transar, ir e vir, usufruir da companhia dos amigos de farda, etc.)

PN_3 = F (recuperação parcial da liberdade) – *Programa Narrativo de Doação*

[S_1 (Amazonas) ➔ (S_2 Pitum) ∧ Ov (desobrigado de ser reprodutor, tem a possibilidade até de escolher a própria companheira e de ajudar a lutar contra a deculturação dos Galibis)

Em: F (salvar Pitum das "machas") [S_1a (Amazona) ➔ (S_2b (Pitum) ∧ Ov (poder-fazer fuga))], transcrevemos um programa narrativo de competência, pois $S_1 \neq S_2$ (onde os índices a e b representam a diferença actorial) e o valor é modal. Nesse sentido, considerando-se os dois tipos fundamentais de programas narrativos, o da *competência* e o da *performance,* o que tivemos, na "facilitação" da fuga de Pitum, foi o programa da

competência, uma vez que, na *performance*, há uma espécie de representação sintático – semântica do ato, isto é, do "fazer – ser", e, no programa narrativo da competência, visto no exemplo citado da "fuga" de Pitum, foi o da doação de valores modais ao sujeito de estado (S_2 Pitum), tornando-o apto para agir (fugir).

Assim, o doador, ou destinador da competência foi, em princípio a própria situação de prisioneiro e de "fornicador de plantão" a que Pitum foi submetido. Daí, o querer-fazer fugir da ameaça que lhe pesava sobre a cabeça. O grito de "corra!" emitido por uma das "donas" fez com que o "dever-fazer" imposto pela guerreira regesse o "poder-fazer" ou o "saber-fazer", fugir, enunciados de estado, doados ao sujeito de estado Pitum.

No fundo, o destinador-manipulador – fonte dos valores ou melhor dito, aquele quem determina os valores ou valor dos valores (no caso de Pitum, a possibilidade de livrar-se da ameaça de morte) foi a própria narrativa mítica, embora dessacralizada pela própria linguagem carnavalesca desmitificada ainda pelo autor implícito.

Tal mudança, ou seja, a passagem de uma Banda (a das mulheres guerreiras) para a Banda dos Galibis não ficou "de graça", teve um preço para o herói. Isso porque toda transformação gera outra transformação, pois quando o homem tenta transformar o mundo (e, às vezes, consegue para o bem ou não), ele também se transforma. Veremos que o Pitum do mundo dos Galibis não é o mesmo Pitum cativo das Amazonas.

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

Finalmente, no nível discursivo, determinam-se as relações entre enunciação e discurso e as diversas formas de projeção da enunciação – actancial, temporal, espacial, actorial – e os mecanismos de delegação do saber. Tenta-se, a partir daí, relacionar o discurso com as condições de produção.

Ao produzir o discurso *Utopia Selvagem*, *A Tempestade*, *Macunaíma*, *Maíra*, um filme, uma obra pictórica, ou qualquer outro discurso artístico ou não, a enunciação, instância mediadora entre os níveis fundamental, narrativo e discursivo, instaura, ao mesmo tempo, o sujeito da enunciação pelo que ele não é: o narrador. O lugar da enunciação (eu /aqui/agora/), segundo Greimas e Courtés (s/d p.147) é, antes da sua articulação, entendida como qualquer atividade semiótica do enunciador, semioticamente vazio e semanticamente cheio (enquanto depósito de sentido). Essa instância geradora do discurso projeta para fora de si mesma, através de um mecanismo denominado debreagem ou desembreagem, o sujeito não-eu do enunciado (narrador) distinto do "eu" da enunciação, o tempo e o espaço da enunciação (narração) e a representação actancial/actorial, espacial e temporal do enunciado (do narrado). A enunciação explora, na desembreagem (para Fiorin, *debreagem*, 1994, p.40) as categorias da pessoa, do espaço e do tempo.

Segundo Emile Benveniste (in *Probléme de Lingüistique Générale*, Paris, Galli, 1966), a categoria de pessoa, explorada na desembreagem actancial, articula-se em /pessoa (eu-tu)/ vs pessoa (ele) /. Obtêm-se, desse modo, enunciados resultantes da projeção do eu/tu e enunciados decorrentes

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

do ele (no caso do romance em questão), o narrador homodiegético, testemunha e onisciente. Quando é o "eu" que conta, que dialoga, é o próprio protagonista ou são as demais personagens. O "eu" e o "ele" projetados são actantes e atores do enunciado (Pitum: sujeito do querer, de não-saber, do não poder-fazer, etc.). Eles são actantes e atores do enunciado, mas distintos dos actantes e atores da enunciação.

Para os enunciados com "eu", fala-se em *desembreagem (ou debreagem) enunciativa*; para os enunciados com "ele", em *desembreagem enunciva* e, dessas diferentes desembreagens surgem, respectivamente, a enunciação-enunciada (1ª pessoa, *eu*) e *enunciado-enunciado* ou *enunciado* propriamente dito (Greimas e Courtés, s/d, p.96).

O autor implícito, criador do discurso *Utopia Selvagem* utilizou-se, nas três partes do romance, de dois grandes tipos de unidades discursivas. Quando pretende simular (e fazer crer) ao enunciatário, que as críticas ao sistema político e econômico pertencem a um ator conhecedor das falcatruas comuns à história política brasileira, geralmente, dá voz ao narrador homodiegético, testemunha e onisciente e possuidor de informações compatíveis a alguém de cultura superior à média. Se, porém, "carnavaliza" o que poderia merecer um tom mais sério por parte do sujeito do enunciado, entra um "eu" (distinto do sujeito da enunciação) cuja voz e visão revelam-se como vindas de alguém descompromissado com a verdade dos fatos, já que não teve acesso a um grau de instrução capaz de explicitá-la com lucidez e competência. Trata-se "da voz do bobo da corte", cujas críticas, por não serem

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

levadas a sério, podem ser mais eficientes aos olhos de um leitor arguto. São estratégias do autor implícito para nos conduzir para tal ou qual efeito de sentido que deseja alcançar. São formas que o autor implícito usa para persuadir o destinatário a crer e aceitar o que é contado.

Resta dizer que, na *enunciação-enunciada*, o sujeito que diz "*eu*" denomina-se *narrador* e o *tu*, por ele instalado, denomina-se *narratário*, simulacros discursivos do *enunciador* e do *enunciatário* implícitos. Portanto, através de sucessivas desembreagens enuncivas e enunciativas é que fomos levados a acreditar no actante ator narrador homodiegético quando soubemos que Pitum "ali estava cumprindo sina" (enunciado – enunciado ou enunciado propriamente dito) no primeiro capítulo. E onde era esse "Aí está o tenente cumprindo sina"? No enunciado acima referido, está projetado uma pessoa "ele"; mas, no enunciado seguinte, temos um tempo concomitante (presente), o "agora" da narrativa, posterior ao tempo presente da enunciação (narração) e contraditoriamente (pois o presente é eu, aqui, agora) aparece um (ele) "vive" e um espaço "aqui" da diegese. Nesse sentido, o "lá" do leitor se opõe ao "aqui" em que se produz o enunciado. O "aqui" instala o narrador testemunha que acompanha o herói, assiste aos eventos narrados para opinar e intervir quando necessário.

Como se explicam tais desencontros? O autor implícito projetou, no enunciado, um "ele" e um "Aí", no primeiro enunciado. Dando continuidade, projetou um "agora" (vive) e, ao mesmo tempo, um "aqui" (na banda das Amazonas, mundo do mito, da lenda, da ficção), estabelecendo uma

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

combinação de tempos e espaços enuncivos e enunciativos que provoca, no leitor, a hesitação entre o crer e o não-crer. Está criado, carnavalescamente, o fantástico, o mítico. Por isso, não foi difícil aceitar-se nem a fuga do mundo das mulheres guerreiras, nem as próximas ocorrências mágico-grotescas que se seguiriam, no mundo dos Galibis, sempre sob o olhar condutor do autor implícito, mestre na arte de manejar as diferentes debreagens quer sejam de pessoa, espaço e tempo.

O narrador heterodiegético, sujeito do enunciado, através de uma debreagem enunciva delega a Pitum a voz em primeira pessoa.

"Pitum exulta" (debreagem enunciva): "escapei" (debreagem enunciativa).[359]

O herói dá-se conta de estar, agora, prisioneiro de uma outra tribo: "gente bizarra e drogada mas equilibrada: normal".[360]

E o que é que ele considera como normal? Uma comunidade de casais, ou seja, homens e mulheres acasalados bissexualmente, que criam juntos os seus filhos, meninos e meninas, contentes e risonhos.

Descreve-os como se fossem tão comportados que até parecem "ingleses silvestres". Todos andam nus e, evidentemente, não se envergonham disso. Os cabelos são lisos e parte deles é tosquiada de modo a se tornarem carecas. Pintam uma das metades do corpo com tinta preta e a outra metade com tinta da própria cor.

---

[359] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 71.
[360] Ibid.

unesp

Através de uma hiponarrativa intradiegética coloca-nos a par de como foi libertado pelas donas: rejeitado. Sentiu-se humilhado por ter sido rejeitado. Não o quiseram como procriador nem como carne para ser comida, 'moquead', como ele lembrava de pavor. Isso tudo quem nos conta é o narrador que acredita terem rejeitado Pitum pela sua covardia, assim como antigos tupis paulistas recusaram-se a alimentar-se do "alemão cagão". Eis, aí, novamente uma alusão que não chega a ser um intertexto.

Pitum não aceita essa humilhação. Mas, dentro da sua simplicidade, acaba dando graças pela "santa frouxeira" que o salvou de ser

> esmigalhado, mastigado e engolido por aquelas diabas.[361]

A narrativa analéptica que nos coloca a par da fuga que Pitum empreendeu para fugir das "donas" aponta o mesmo elemento fantástico que o colocou no mundo das mulheres guerreiras: a cortina branca.

> – É a cortina. – A branca cortina surgiu ali rente, fechando o mundo, anuviando tudo. Nisto estava bestificado ainda, quando ouviu o berro de uma dona:
> – Corra! No mesmo instante se sentiu puxado e saiu correndo com ela, em passo acelerado, pela barranca do rio bem junto da cortina branca. Inesperadamente, a dona parou e ele também estancou, esbarrando nela.[362]

Resumindo: viu-se do outro lado do rio trocado por dois índios desconhecidos na outra margem. Ficou sozinho, algum tempo, assando uma paca, sem saber o que mais podia-lhe acontecer. Mas, como da primeira vez, viu-se derrubado por uma porção de gente. Eram seus novos "donos": homens

---

[361] Ibid., p. 72-3.
[362] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 74.

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

armados de arco e flecha, pintados de tintura vermelha. Pitum tentou se identificar contando que tinha sido prisioneiro das Amazonas mas ninguém entendia o que ele dizia, mesmo na língua que aprendera com "as machas". O que ganhou foram empurrões e "porradas" para andar mais depressa.

Ao chegar no povoado, o narrador nos conta que Pitum descobriu, finalmente, que não era prisioneiro dos maridos das "donas", como pensou, em princípio. Afinal, encontrou no meio das mulheres e meninas índias duas brancas que falavam sua língua. Eram duas freiras, Uxa e Tivi. Ao vê-las, se deu por salvo. Para ele, as duas missionárias significavam a salvação e libertação de todos os seus sofrimentos. A primeira reação civilizada de Pitum, desde que estava prisioneiro das Amazonas, foi perceber, pelos olhares das duas religiosas, que estava nu.

Novamente, sentimos a presença do riso grotesco, no romance, pois não deixa de ser extremamente cômico tal cenário descrito pelo narrador:

> tirou o avental e deu a ele, com gestos indicativos de que era para cobrir as vergonhas. De avental, mas com a bunda de fora, continuou no seu tormento, jogado daqui prali.[363]

No capítulo: "As Monjas", Pitum sofre, pela primeira vez, na história, o preconceito racial e foi da parte das monjas:

> As duas olharam espantadíssimas. Decerto pensaram, até então, que ele era alguma espécie de índio pintado de preto que os outros vinham trazendo. Pela fala, identificaram:
> – Preto é: Mas brasileiro também é: civilizado. – Se entreolharam espantadas.[364]

---

[363] Ibid., p. 79.

unesp

O tema do preconceito racial volta a ser explicitado mais adiante, quando Calibã interroga Pitum para saber o paradeiro dos dois índios raptados, provavelmente, pelas Amazonas. A tribo não queria admitir que Pitum era inocente e, por isso, maltratavam-no seguidamente. As monjas, então, intervinham em favor do herói. Pitum resistia. As freiras argumentavam que os dois índios desaparecidos talvez estivessem prisioneiros da mesma gente de que Pitum fora cativo no que o Tuxaua (chefe temporal da tribo) retrucou perguntando se Pitum era da tribo delas.

> Elas, então, confessaram, envergonhadas, que apesar de homem, de preto e de nuelo, Pitum era gente delas: patrício brasileiro.[365]

Tal comportamento das religiosas leva-nos a admitir, novamente, a desacralização do sagrado, do sério, característica própria do riso grotesco que banaliza a língua oficial, que tripudia do discurso religioso, se não vejamos:

> Pitum resistia valente, adivinhando que nas mãos delas seria moqueado. As monjas ajudavam. Uma confusão dos demônios.[366]

Veja-se o contraste: exatamente quando "as monjas ajudavam" criava-se "uma confusão dos demônios", o que equivale dizer: desordem, caos. É uma linguagem antitética, dialogizante pois permite-nos pensar, no mínimo, em duas linguagens, uma oficial e ordenadora do mundo oficial, equilibrada, lógica e outra totalmente diferente, alógica, questionadora. É a relativização da ordem estabelecida. É uma linguagem revisora de uma

---

[364] Ibid.
[365] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 80.

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

infinidade de noções já estabelecidas.[367] É o riso popular, de raízes muito antigas, mas bastante presente na Idade Média e no Renascimento que se opõe, como já vimos neste mesmo trabalho, à cultura oficial, ao tom sério das coisas e da cultura religiosa.[368] É a própria essência do carnaval e da paródia.

Noutro trecho do capítulo "As Monjas", é o próprio Pitum, herói pícaro a serviço do autor implícito, quem confirma a forma carnavalesca da linguagem dialógica:

> – Estes pagãos querem o meu fim, donas.
> Socorro.
> Afinal, Calibã os acalmou e, através das duas donas, muito demoradamente, foi se informando sobre todo o acontecido. Quis saber, primeiramente, de Pitum, se tinha sido uma troca dos dois índios Gallibis por ele. Esclareceu logo que troca nenhuma eles aceitavam. As monjas garantiram que não. Nessa altura, inventaram até que ele andava à procura delas há muito tempo quando foi aprisionado.
> Santas serão, mas mentem constatou Pitum.
> No fim do dia, a versão virou verdade.[369]

O que significa: a mentira das monjas virou "verdade". Em termos carnavalescos, no sentido Bakhtiniano: o riso grotesco opõe-se ao tom sério das monjas banalizando antiteticamente seu caráter sagrado e merecedor de crédito. É a relativização do bem e do mal. É um índice ou uma predição do que poderá acontecer: a vitória do popular sobre o oficial, do profano sobre o sagrado, da "folie" sobre a "raizon". É a "desraizon". Eis o caráter paródico do riso grotesco, próprio do princípio cômico que preside aos ritos do carnaval. No discurso de Pitum, esse princípio cômico, desrespeitoso em relação à "mentira humanitária" das monjas não teria o mesmo efeito na boca

---

[366] Ibid.
[367] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 2 et seq.
[368] Ibid., p. 3.

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

do narrador interveniente, pois seria incompatível com o seu universo cultural oficial, polido e estatuído pelas forças centrípetas. Há, na constituição da expressão "santas serão, mas mentem", uma espécie de "jogo" parodístico em que a oposição natural que existe entre o sagrado e o profano quase que se dilui, garantido apenas pela conjunção coordenativa adversativa "mas". Como já vimos, o riso popular degrada. E Pitum, ao contrário do narrador, onisciente, é marcado, como personagem, pela linguagem popular e até pelas suas limitações culturais que obrigam, vez por outra, o narrador dirigir-se ao narratário explicitando o que está fora do alcance do herói.

Após o "socorro" dado a Pitum pelas monjas, os índios Galibis (esse era o nome da tribo de seus novos senhores) exigiram que Pitum os guiasse até o lugar onde estariam presos seus companheiros. É evidente que um terror novo se apossou de Pitum que, outra vez, pediu ajuda das monjas para que mentissem que ele estava ferido na perna e, portanto, incapaz de caminhar, no que as freiras prontamente o atenderam.[370]

Em seguida, quando os homens começaram a se dispersar, Calibã, malandramente, entregou Pitum a um grupo de mulheres e crianças que olhavam para o herói com cara de poucos amigos.

> Agarrado, outra vez, o preto se assombrou, viu que o velhaco estava dando uma de Pilatos em cima dele.
> – Lavou as mãos e me entregou. Que será de mim, donas? Socorro, me acudam! – gritava aflito, enquanto era levado no meio da maior algazarra. A indiada ria, gozando da covardia de Pitum.[371]

---

[369] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 80-1.
[370] Ibid., p. 81.
[371] Ibid.

unesp

Duas coisas chamavam nossa atenção, nesse episódio: primeiro, o comportamento de Calibã; bem diferente daquele Calibã humilde, sofrido e prático da Coméida "A Tempestade", de Shakespeare. É um novo Calibã. É um chefe, um tuxaua, de certa forma, indiferente ao sofrimento do inimigo, pois é isso que, até ali, Pitum representaria. Não estamos mais diante de uma linguagem gestual estatuída, mas sim, de uma outra postura, do dono natural da terra, um autóctone. É a descentralização proposta pela intertextualização. É a fala recalcada do outro (de Calibã de Shakespeare) através do texto centralizador. Assim, o discurso *Utopia Selvagem* passa a ser uma língua, cujo vocabulário é a soma dos textos já pré-existentes. O Calibã originário, de *A Tempestade*, faz-se presente, sem ser preciso ser falado. O texto em que ele, enquanto personagem, viveu seus dramas, ali está carregado de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo até porque esse novo Calibã nos soa estranho, tão diferente, tão seguro.[372]

Por outro lado, a oposição "alto"/"baixo" do realismo grotesco, como degradação do sublime aparece, novamente, nas cenas seguintes, em que Pitum volta aos suplícios iniciais de quando foi capturado pelas Amazonas.

> Saiu, assim, das mãos dos homens pra cair nas daquele mulherio. Rodeado delas, aos trambolhões, foi conduzido não sabia pra onde. Afinal, resultou ser a beira da lagoa. Lá, veio outra vez o conhecido suplício de examinarem o corpo dele, todo, mão detalhadissimamente ainda. Pegando e sopesando as bolas, arregaçando as partes pudendas pra examiná-las bem, comentado como se fosse um pau de bicho. Felizmente, não tinha pentelho nenhum que tivesse de perder, mas a falta foi notada, reclamada.[373]

---

[372] JENNY, Laurent – Intertextualidade. *Poética*, p. 21-2.

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

As alusões às partes inferiores do corpo têm para Bakhtin, o sentido de entrar em comunhão com a vida, pois com a degradação, amortalha-se e semeia-se simultaneamente; mata-se e dá-se a vida, através do ventre e dos órgãos genitais e, portanto, com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção dos alimentos e a satisfação das necessidades naturais. Assim, a degradação do indivíduo pode cavar o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. Não tem, como se percebe, um valor destrutivo, negativo, mas, também, um positivo, regenerador: é ambivalente, isto é, ao mesmo tempo negação e afirmação.[374] Exatamente a disponibilidade a que uma intertextualização se permite oferecer, ou seja, a possibilidade de se desenhar isotopias sem que se ameace a integridade da linguagem.[375]

O "alto" e "baixo", a língua oficial x o riso popular, digladiam-se, novamente quando a freira mais velha, a Uxa não se conforma com o fato de Pitum estar sem o avental que as monjas lhe deram para se cobrir. O herói estava "nu em pelo", outra vez. O tenente defendeu-se, argumentando que os índios todos estavam nus, no que as monjas – mais habituadas aos costumes delas – retrucaram:

> mesmo nus os selvagens estavam vestidíssimos. Cada homem tinha, ele viu, um lacinho de cordão atando a pele do bico do pau de modo a meter o cano, enrustido, pra dentro. Com esse arranjo o distinto fica como uma chupeta de criança e o saco se avoluma, atrás dos ralos pentelhos.[376]

---

[373] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 81.
[374] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p.18-19.
[375] JENNY, Laurent – Intertextualidade.*Poética*, p. 27.
[376] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 82.

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

Apesar de que a descrição feita pelo narrador expõe lexemas próprios da linguagem chula como "pele do bico do pau", "meter o cano, enrustido, pra dentro", "distinto fica como chupeta de criança", "o saco se avoluma, atrás dos ralos pentelhos", todos eles não servem para degradar, mas principalmente, para regenerar, pois a significação de tal comportamento, para os selvagens é altamente valorizada do ponto de vista de sua moral, ou seja, da sua cultura. É, portanto, como já dissemos, uma relação de negação e de afirmação para a cultura primitiva ou natural. Nesse sentido, o baixo é o alto mas nem sempre o alto é o alto. Há uma nítida inversão de valores quando se dá o confronto de duas culturas. A tendência é uma delas querer se impor à outra. No caso, a civilizada.

Um outro exemplo, dado pelo narrador onisciente ilustra bem como costumes diferentes podem causar estranheza para que os desconhece:

> Viu também que as mulheres, a seu modo, estavam vestidas. Tinham nas partes um uluri que é o menor biquini deste mundo. Não passa de um triangulozinho de palha com três centímetros de lado, pendurado num cordão que arrodeia a bunda e atado a um rabichinho preso pelas nádegas. Mesmo tão minúsculo e não escondendo nada, o uluri é, sem qualquer dúvida, uma vestimenta. Sem ele, as índias ficam vexadíssimas, se sentem mais do que peladas: exibidas. O uluri é roupa também e principalmente porque nenhum homem toca um dedo naquele troço: dá um azar danado! Inventivos esses índios são, até demais. Com essa coisinha catita de folha de palmeira reinventaram o cinto da castidade ou seja lá o que seja.[377]

E diz, Pitum a respeito:

> Uma dona só dá se está a fim – concluiu Pitum, encantado com a faiceirice índia.[378]
> É o baixo que dá vida e o seio corporal; o baixo é sempre recomeço.[379]

---

[377] Ibid.
[378] Ibid.
[379] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 19.

unesp

Ao contrário do que pensou Bakhtin, segundo a intenção do autor implícito, criador do universo discursivo do *Utopia Selvagem*, o tom da paródia literária moderna aproxima-se, sim, da proposta da paródia medieval, na medida em que o traço degradação é, na verdade, um actante sujeito destinador da ambivalência constituída pela negação e afirmação.

Não se pode deixar de reconhecer o tom cômico burlesco do discurso do narrador que carnavaliza a língua oficial das monjas, relativizando a "moral" que elas desejam impor a Pitum e, por extensão, aos nativos. É o tom parodístico que instaura uma ruptura no discurso posto, estatuído da língua oficial. São os processo de descentralização e desunificação da língua única, formada pelas forças centrípetas, e agora sofrendo um procedimento desunificador resultante do trabalho (des)contínuo das forças centrífugas.[380] É o discurso dialogizado. Mas cada enunciação concreta ou concretizada pelo sujeito do discurso constitui um ponto de operação seja das forças centrípetas (Uxa e Tivi, no *Utopia* e Próspero e os demais membros da Corte em *A Tempestade*, de Shakespeare), como das centrífugas (Calibã, Trínculo e Estéfano, representantes do público do teatro ao ar livre, em *A Tempestade*), Pitum e Calibã, em *Utopia*.

Muitos elementos do pluringlingüismo encontrados na linguagem do *Utopia Selvagem* ou em qualquer outro romance contra-ideológico (também chamado de narrativa complexa) abriga expressões técnico-profissionais, ideoletos próprios de tal ou qual instituição religiosa, como no

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

caso das representantes Uxa e Tivi, mantenedoras de uma linguagem catequética conservadora e deculturante e assim por diante. Esses elementos podem servir à orquestração das intenções do autor (sujeito produtor-destinador-manipulador) se ele pretende, por exemplo, criar um discurso parodístico. Neste, um dos principais objetivos é criar um corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes (plurilíngues) e obrigar a se perceber, através deles, uma outra realidade.[381]

O riso carnavalesco, um discurso paródico e travestizante, torna-se, ele próprio, uma representação. Ele se realiza na transformação da linguagem, ou seja, de dogma absoluto, autoritário e único que era, representado nos limites de um unilingüismo fechado e obtuso, numa outra hipótese de trabalho para expressar a realidade por outro ângulo, com liberdade.

3.2. *Utopia Selvagem*: A Dessacralização do Mito e do Discurso Autoritário Oficial

Quando discutimos a questão das origens e desenvolvimento do plurilingüismo e sua importância para o nascimento do romance europeu e sua posterior evolução, não tocamos em três figuras sumamente importantes para o tema da dessacralização da língua única centralizadora.

---

[380] Ibid., p. 82.

Essas três figuras são: o **trapaceiro,** o **bufão** e o **bobo**, figuras bastante conhecidas desde a Antigüidade clássica greco-latina e do Oriente Antigo. Para o nosso objetivo, interessa menos a sua gênese que as funções essas personagens assumem, não só na baixa Idade Média como para o desenvolvimento do romance europeu. É evidente que, em relação ao romance *Utopia Selvagem*, palco de nossas atenções, é de nosso interesse verificar em que as personagens Pitum, Calibã (s), Próspero (s) e as Monjas, principalmente, se identificam ou se opõem às tais figuras acima mencionadas.

Essas três figuras têm, em comum, uma ligação muito estreita com os palcos teatrais e, por isso, trazem para a literatura uma contribuição muito rica da íntima relação com o público plurilíngüe das praças públicas que acompanhava as apresentações do teatro ao ar livre, como vimos ao tratar da Comédia *A Tempestade*, de Shakespeare. Nesta, pelo menos o bufão e o trapaceiro são nitidamente representados por Trínculo e Estéfano, restando a Calibã, de certo modo, o papel do bobo.

Tudo o que essas personagens dizem ou fazem não tem um sentido ou significado literal, mas figurado e, às vezes, invertido. Não se pode compreendê-las no sentido literal de suas performances, mas de forma figurada. Enfim, elas trabalham sempre na ordem da aparência e não da essência. E por quê? Porque a existência desses atores ou de seus papéis reflete, na verdade, alguma outra existência. É o reflexo indireto. São "estrangeiros" nesse mundo. Seu discurso é sempre intertextual, dialogizado,

---

[381] Ibid., p. 379.

unesp

paródico no sentido de desvio total da língua centralizadora. Seu discurso lingüístico-gestual é contra-ideológico. Essas figuras são o avesso e o falso de cada situação.[382] Elas obedecem aos mesmos atos e ritos cômicos dos festejos carnavalescos. Esses seres – o bufão, o trapaceiro e o bobo – são os legítimos responsáveis, na praça pública (no palco ou no chão) por levar, ao público, uma visão do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficiais, exterior à Igreja e ao Estado.[383] Essas figuras tanto podem rir (o riso grotesco) como serem objeto de riso. Não há uma forma de dialogização entre o interno e o externo, pois seu riso assume o caráter público da praça do povo.

> Elas restabelecem o aspecto público da representação, pois toda a existência dessas figuras, enquanto tais, está totalmente exteriorizada, elas, por assim dizer, levam tudo para a praça, toda a sua função consista nisso, viver no lado exterior (é verdade que não é a sua própria existência, mas o reflexo da existência de outro; porém, elas não têm outra). Com isso, cria-se um modo particular de exteriorização do homem por meio do riso paródico.[384]

É interessante observar que o trapaceiro (Próspero de *A Tempestade* e/ou seu irmão, usurpador do trono de Milão) ainda tem algo que o liga à realidade, mas o bufão (Trínculo e Estéfano na Comédia *A Tempestade*) e o bobo (Calibã em *A Tempestade* e Pitum no *Utopia Selvagem*) "não pertencem a este mundo" e, por isso, têm privilégios especiais.

---

[382] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética – A Teoria do Romance*, p. 276.
[383] Ibid.
[384] Ibid.

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

Quando essas personagens "saem do palco" para figurativizarem-se em atores e actantes, no romance, elas podem exercer profundas influências sobre o estatuto do próprio autor do romance e sobre o seu ponto de vista.[385]

A posição do autor do romance enquanto pessoa física, de carne e osso, isto é, a de autor empírico em relação à vida representada (ficcional) é, em geral, muito complexa e problemática comparada à sua posição junto ao epos, ao drama e à poesia.

> O problema geral da autoria pessoal (problema de todo novo e específico já que a literatura do "autor em pessoa" é ainda uma gota no oceano da literatura impessoal) complica-se aqui pela necessidade de ter alguma máscara importante não inventada, que defina tanto a posição do autor em relação à vida que ele evoca ('como' e de onde ele, um homem particular, vê e revela toda essa vida privada), como também a sua posição em relação aos leitores e ao público (em cujo lugar ele participa do 'desmascaramento' da vida, como juiz, investigador, 'relator', político, pregador, bufão, etc.).[386]

É por isso que o romancista precisa de alguma espécie de máscara consistente, na forma e no gênero, que determine tanto a sua posição para torná-las pública, como também a sua posição em relação aos leitores e ao público. E assim, essas máscaras do bufão e do bobo, principalmente, transformadas de várias maneiras vêm em socorro do romancista. E elas não são inventadas, com vimos, pois têm raízes populares, no plurilingüismo das praças públicas, nas soties, farsas, no teatro ao ar livre é claro, nas paródias dos discursos religiosos e/ou oficiais da cultura centralizadora da língua e mito nacionais reprodutores das ideologias das classes dominantes. Elas são ligadas ao povo por privilégios consagrados por não participarem da vida – no

---

[385] Ibid., p. 276.
[386] Ibid., p. 276-7

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

caso, o bufão e o bobo – e, conseqüentemente, pela intangibilidade de seu discurso.

Assim, através de seus aspectos alegóricos, que se alimentam do sentido indireto, figurado mesmo de toda a imagem do homem, permitem a elas estarem ligadas à metamorfose do rei e do deus (*A Tempestade*) que se encontram no inferno e na morte (é o carnaval: o encontro dos contrários), da metamorfose do tenente Carvalhal em mero Pitum, reprodutor e, finalmente em "Orelhão" (bobo), do rei em escravo, como nas saturnais romanas.[387]

Nesse sentido, no capítulo "As Monjas", Pitum, é um ator que assume os papéis actanciais de bufão e de bobo, ao mesmo tempo, ao entrar em desentendimento com as monjas por causa da proibição que eles impuseram a seu casamento com uma graciosa e insinuante jovem índia Galibi, embora o tuxaua Calibã lhe tenha dado como prenda; um velho costume indígena.

Mas, quando falamos em romancista, estamos nos referindo, na verdade, ao sujeito da enunciação, o autor implícito que usa as vozes do narrador ou sujeito do enunciado – que tanto pode ser Pitum ou o próprio narrador onisciente – para disfarçar a sua verdadeira intenção ou seja, de desmistificar a língua oficial. O que, de fato, o enunciador está querendo é desarrumar o discurso oficial, inverter, interromper a normalidade cotidiana e chamar a atenção para alguma coisa.[388] Trata-se de criar – um discurso – denúncia contra todo tipo de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações

---

[387] Ibid., p. 277.
[388] SANT'ANNA, Afonso Romano de – *Paródia, Paráfrase & CIA*, p. 45.

unesp

humanas como o diálogo polêmico entre as Monjas Uxa e Tivi a respeito, primeiro, da questão da nudez e, depois, da proibição do herói (bufo) de casar-se com a indiazinha Rixca.

> Não admitiam que ele aceitasse a índia que o tuxaua lhe deu como prenda.
> – Em hipótese alguma diziam.
> Já estava até escolhida e o preto se acendeu de entusiasmo, quando mostraram Rixca para ele. É uma moça jeitosa, novinha, gentil, de cabelos muito pretos, escorrido em finas tranças pelas costas. Mas é a indiazinha preferida das missionárias. Leva jeito, até encanta, com sua vergonha (que ela não tem) tão bem feita e tão redonda e com tanta inocência descoberta, que muita moça carioca a vendo se envergonharia de não ter a sua como a dela. Andava ali, galante, com uma coxa do joelho até o quadril e a nádega toda tingida daquela tinta preta esverdeada e todo o resto do corpo na sua cor natural de um moreno claro de mel.
> Isto faz parte da etiqueta Galibi. É preciso casar Pitum porque índio não concebe que um homem ande solto na aldeia sem mulher que lhe dê comida e carinho.[389]

Nota-se que a fala do narrador onisciente também é paródica e traz, no seu bojo, elementos do realismo grotesco para dessacralizar, contestar a "ética" e a "moral" das monjas:

> Segundo elas explicaram, era indispensável desistir do casório por um imperativo moral: não era honesto, nem conveniente, que um civilizado se metesse a índio.[390]

no que Pitum discorda e retruca:

> Mas se eu não tenho nenhum voto de castidade, por que não?
> Elas insistiram: quer virar índio? Que ficar desmoralizado? Quem é você pra sair pelo mato caçando e pescando como índio? Já pensou no que é derrubar floresta amazônica pra fazer roça? Você é lá capaz disto! Vai ficar desmoralizado. Aí perde a honra e a mulher também.
> Atordoado com a argumentação cerrada, Pitum se confunde, sem atinar com a razão de tanto empenho. Será coisa de crente? – se pergunta – Só eles são assim intolerantes.[391]

---

[389] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 87.
[390] Ibid.
[391] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 87-8.

unesp

Do ponto de vista da enunciação, como instância intermediária entre o nível narrativo e discursivo, o que ocorreu, nesse fragmento do capítulo As Monjas, foi um visível processo de manipulação pragmática que já explicamos. O destinador-manipulador, as monjas, seguiu à risca o processo, ou seja, primeiro procurou saber qual o PF_2 de S_2 (o projeto do fazer do manipulado); em seguida, ao conhecer o PF_2 de S_2, procurou desvalorizá-lo, através de uma ameaça, pois se S_2 (Pitum) concretizasse o seu projeto, perderia a honra, a moral, e conseqüentemente, o objeto de valor (a jovem índia). Sabendo, de antemão, que, para Pitum, tais argumentos seriam difíceis de serem batidos pela fragilidade cultural de sua formação, o embuste surtiu efeito. O contrato acabou sendo aceito e a manipulação foi concretizada. E isso só acontece, como dissemos, quando o manipulado aceita o projeto do destinador-manipulador.

Em relação às modalidades, o destinador-manipulador (as freiras) alterou a competência do sujeito destinatário (Pitum), estabelecendo a desistência da performance antes desejada. Como se viu, a relação entre o primeiro fazer (o discurso manipulatório, o seu projeto), isto é, o do manipulador e o segundo, a performance do sujeito, é sempre indireta, mediatizada pela transformação da competência modal do sujeito. Na verdade, pode-se dizer que o manipulador faz-ser, isto é, com sua ação, de natureza cognitiva e/ou pragmática (ameaça), transforma o estado modal do sujeito de estado (destinatário), transferindo-lhe, por doação (ou coação), valores modais que o levam a fazer-fazer ou a fazer desistir de seu fazer. Com

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

efeito, o que aconteceu, efetivamente, foi um programa narrativo de dissuasão, pois, antes, S_2 QUER-FAZER o PF_2 e, depois, S_2 não QUER FAZER (desistiu) do PF_2 (seu projeto).

Sob outro ângulo, esse episódio chama-nos à lembrança as marcas deixadas pelo autor empírico, etnólogo, antropólago e educador, Darcy Ribeiro, pois as figuras de bufão e de bobo representadas pelo ator Pitum, servem para questionar a visão de mundo imposta pelos missionários aos nossos índios, num visível propósito de deculturar todo um modo de vida por si bem estruturado e harmonioso, para, em seguida, impor-se-lhes um processo de aculturação cristã-civilizatória. A esse respeito o autor empírico que, além de um estudioso, viveu durante dez anos com os índios, no Xingu, diz:

> O problema indígena não pode ser compreendido fora dos quadros da sociedade brasileira, mesmo porque só existe onde e quando índios e não-índios entram em contato. É, um problema de interação entre etnias tribais e a sociedade nacional, cuja compreensão é dificultada pelas atitudes emocionais que se tende a assumir diante dele, tais como:
> 1. a atitude etnocêntrica, dos que concebem os índios como seres primitivos, dotados de características biológicas, psíquicas e culturais indesejáveis, que cumpre mudar, para compeli- -los à pronta assimilação aos nossos modos de vida. Esta é a atitude tradicional dos missionários que, movidos pelo desejo de salvar almas, consideram sua tarefa a erradicação de costume, a seu ver e detestáveis, como a antropofagia, a poligamia, a nudez e outros. É, também, a atitude daqueles que julgam uma vergonha para 'um povo civilizado' ter patrícios que se pintam com urucu, afiam os dentes, deformam os beiços e as orelhas, vivem em choças imundas e falam línguas ridículas. Estes se propõem lavar a nação desta mancha infamante, escondendo a existência dos índios e simultaneamente os obrigando a adotar as únicas formas corretas de vestir, comer, casar e falar, que conhecem. Apreciam a ação missionária, enquanto dogmática, e exigem do SPI que se devote à incorporação dos índios a qualquer custo. Assumem, também, esta atitude, os interessados nos índios como mão-de-obra ou na espoliação das terras que eles ocupam, argumentando que, em suas mãos, esses recursos seriam melhor utilizados do ponto de vista do progresso do País.[392]

[392] RIBEIRO, Darcy – *Os Índios e a Civilização – Integração das Populações Indígenas no Brasil Moderno*, p. 193.

unesp

Pitum, enquanto bufão – e às vezes bobo – cuja capacidade de deambulação permite inserir-se em todos os desvãos sociais, não o é apenas para mostrar o alto como elevado e o baixo como inferior, mas para fazer um grande desnudamento – e conseqüentemente um rebaixamento – do que socialmente pretende ser elevado e superior. Isso acontece, não só quando ele dialoga com as freiras, mas quando esse desnudamento também se dá pelo próprio teor das respostas das próprias monjas querendo defender a língua única centralizadora constituída pelas linguagens representantes das forças centrípetas.

As figuras do bufão e do bobo que não compreendem a convenção deplorável da ingenuidade tornam-se, para o sujeito da enunciação, peças perfeitas, pois têm o direito de não compreender, ganham o direito de confundir, de arremedar, de hiperbolizar a vida, de falar parodiando, questionando, "inocentemente" e de não ser o próprio indivíduo que deveria se defender das injustiças.[393] Assim, se comporta Pitum, colocando as monjas, cada vez mais, em situações embaraçadoras quando tentam condenar o modo de ser dos índios. Como bobo ou bufão, Pitum abre a possibilidade de o enunciador criar situações que permitem ao narrador arrancar as máscaras de trapaceiros das monjas e tornar pública sua vida privada camuflada atrás de uma falsa e interesseira moral eclesiástica.

É importante salientar que, via de regra, essas figuras, a do bobo e do bufão, podem se fundir numa só: na personagem principal que acaba, por

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

sua vez, sendo a portadora dos pontos de vista do autor. Desse modo, Pitum, investido dessas funções actanciais, de bufão e de bobo, e conseqüentemente, ingênuo e desinformado por não pertencer ao mundo que indiretamente critica, tem toda a liberdade para questionar a falta de lógica das injustiças sociais.[394] Nesse aspecto, Pitum é também um herói pícaro, aquele que procura tirar vantagens dentro das piores situações em que se mete. E, por ser pícaro, tem liberdade para elevar o baixo e rebaixar o alto, no que Pitum é mestre, como já vimos desde sua complicada convivência com as mulheres guerreiras. Lá, ele acabou dessacralizando não só a lenda, como também o mito, virando-o pelo avesso, através do riso carnavalesco e do realismo grotesco.

Ao confrontar-se, dialogicamente, com as monjas sobre usos e costumes indígenas, "ingenuamente", ele está propondo um debate sobre os processos de deculturação (aculturação) impostos pela civilização branca aos povos gentios; mas não só em relação aos nossos índios e sim em relação a todos os povos primitivos, que em nome de uma discutível prática civilizatória, sofrem todos o tipo de humilhação, torturas e massacres.

Portanto, a forma de "incompreensão", que no autor é intencional e nas personagens é ingênua e crédula, é, na verdade, uma estratégia do autor implícito para criar um elemento organizador capaz de, alegoricamente, denunciar o convencionalismo pernicioso e trazer à baila temas polêmicos que suscitam, literalmente, seja no teatro – como vimos em *A Tempestade* de W.

---

[393] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética*, p. 278.
[394] Ibid., p. 272.

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

Shakespeare ou no romance, entre Pitum e as monjas, a simpatia do leitor para suas teses. Tal convencionalismo revelado nos usos e costumes, na moral, na política ou na arte é quase sempre representado do ponto de vista de um indivíduo como Pitum que não participa do mal causado às demais personagens e, por isso, não o compreende.[395] Não é por outra razão que existe um narrador onisciente, onipresente e que intervém para explicar o que a personagem bobo/bufão jamais poderia.

Veja-se este exemplo no *Utopia Selvagem*:

> Depois de algum tempo ali, Pitum viu que naquela confusão há uma ordem. O mais admirável, entretanto, é o sempre ameno convívio cristão desta indiada pagã. Seria até um estilo de vida recomendável se não fosse a ociosidade incompatível com o progresso, pensa o preto:
> – E tão atolados no atraso, estes bugres. Vivem na fatura curtindo preguiça.
> – Para ele, o ofício real dos Galibis é viver convivendo e pecando inocentemente na sua comunidade solidária. Os homens, uns malandros, é verdade que caçam e pescam em duras jornadas, mas depois descansam dias, balançando na rede, cafungando, filosofando e rezando. As mulheres são mais ativas. Fora da aldeia plantam roça e colhem, apanham água e lenha, carregam carga. Dentro de casa, cozinham e amamentam, fornicam e mexericam.
> – Não querem outra vida, estes bugres – concluiu Pitum – Nem eu.
> As monjas acham isso tudo objeto.
> – Abominável, diz Uxa. – Os homens, nesta fartura da vida natural, tendo tudo dado sem força, caem na indolência. As mulheres, não participando da vida social e cívica nem da religiosa, são mais animaizinhos silvestres do que gente mesmo. Só se movem e comovem pelos instintos pecaminosos. Para isto riem regateiras, se enfeitam de flores quando vêm do banho, se pintam vaidosas de urucum e jenipapo e andam galantes balançando os quartos, cada vez que dão com um homem.[396]

O etnólogo Darcy Ribeiro (autor empírico) ensaísta e antropólogo, ao tratar das valiosas contribuições do SPI (Serviço de Proteção aos Índios, órgão que, na sua opinião, foi o que melhor cuidou dos nossos gentios),

---

[395] Ibid., p. 279.
[396] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 90.

unesp

comenta, no seu livro *Os Índios e a Civilização*, a posição do Luiz Bueno Horta Barbosa a respeito dos trabalhos desenvolvidos por essa entidade:

> O serviço não procura nem espera transformar os seus hábitos, os seus costumes, a sua mentalidade, por uma série de discursos, ou de lições verbais, de prescrições, proibições e conselhos; cnta apenas melhorá-lo, proporcionando-lhe os meios, o exemplo e os incentivos indiretos para isso: melhorar os seus meios de trabalho, pela introdução de ferramentas; as suas roupas [...][397]

E Darcy continuou dizendo que, para que se avaliasse a importância desses princípios basta considerar que, em 1956, a 39ª Conferência Internacional do Trabalho, ocorrida em Genebra, na Suiça, aprovou como recomendação para orientar a política indigenista de todos os países que têm população indígena, um documento inspirado, em grande parte, – para nosso espanto – na legislação brasileira. Esses princípios foram aceitos como normas básicas que deveriam disciplinar todas as relações com os povos tribais. Consideradas em seu contexto histórico, essas diretrizes positivistas eram o que havia de mais avançado para a época. Mas a etnologia, da qual se poderia esperar alguma orientação, levando-se em consideração a copiosa bibliografia de descrição de costumes exóticos que possuía, era, ainda, uma disciplina de museu. Estava totalmente alienada em relação à realidade humana dos materiais com que lidava. A atitude do etnólogo era, geralmente, de total indiferença pelo destino dos povos que estudava, isto é, tratava-os como seres inferiores, quase como animais. Assim, o índio sempre foi visto, pela civilização européia (UXA e TIVI) no *Utopia Selvagem*, e Próspero e Miranda, na Comédia *A Tempestade*, como um ser exótico,

unesp

discrepante, cujas ações de fósseis vivos só interessavam como elementos resultantes de pesquisas que lançassem uma possível luz sobre um passado remoto da espécie humana. Portanto, os problemas dos nativos não eram considerados como tarefa.[398]

O que Uxa não sabe é que se comete uma violência (depois irreparável) contra as crenças e hábitos milenarmente assimilados passados de pais para filhos. Por exemplo, o caso das vestimentas que é tão caro para a "língua centralizadora" representada pelas missionárias. Para os índios, a adoção de vestimentos sugerida pelos brancos pode causar sérios danos à psicologia dos nativos. Eles podem abandonar as pinturas do corpo que, em muitos casos estão associadas a certos valores que ficariam, assim, invalidados.

> Este é o caso dos Bororo e das tribos Jê, cujas pinturas do corpo, altamente elaboradas, simbolizam a filiação clássica. Os Kaapós acreditam que suas pinturas lhes foram ensinadas pelo herói cultural Maíra e seu abandono vale como um enfraquecimento desse núcleo de intensificação da solidariedade tribal graças à idéia de uma origem divina e de uma ancestralidade comum. Na maioria dos casos, porém, se os índios não são compelidos pelos agentes da civilização com que estão em contato jamais chegam a interiorizar as idéias de pudor associadas à vestimenta. Só diante dos brancos se apresentam vestidos com roupas; quando sozinhos na aldeia, despem-se delas e se portam como seus antepassados, conservando suas próprias regras de decoro. Assim fazem os Karajá, os Timbira, Os Bororo e muitos outros, depois de séculos de convívio com civilizados e de esforços de fazê-los adotar o hábito de cobrirem a nudez com os trapos que podem adquirir. Um jovem Bororo recusou, certa vez, meu convite para um banho no rio porque, segundo disse, "estava nu debaixo da calça". Ou seja, não tinha o 'bá' posto que para ele era o arranjo de decoro que o fazia sentir-se vestido.[399]

Como se percebe, o diálogo provocado por Pitum (que incorpora as funções de bobo e de bufão) com as "missionárias" tinha, para o autor

---

[397] RIBEIRO, Darcy – *Os Índios e a Civilização*, p. 140.

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

implícito, o condão de resgatar, através do intertexto, uma denúncia da insensatez da prática civilizatória do branco imposta ao índio. Isso acaba desnudando a verdadeira face cruel e despropositada do processo de deculturação/aculturação por que os primitivos são desumanamente submetidos, sem nenhum resquício de respeito ao seu modo de ser e de sua dignidade. Não se trata, na verdade de apenas uma alusão, mas de absorção, de uma dialogização entre textos, enfim, uma intertextualização, não só em termos da série literária com textos pertencentes à mesma língua ou à mesma série, mas, sobretudo, com textos metalingüísticos da série extra-literária, como é o caso desse texto de natureza científica do antropólogo e etnólogo Darcy Ribeiro. Há, na verdade, um cruzamento paródico na assimilação de um para o outro, pois houve uma ambivalência que implica a inserção da história (da sociedade indígena em confronto com a cultura chamada civilizada), no texto literário (*Utopia Selvagem* e outros da mesma série, como *Maíra*, por exemplo, do mesmo autor, Kadiéw) e do texto na história.[400] É o dialogismo textual. Eis, aí, a importância das figuras do bufão e do bobo para a irrupção da intertextualidade. Voltaremos a esse tema mais adiante. São vozes eqüipolentes – no dizer de Bakhtin[401] – pois participam do diálogo com outras vozes, no mesmo pé de igualdade, ou seja, eles não perdem o seu SER enquanto vozes e consciências autônomas.

---

[398] Ibid., p. 141.
[399] Ibid., p. 326-7.
[400] KRISTEVA, Julia – *Introdução à Semanálise*, p. 67.
[401] BAKHTIN, Mikhail – *Problemas da Poética de Dostoiévisk*, p. 2.

unesp

É nesse sentido que a semiótica, ao tratar da intertextualidade, teve de reconhecer que, na configuração da enunciação – instância mediadora entre as estruturas sêmio-narrativas e as estruturas discursivas –, abrigam-se, pelo menos dois percursos temáticos: o de comunicação e o de produção e que, evidentemente, estão intimamente ligados aos papéis temáticos de enunciador e de enunciatário. Já vimos, também, que o tema da produção refere-se à ação do homem sobre as coisas, seja transformando-as, ou construindo-as; enquanto o percurso temático da comunicação discute e descreve o tema da ação do homem sobre os outros homens, ação.

criadora das relações intersubjetivas, fundadoras da sociedade.[402]

Essa duplicidade de percursos temáticos – já o dissemos – é que nos garante considerar a enunciação como atividade humana, por excelência, de produção e de comunicação. Assim, os papéis de *enunciador e enunciatário* estão vinculados ao percurso temático de comunicação (quem comunica e quem recebe e interpreta a comunicação) e o de *sujeito da enunciação* (autor implícito), sincretismo de *enunciador* e *enunciatário* ao percurso de produção (quem produz o universo ficcional).[403]

Considerando-se a enunciação como conceito chave para explicitação do discurso e de suas relações com as condições sócio-históricas de produção e de comunicação, ficou claro que, para analisar o percurso temático de comunicação, seria necessário examinar-se suas ligações com a

---

[402] GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. – *Dicionário de Semiótica*, p. 67.
[403] BARROS, Diana Luz Pessoa de – *Teoria do Discurso*, p. 136.

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

organicidade narrativa, efetuar-se uma análise interna do texto. Mas tal procedimento, embora satisfatório, nesse nível, não nos daria uma resposta suficiente se não fosse levado em conta os sentidos do texto no contexto histórico-sócio-político-econômico e ideológico do qual faz parte. Deste modo, ligam-se às vozes do *Utopia Selvagem* outras vozes dos textos que estão compondo com ele um macro-texto, como, por exemplo, a Comédia de Shakespeare, *A Tempestade*, as alusões aos primeiros viajantes que visitaram o Brasil (mesmo que através do sarcasmo e da ironia), a visão de Montaigne sobre "selvagens" e canibalismo, antropofagismo, os discursos míticos (mesmo que dessacralizados pelo riso carnavalesco, pelo realismo grotesco...) e as posições de Uxa e Tivi, defensoras da língua e religiosidade oficializada, unificada pelas forças centrípetas ideologizadas pela classe dominante (no caso, civilizatória e europeizada). Somente através da análise de outros textos, formadores participantes das relações intertextuais e do contexto do discurso em exame, é que nos é permitido alcançar os fatores sócio-históricos e estéticos constitutivos da enunciação.[404] Portanto, a "palavra literária" não é apenas – como se queria anteriormente pela crítica sectarista da análise somente interna – um ponto fixo, ou um sentido fixo, mas, na verdade é, e sempre foi, um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras (tanto das séries literárias, como das séries não literárias): do produtor enquanto destinador-manipulador responsável pela competência do sujeito da enunciação (enunciador ou receptor fictício da mensagem e dos

[404] Ibid., p. 143.

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

valores determinados pelo enunciador), e do contexto cultural atual ou anterior.[405]

Desta forma, introduzindo a noção de *estatuto da palavra* vista como unidade minimal da estrutura, Bakhtin insere o texto na história e na sociedade, assumidos como textos que o escritor lê e nos quais ele se instala ao reescrevê-los.[406]

Ao transformar a língua única, a sincronia, em diacronia, à luz dessa transformação, a história linear surge apenas com uma abstração, irreal, pois a partir dessa visão, o único modo que o escritor tem de participar e/ou questionar ou a história será através da transgressão dessa abstração, ou seja, de uma escritura-leitura, de uma prática de uma estrutura significante em função de, ou em oposição a uma outra estrutura ou talvez, também, obra de uma outra releitura.[407]

> A história e a moral se escrevem e se lêem na infra-estrutura dos textos. Desse modo, plurivalente e plurideterminada, a palavra poética segue uma lógica que ultrapassa a lógica do discurso codificado, só realizável plenamente à margem da cultura oficial. É, conseqüentemente, no carnaval que Bakhtin irá buscar as raízes desta lógica que é o primeiro, assim, a estudar.[408]

Mas o que seria, dentro do tema da intertextualização, o sentido mesmo da expressão *estatuto da palavra*? Significa, em última análise, buscar compreender as articulações de uma palavra (vista como complexo sêmico) com as outras palavras da frase, e vincular essas mesmas funções (ou

---

[405] KRISTEVA, Julia – *Introdução à Semanálise*, p. 62.
[406] Ibid.
[407] Ibid., p. 62-3.
[408] Ibid., p. 63.

unesp

relações) num nível imediatamente superior de seqüências maiores (parágrafos, texto, etc.).[409]

Bakhtin distingue três categorias de palavras, na narrativa:

a) A palavra "direta" que, ao remeter-se ao seu objeto, expressa a última instância significativa do sujeito do discurso (autor empírico, produtor do discurso) no quadro de um determinado contexto; é a palavra denotativa, que anuncia, que fornece a compreensão objetiva, direta. Por ser denotativa, referencial, conhece, apenas, a si mesma e a seu objeto, ao qual (objeto) se esforça para se adequar; não é "consciente" das influências das palavras estranhas (ou do sentido de "estranhamente").

b) Em segundo lugar, vem a palavra "objetal" que se constitui no discurso direto das "personagens". Embora apresente uma significação objetiva direta, distancia-se do nível do discurso do autor.

E, ao mesmo tempo, orientada para seu objeto e torna-se, ela mesma, objeto de orientação do autor. Está subordinada à palavra narrativa como objeto de compreensão do autor. Isto não significa, porém, que a orientação do autor possa penetrar nela, pois apesar de torná-la como um todo, a orientação do autor não altera seu sentido, sua tonalidade; ela subordina a suas próprias tarefas, sem nela introduzir uma outra significação. Assim, a palavra objetal, convertida em objeto de uma outra palavra (denotativa), não é "consciente" dela. Tanto quanto a palavra denotativa, a palavra objetal é, portanto, unívoca.

c) Mas o autor pode se servir da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo, conservando, sempre, o sentido que a palavra já possui. O

---

[409] Ibid.

unesp

resultado é que a palavra (o texto) adquire, no mínimo, duas significações. Por isso, ela se torna "ambivalente". Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado de dois sistemas de signos. Na evolução dos gêneros, ela surge com a menipéia e o carnaval. E essa junção de dois sistemas de signos que relativiza o texto, como num quadro surrealista.[410]

Já, na Segunda categoria das palavras ambivalentes, o autor introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem ("*Utopia Selvagem*" x "*A Tempestade*"). É o discurso parodístico em que existe uma "polêmica interior oculta", pois tal discurso se caracteriza pela influência ativa (ou seja, modificadora) da palavra de outrem, sobre a palavra do autor.

> É o autor que 'fala', mas um discurso estranho está constantemente presente nessa palavra que ele deforma. Nesse tipo 'ativo' de palavra ambivalente, a palavra do narrador. Exemplificam-na a autobiografia e as confissões polêmicas, as réplicas ao diálogo (o diálogo camuflado) [...][411]

3.2.1. "A Margem Plácida"

Tanto quanto a estrutura carnavalesca bakhtiniana, a fuga de Pitum do país das mulheres guerreira foi de natureza relativizada, no sentido de "existir apenas em e pela relação" com outro mundo: o mágico, o mítico,

---

[410] Ibid., p. 72.
[411] Ibid.

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

porém dessacralizado. Tudo aconteceu do modo como "caiu" no mundo das "donas".

> Viajava até contente: duas noites dormiu bem dormidas, sem atender mulher nenhuma. Aí sucedeu o inesperado: abruptamente.
> Foi ao meio-dia, como da outra vez. Chegavam à margem de um rio grande, quando das águas começou a subir uma bruma branca, esfumaçante.
> De repente, a névoa ficou mais densa e a bruma que subia já era uma chuva que escorria. Aí Pitum reconheceu: – É a cortina. – A branca cortina surgiu ali rente, fechando o mundo, anuviando tudo. Nisto estava, bestificado ainda, quando ouviu o berro de uma dona: – Corra! – No mesmo instante se sentiu puxado e saiu correndo com ela, em passo acelerado, pela barranca do rio bem junto da cortina branca. Inesperadamente, a dona parou e ele também estancou, esbarrando nela.
> Olhando pro outro lado da cortina, viu lá parados, nomeio da bruma, dois índios de pé, olhando, em espanto. Com seus arcos e flechas nas mãos, lá estavam eles galantes, pintados de preto e quartejados de vermelho, assim pelos corpos como pelas pernas.
> Apenas Pitum cruzou o olhar com o deles, tudo sucedeu, instantâneo. Levou um empurrão e tomou no ar. Mas em vez de cair n'água como esperava, caiu, foi rolando na macega, da outra margem.
> Levantando, ao ajeitar o coité de urucum sujo de capim, viu que estava no lugar onde estavam os índios, na outra banda. Isto comprovou, vendo ali mesmo no chão a seu lado, um jasnaxim – de índio com uma paca morta e dois paus de fazer fogo. Dos dois índios nada. Sumiram.
> Quando acalmou o coração disparado, Pitum levantou trôpego para dar uma volta por ali, olhando, decifrando. Primeiro, andou pela borda do mato alto que fechava dum lado. Depois, pelo lado oposto, na beira do rio que corria tranqüilo, natural.
> – É a meu mundo que retorno? Retorno à minha banda? À minha margem?[412]

E mais adiante:

> Que Deus, esta seja a margem plácida.[413]

Eis, aí a reedição do mito de origem. Agora, não mais das amazonas, mas da "caapinagem", do mundo dos Galibis. Mas é no capítulo "As Monjas" que aparece o "novo" Calibã, um tuxaua respeitado e senhor dos ritos de iniciação, ao contrário de Calibã prisioneiro de Próspero.

---

[412] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 74-5.

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

> A certa altura, Calibã reapareceu todo pintado e adornado, ele também, trazendo na mão um arco e um maço de flechas cerimoniais. Deu uns pulos compassados na frente de Pitum e lhe entregou as armas. A seguir, se pôs, de pé, bem na frente dele, e, muito hirto, fez um discurso perorado. De repente, se inclinou, e agarrou, instantâneo, o pau de Pitum, que levou um susto desbragado.
> – Vai me capar, este corno? – foi o que temeu. Quis escapar mas não pôde, agarrado que foi pelas costas pelos jovens que o paralisaram. O tuxaua pegou de novo o pau de Pitum, puxou a pelanca, deu a um índio para segurar e aí, com as mãos livres, atou o nó – o tal nó da vergonha – dizendo não sei o que em língua Galibi.[414]

Não há como não lembrar-se daquele Calibã sofredor que, embora chegasse a desafiar, em alguns momentos, os poderes de Próspero, na maior parte de sua história, esteve submisso e vilependiado pelo seu senhor e até pelos bufões Trínculo e Estéfano, na Comédia *A Tempestade*. Esse novo Calibã, poderoso e elegante tuxaua, mantém presente a "polêmica oculta interior" pela influência modificadora da palavra de outrem, palavra ambivalente. Tal palavra não se refere apenas a textos ou sistemas de signos distintos que se oponham, mas, dentro da própria, obra entre paralelismos como entre as partes do romance "Bandas e Lados" e "A Margem Plácida", pois o Pitum da primeira não é mais o Pitum da segunda.

Todavia, do ponto de vista da modalização, o tuxaua não deixou alternativa para o "herói": foi-lhe imposto pelo destinador-manipulador. Para isso, o tuxaua, mesmo autoritariamente (manipulação pragmática = ameaça) modificou a competência do sujeito (ator Pitum) que não tinha o saber-poder-FAZER-SER aceito pela tribo Galibi. O que o tuxaua, enquanto manipulador-destinador fez, foi, na realidade, FAZER-SER, isto é, com sua ação,

---

[413] Ibid., p. 75.

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

transformou o estado modal do sujeito de estado (Pitum, herói degradado), ao transferir-lhe, por doação, valores modais que o levam a fazer ("vestir-se" como um guerreiro Galibi) mesmo sem o saber. É importante esclarecer que tal gesto – embora imposto a Pitum por Calibã – não tinha conotação vergonhosa, pois Tivi, a freirinha mais nova, explicou que aquele ritual teve o objetivo de torná-lo "miaçu" do tuxaua Calibã, o que signifcava galgar ao posto de:

> soldado, pau-mandado dele com obrigação de acompanhá-lo em qualquer guerra que declare.[415]

Nosso herói passa por um processo muito mais cruel de manipulação no capítulo "Brasis", pois as monjas não acreditam em nada do que ele lhes conta: nem do drama que passou com as amazonas nem, muito menos, da "história inverossímil" da Guerra das Guianas. Acabam crendo que só uma mente doentia de erotismo poderia inventar o caso das "donas sem marido" e, sobre a Guerra das Guianas, para elas, só pode ser um embuste próprio de "contador de histórias..." Assim, de destinador (Pitum) que deveria fazer o destinatário-sujeito (as monjas) crer nos seus relatos, o herói passa a ser o destinatário-sujeito que acaba não acreditando no que viu e no que viveu. Novamente se realizou o processo de manipulação cognitiva e pragmática ao mesmo tempo, uma vez que uma das monjas, a Uxa, depois de conhecer o projeto do fazer do "herói" (PF_2 de S_2, isto é, do manipulável),

---

[414] Ibid., p. 84.
[415] Ibid., p. 86.

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

desqualifica-o da forma mais prepotente, própria dos poderosos diante dos menos favorecidos:

> – Qual? – Como Pitum embora acanhado, insiste na mentirada, elas apelam para a chave de galão de sua autoridade científica. A mais velha, Uxa, apresenta-se formalmente:
> – Sabe com que está falando? Sou é Master em Etnografia MNQBV e nunca jamais tive a menor notícia de que existem no Brasil índias canibalas sem marido.
> – Esclarece que os próprios índios gregos, que falavam de mulheres despeitadas, sabiam que isso era lenda: Sereias, Amazonas, Icamiabas, Quimeras, Hipólitas, Iemanjás, Janaínas. Tudo são lorotas.
> – Você pensa que somos idiotas? – perguntaram, irritadíssimas.
> – É ousadia demais vir em cima de nós com tamanha intrujice.
> Verdadeiramente revoltante para elas é a história da guerra Brasil 'versus' Guiana. Esta, então, é a própria absurdez! É até antipatriótico – partindo de quem se diz tenente do glorioso Exército Nacional – andar divulgando um disparate destes.[416]

O que se nota é a presença de várias vozes num mesmo discurso das monjas, pois o que o autor implícito faz é re-apresentar algo que está recalcado no espírito daquelas pessoas que são constantemente humilhadas quando se deparam com o poder da classe dominante. E não se trata de dramas isolados porque isso é próprio de uma sociedade injusta e prepotente que se "orgulha" de mostrar-se superior diante dos menos favorecidos. Tal gesto re-apresenta, através de um texto parodístico, aquilo que já está recalcado no espírito dos que sofrem em decorrência dos maus instintos próprios de uma sociedade já de si anti-democrática e antiigualitária. O que esse fragmento paródico faz não é nada mais, nada menos, do que "mostrar" uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo catártico de liberação do discurso crítico.[417] É um discurso crítico em relação à língua

---

[416] Ibid., p. 92.
[417] SANT'ANNA, Affonso Romano de – Paródia, Paráfrase & Cia, p. 30-1.

unesp

oficial e religiosa resultante das forças dominadoras (centrípetas) e elitizantes. Tanto quanto no realismo grotesco, o contrato polêmico iniciado pelas monjas e Pitum é todo composto de oposições: discurso oficial do governo brasileiro defendido na fala de Pitum versus recusa incondicional das monjas; o decoro e o indecoroso, no caso das "donas sem marido" que as missionárias recusam-se, veementemente, aceitar por inverossímil e ultrajante do ponto de vista cristão e moral. É o alto x o baixo, próprios do riso grotesco, do duplo, do riso carnavalesco. É o SER x PARECER. É óbvio que, aos olhos das monjas, o discurso de Pitum, que defende tais obscenidades das donas e a história "inverossímil" da Guerra Guiana, está mais para a ordem do PARECER, ou seja, pura invencionice. Fica claro, também, que dada a autoridade emanada de todo aparato religioso de que as monjas são investidas, mais o título de "Master em Etnografia MNQBV", de Uxa, que lhes conferem o direito de serem, naquele meio primitivo, legítimas defensoras da língua oficial, o SER só podia estar ao lado delas. A Pitum, não restou outra alternativa senão a de duvidar da própria experiência vivida tanto com as Amazonas, quanto na "gloriosa" Guerra Guiana.

É importante ressaltar a intervenção providencial do narrador (porta-voz do sujeito da enunciação) ao dirigir-se ao narratário ("leitor ou leitora") defendendo a "racionalidade" da visão do branco (as monjas) "civilizado" em detrimento das crenças de Pitum:

> Aqui entre nós – leitor ou leitora -, muito compreensível que as monjas duvidem destas verdades. Do ponto de vista delas, como é que pode haver, sem ser vista nem ouvida, uma estrondosa guerra civilizada ali, bem na cara delas? Ali onde estão há anos sem ver nada? Esta mentira lhes parece ainda

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

> maior do que a de colocar, do outro lado do rio, a tal tribo tresloucada das mulheres sem marido de que nem os índios nunca falaram.[418]

Trata-se de um fragmento, na verdade, irônico, pois o que está se querendo é desqualificar, através do narrador, a visão de mundo fechada das forças centrípetas representadas pelas monjas, ou seja, um discurso autoritário que não aceita uma nova versão dos fatos, uma nova ordem que possa provocar qualquer tipo de mudança no "status quo" que lhes garanta a dominação sobre os menos afortunados e indefesos gentios. É mais uma marca da presença do autor empírico cuja visão, delegada pelo sujeito da enunciação ao narrador, pode, muitas vezes, com a dele se identificar ou não. No caso, houve uma consonância, pois o tom parodístico e intimista do narrador ao dirigir-se ao "leitor/leitora" demonstra ser um ato de insubordinação ao processo de desqualificação desencadeado pelas missionárias para ridicularizar as crenças de Pitum. Por isso, é a linguagem dupla que carrega, no seu bojo, dois discursos antagônicos, representando, por um lado, a língua oficial, a religiosa, estatuída e que não admite réplica e, por outro, a língua do subordinado que se contrapõe à ideologia da classe dominante. É o mito querendo ser mito e sofrendo a ameaça de tornar-se apenas lenda. É parodístico porque inverte a ordem entre o SER e o PARECER. O texto paródico é parricida, pois mata o texto-pai em busca da diferença e da sobrevivência.[419]

---

[418] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 92.
[419] SANT'ANNA, Affonso Romano de – *Paródia, Paráfrase & CIA.*, p. 32-3.

unesp

O que ocorreu com Pitum deixou-o tão traumatizado por não ter recursos culturais para se defender das freiras que chegou a duvidar da própria capacidade de conhecimento.

> Só admitiram uma dúvida levíssima porque saíram do Brasil há muitos anos e um pouco, também, porque esta guerra pode ainda andar longe. Os aviões que cortam os céus dos Galibis são pacíficos aeroplanos.
> Quanto às despeitadas, porém, elas não admitem dúvidas: não existem, nem nunca existiram. Jamais! Pitum baixa a crista, submisso, mas resmunga entre os dentes:
> – Haver, há de haver. Como é que não há? Uxa, interpretando o resmungo dele como má vontade de preto mal-agradecido, exclama, em tom de pito:
> – Tira esta doidura da cabeça, rapaz. É loucura: doidura pura.
> – Vejo que é, dona. A senhora tem razão... Nem tenente fui, nem sou. A senhora é quem sabe. – Pitum não só se desmente, como também se pergunta, perplexo: em que é que eu próprio acredito? Em mim? Nelas?
> Começa a desconfiar que esteja mesmo louco: se nem sei se existe, como é que posso saber se vi o que vi? Se nem sei onde estou, como é que posso saber, ao certo, onde estava?
> Por agora Pitum não tem nada melhor a fazer que calar sobre estes assuntos de que as santas branconas também não querem mais ouvir falar. Calar e meter dentro de si, bem escondida, a memória dos seus idos, aqueles. Isto é o que tem de fazer. Sua tarefa é negar o que viu, então, e acreditar piamente no que está vendo, agora, com os mesmos olhos que Deus lhe deu.[420]

Preparando-se para o que seria um final subversivo e hilariante, carnavalesco, Pitum não se submete prontamente ao discurso das monjas como pode parecer, à primeira vista. Digamos que seja uma trégua providencial para "lamber as feridas" da primeira derrota de uma batalha ainda não terminada. O processo de deculturação, imposto pelas monjas pode ter tido seu efeito inicial para, em seguida, dar início a um outro, mais violento: o de aculturação.

Antes de discutirmos melhor esses dois processos, deculturação/aculturação, é conveniente percebermos a carnavalização no diálogo conflitante entre Pitum e as freiras. Neste, o dialogismo não visa a

unesp

uma superação do conflito (como veremos no último capítulo "Caapinagem"), mas a uma harmonia que implica, sempre, uma idéia de ruptura (oposição, analogia) como forma de transformação.[421] Na verdade esse dialogismo se constitui não como uma consciência que se constrói com o todo que assumiu, de maneira objetificada, outras consciências, mas como o todo da interação entre várias consciências, dentre as quais, nenhuma se submeteu ou se converteu em objeto da outra. É o que se dá em relação a Pitum que representa a fragilidade consciente dos índios, das monjas que tentam impor sua visão, ao autor empírico que através de seu alter-ego, cria a situação dialogizada para buscar seus efeitos de sentidos.

É, nesse aspecto, que se acirra o tom das discussões sobre até que ponto as idéias do escritor (autor empírico) têm a ver com seu talento artístico e com sua própria moral. "Nem todos concordariam com a visão de homem de Homero, Dante, Baron Corvo e Ezra Ponund", diz Wayne Booth, mas isso pouco importa já que "concordar ou não tem pouco a ver com aceitação ou rejeição da sua arte."[422]

A verdade é que "viver" a literatura implica ter crença e simpatias para que possamos usufruir esse sistema de comunicação artística com plenitude, como deve ser apreciada uma obra de arte. A visão do antropólogo, do etnólogo, do ensaísta Darcy Ribeiro tem valor relativo, para nós, enquanto leitores dos seus romances. Mas, das crenças do autor implícito de cada um de seus romances, temos que levar em grande medida, para apreciar sua obra. É

---

[420] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvamge,* p. 93.
[421] KRISTEVA, Julia – *Introdução à Semanálise*, p. 88-9.

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

necessário fazer-se, também, uma distinção entre o "nós empírico", professores, estudantes, mecânicos, enfermeiros, advogados, pagando nossas contas ou consertando a torneira e o "nós-leitores", provavelmente tão diferentes. Só quando somos leitores é que nossos "eus" têm suas crenças identificando-se com as do autor (ou não...). Mas, independentemente de nossas crenças e práticas reais, temos que mergulhar nossas mentes e corações, no livro, para que possamos vivê-lo com intensidade. Em síntese, o autor cria uma imagem de si próprio e uma imagem do leitor. Ele cria o seu leitor, tal como faz o seu "alter ego".

E é nesse sentido que acabamos por ter mais simpatia pelas colocações de Pitum do que pelas das monjas, em *Utopia Selvagem*. Isso porque o autor implícito nos leva a admirar ou detestar, amar ou odiar ou, simplesmente a aprovar ou reprovar tal ou qual personagem. Por isso, há pouco falamos de "crenças" pois são elas que nos fizeram aceitar as histórias de Pitum como verdadeiras, enquanto as lemos. Portanto, nos irritamos (ou somos levados a isso...) com as maneiras pelas quais Pitum é maltratado e humilhado pelas monjas. Pitum estaria sofrendo, na carne, o mesmo "processo civilizatório" por que milhões e milhões de índios do Brasil e do mundo já passaram, ou seja, depois de terem seus valores desqualificados, são obrigados por bem (manipulação) ou por mal – assumirem os valores do manipulador-destinador.

Como se percebe, esses dois processos perversos – que se fundem e se confundem num único mal, a descaracterização do conceito de indivíduo

---

[422] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 152.

unesp

– revelam-se, na cabeça de Pitum, como carnavalização do bem e do mal, pois enuncia uma nova visão de mundo que irá surpreender até as freiras. É a prolepse da narrativa preparando a nova Cosmogonia do povo Galibi, a "Utopia do possível", extra-oficial, exterior à Igreja das Monjas e ao Estado (que elas recusam aceitar) anárquico, na visão de Pitum. Eis, por exemplo, o Estado carnavalizado de herói frontalmente antagônico à língua oficial representada pelas monjas e alimentada pelas forças centrípetas:

> Pitum – agora Orelhão – que já deu o que tinha e o que não tinha, continuar falando, se entregando. Não se emenda. Teve de desmentir e ainda está desmentindo tudo que disse. Mas continua falando de novos espantos que tem, depois de desdizer. É tão fluente como inverossímil. Discorre horas, respondendo as perguntas das donas sobre toda sorte de coisas do contraditório Brasil lá dele:
> * a mocidade permissiva e a velhice debochada
> * a machitude crepuscular e a bichice florescente
> * o feminismo salvacionista e o autarquismo sexual
> * a Funai perseguindo índios pra sustentar ex-coronéis
> * a queimada das matas e o movimento ecológico
> * a negritude emergente e a branquitude ressentida
> * a contaminação industrial e a democratização autoritária
> * o militarismo civilista e a democratização autoritária
> * a majestade da justiça e os esquadrões da morte
> * o pau-de-arara nordestino e o bóia-fria sulino.[423]

O narrador interveniente, porta-voz do autor implícito, procura relatar os fatos demonstrando um certo distanciamento emocional. Procura manter-se imparcial, mero observador da polêmica entre o herói Pícaro e as monjas mas não consegue:

> Só não falou mais, nunca mais, foi das Amazonas, nem da Guerra Guiana. De tudo que fala as monjas já têm notícias, mas sempre sabem das ciosas de modo diferente. Às vezes até oposta. Orelhão é o dono das versões. Elas, da verdade.

[423] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 96.

unesp

> – É outro país esse seu, Orelhão. Parecido com o nosso, é certo, na língua que falam e na mistura das raças, mas muito diferente e muito debochado demais.[424]

Em seguida, o narrador onisciente retoma a palavra para nos dar, definitivamente, a chave desse mistério:

> Aqui entre nós, leitora, a conclusão conciliatória a tirar disto é que tudo havendo e sendo, simultaneamente, de forma tão diversa, na verdade nada há, nem tem importância nenhuma. Mesmo porque isto é uma fábula.[425]

Sobre tal observação, é Booth que nos explica que é normal nós, leitores preocuparmo-nos com os destinos de tal ou qual personagem, muito embora os nossos desejos em relação a elas possam diferir grandemente do que sentimos pelos destinos das pessoas na vida real. Mas, ao nos revelar que tudo "não passa de uma fábula", o narrador está sugerindo que tudo é possível no universo da ficção a cujas leis temos que nos submeter para conviver com esses seres artificiais. O narrador quer nos dizer: isso não é natural (natureza) mas algo que implica a ação humana criadora, artificiosa. É uma desrealização da realidade do mundo para realizar uma realidade de signos do mundo. É uma escolha, um recorte mítico, mágico, que nos fascina, nos conduz e emociona enquanto a fruirmos. E ele diz que "nem tem importância" – já que é uma fábula (no sentido "invenção", fantasia) – porque não podemos tirar vantagens ou sermos prejudicados por tal ou qual posicionamento de personagens fictícias.[426]

Quando Pitum se pergunta perplexo:

---

[424] Ibid., p. 96.
[425] Ibid., p. 97.

unesp

> em que é que eu próprio acredito?
> Em mim? Nelas?
> Começa a desconfiar que esteja mesmo louco: se nem sei se existo, como é que posso saber se vi o que vi? Se nem sei onde estou, como é que posso saber, ao certo, onde estava?[427]

isso significa que não é apenas o épico (realização espaço-temporal, isto é, o que o homem faz, o "ele", função referencial), nem apenas o lírico (pathos = vivência do homem consigo mesmo, do "eu" como função emotiva), mas é a presença disso tudo com o dramático (ethos = a co-existência do homem), existência íntima versus o homem existência íntima em função conativa. Nesse contexto dramático, Pitum se afasta de si mesmo e se (re) "vê". E o que é que ele vê? Vê um "ele" nesse confronto dos dois "eus". É uma visão reflexa do "Eu", um "Eu" robustecido, mais maduro, mais consistente, mais crítico, mais racionalizado e por isso, mais triste por que mais consciente de sua fragilidade. Assim, não vê mais sentido nesse tipo de existência pois,

> As duas estão ficando cheias de seus contos de amazonas, de guerras e de gauchadas. Melhor seria até que ele unisse no mundo. Voltasse pro oco de onde veio.[428]

Mas é o narrador, a quem o autor implícito delegou voz e competência para nos colocar a par de tudo, quem nos mostra a "pia" missão civilizatória das monjas.

> Uxa e Tivi não se consolam de seus selvagens não quererem pregação missionária. No mínimo, aceitam ouvir histórias enredadas como a da Arca de Noé e a do Dilúvio. Mas só ouvem para se porem, logo, a contestar ou a confirmar. Pretendem corrigir os textos bíblicos com base no testemunho

---

[426] BOOTH, Wayne – *Retórica da Ficção*, p. 145-6.
[427] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 93.
[428] Ibid., p. 95.

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

> ocular de sincrano ou mengano dali da tribo que teria vivido, então, e visto o dilúvio de água ou os cataclismos de fogo.[429]

O que elas não sabem é que essas narrativas míticas estão presentes em todas as sociedades primitivas do mundo inteiro. A esse respeito, Mircea Eliade nos diz que o "fim do mundo" já ocorreu para todos os povos primitivos e irá reproduzir-se num futuro mais ou menos distante. Eis o que nos fala o mitólogo:

> Com efeito, os mitos de cataclismos cósmicos são extremamente difundidos. Eles contam como o mundo foi destruído e a humanidade aniquilada, com exceção de um casal ou de alguns sobreviventes. Os mitos do Dilúvio são os mais numerosos e quase universalmente conhecidos (embora extremamente raros na África).[430]

O estudioso acredita que, além dos mitos diluvianos, outros contam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas como: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias, etc. Mas o que é muito importante, não só para o estudo da mitologia, mais precisamente, para o epílogo da fábula que estamos analisando, é o fato de que esse "Fim do Mundo" não é radical, pois é antes o Fim de uma humanidade para permitir o aparecimento de uma nova humanidade, mais feliz, mais fértil e mais rica. Se não vejamos:

> Segundo E.H.Man, os Andamaneses acreditam que, após o Fim do Mundo, surgirá uma nova humanidade, que viverá em condições paradisíacas: não haverá mais enfermidades, nem velhice nem morte. Os mortos ressuscitarão após a catástrofe.[431]

---

[429] Ibid., p. 97.
[430] ELIADE, Mircea – *Mito e Realidade*, p. 53-4.
[431] Ibid., p. 54.

unesp

Uma vez carnavalizado pela palavra mágica, fábula, o mundo dos Galibis, é, para Orelhão (novo nome de Pitum), um mundo encantado. "Assombrado".

> Disso se compenetra cada vez mais, comparando os mundos que viu e que vê com o de que ouve dizer. O de mais antigamente, sua vidinha menina na cidadezinha provinciana, sulina, parece falso de tão longínquo. O de recruta, soldado, cabo e sargento nos quartéis de fronteira é memória fugaz como a lembrança de sonhos. O da Guerra Guiana, com seus lances impensáveis, bem como o das donas mandonas são tão improváveis que parecem mesmo impossíveis.[432]

E, mais adiante, conclui:

> Este mundo é mundos – medida Orelhão. [433]

Nasce, assim, a utopia do autor implícito que brinda o autor empírico, o indigenista – etnólogo, com a realização de seus sonhos através, não dos signos do mundo, mas dos signos da realidade artística. Como se depreende das duas falas de Pitum, acima, agora, Orelhão – porque mais maduro, mais pensante, reflexivo – foram-se desfazendo os fios do tecido real para a reconstrução mítica do novo mundo: o da magia, o mundo do possível, dos tempos simultâneos, dos espaços relativizados por um narrador capaz de introduzir o herói em novos espaços através de sucessivas "cortinas brancas". E é ele mesmo quem nos diz:

> – O que nós loucos somos é isto: testemunhas do impossível. O tempo é muitos tempos simultâneos. O espaço também. Quem atravessou a cortina sabe. Todo impossível é possível em algum lugar. Até demais.[434]

---

[432] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 101.
[433] Ibid., p. 101.
[434] Ibid., p. 102.

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

É a carnavalização literária da entronização/destronização de mundos que se opõem, mas que acabam se fundindo para criar um novo mundo. E como não existe mundo sem a linguagem, então, é preciso criar uma nova linguagem, linguagem de ruptura com o posto, com o estatuído pelas forças centrípetas. Por isso, o mundo dos loucos é o mundo do possível, já que para os "normais" a única língua que existe é a oficial da língua das Uxas, dos missionários, do governo, da classe dominante. Tudo o que se contrapuser a ela é impossível de ser aceita. A própria arte já é uma ruptura, pois é um desvio daquilo que se considera norma. Assim, a linguagem dos sonhos (entenda os sonhos como um segundo pensamento vindo do inconsciente)[435] é resultante de um "automatismo psíquico puro"[436] com propuseram os pintores surrealistas modernos. Tentaram, através dos símbolos, atingir um nível mais profundo onde o verdadeiro processo de pensamento é construído.

Nesse sentido, à maneira do riso carnavalesco, a linguagem surrealista desses "mundos" relativizados nega-se a ver o mundo organizado das forças centrípetas, da "língua única" como um conjunto de coisas boas e más, ou seja, umas constituídas pelo ser divino (do "bem") e outras corroídas pelo nada. Está, aí, o seu anticristianismo ou (a negação da ideologia missionária das monjas). Quando pela voz de Pitum (dialogizada) o Brasil é apresentado ironicamente às monjas como um conglomerado de coisas úteis

---

[435] JUNG, Carl G. – *O Homem e seus símbolos*, p. 23.
[436] Ibid.

unesp

ou absurdas, presentifica-se uma ideologia anticapitalista em que as idéias de moral, ética e utilidade são também relativizadas.[437]

Uma vez que Pitum assumiu o estatuto de "Orelhão", aquele que só deve escutar, situação imposta a ele pelas monjas, principalmente Uxa, torna-se um observador mais arguto, mais desconfiado e, portanto, mais crítico.

> Tudo está acontecendo o tempo todo. É só olhar e ver: até estas monjas nos seus hábitos de zuarte azul – cada qual com sua cruz de pau dependurada no peito e a boca cheia de palavra de virtude – até elas existem e são santas. A feia Uxa, que me pegou de orelha cativa, também existe. Sabendo que sou doido, ela não se preocupa de me contar o que lhe passa pela cabeça. Abre a matraca e fala, fala e fala. Ela se agarrou tanto comigo porque a outra, Tivi, nova e bonitona, anda enjoada dela. Só tem ouvidos pro safado do tuxaua. Agora mesmo lá estão os dois sentados nos troncos.[438]

O olhar surrealista de Pitum, herói pícaro, cujas metamorfoses permitem-lhe adaptar-se, malandramente, às mais dramáticas situações, procura transformar, também, as formas dos objetos que vê. É preciso mudar o mundo, uma vez que a visão dele é outra. Por sua própria condição de "tolo", que estranha o mundo convencional imposto pelas freiras, o autor implícito vê, nele, além de objeto de ridicularização (como convém aos picarescos), uma personagem necessária para desenvolver seu programa instrumental, pois ao olhar o tolo ou "ver" o mundo com os olhos do tolo, o autor implícito adapta-se à visão prosaica de um mundo enredado pela convenção e pela mentira patética.[439] Assim, são criadas situações dialógicas capazes de desnudar e construir as representações (imagens) das linguagens

---

[437] BRETON, André – *Manifesto do Surrealismo*, p. 16.
[438] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 102.
[439] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética*, p. 195.

unesp

sociais.[440] No romance, a simploriedade tem sua função: criar a polêmica, pois ela está sempre dialogicamente relacionada com a inteligência (a falsa inteligência superior, no caso, Uxa e a língua única que representa: a oficial, elitizante e elitista); polemiza com ela e a denuncia. Veja-se esse exemplo de processo de deculturação/culturação fracassado entre as monjas e um representante da nação Galibi, o Tuxaua Calibã.

> Falando sempre, Uxa e Orelhão foram chegando ao cemitério de onde tinham saído Tivi e Calibã. Lá cataram folhas de sororoca que ficaram no chão e ela foi ordenando e traduzindo para si mesma e pra Orelhão a última conversa dos dois:
> – Indiscrição – pensa ele, mas escuta e gosta.
> O selvagem escreveu na folha de sororoca: Vocês mataram mesmo o Filho de Deus?
> Ela respondeu: Sim.
> O tuxaua pergunta, em baixo:
> Ele era todo poderoso?
> Ela: Não era não: é!
> Ele: E não morreu, assim, de besta?
> Ela: Não, ressuscitou.
> Ele: Então foi só uma treita?
> A velha se danou novamente com Tivi, rasgou as folhas renegando da companheira:
> – Estou é com Anchieta. Missão é sojigação. Certos assuntos são só pra extrema-unção. Tivi quer falar de tudo: dá n. Azedo, Uxa comenta outra vez que foi tolice, tolice grossa, essa de ensinar os índios a ler e escrever. Analfabetos não ficariam tão acesos e perguntões.[441]

São vários e importantes aspectos que esse diálogo nos oferece para a reflexão. Em primeiro lugar, a presença do discurso de outrem que nos leva a pensar num texto-origem de coisas já ditas. No caso, é um fragmento do texto *A Tempestade*, estudado na segunda parte desse trabalho. Trata-se de diálogo nada amistoso em que Próspero e Calibã discutem exatamente o problema da catequização deste por aquele:

---

[440] Ibid.
[441] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 103.

unesp

Próspero – Escravo abominável, carecente
da menor chispa de bondade, e apenas
capaz de fazer mal! Tive piedade
de ti; não me poupei canseiras, para
ensinar-te a falar, não se passando
uma hora em que não te dissesse o nome
disto ou daquilo. Então, como selvagem,
não sabias nem mesmo o que querias;
emitias apenas gorgorejos,
tal como os brutos; de palavras várias
dotei-te as intenções, porque pudesses
torná-las conhecidas. Mas embora
tivesses aprendido muitas coisas,
tua vil raça era dotada de algo
que as naturezas nobres não comportam.
Por isso, merecidamente, foste
restringido a esta rocha, sendo certo
que mais do que prisão tu merecias.
Calibã – A falar me ensinastes, em verdade.
Minha vantagem nisso, é ter ficado
sabendo como amaldiçoar. Que a peste
vermelha os carregue, por me terdes
ensinado a falar vossa linguagem.[442]

Como se vê, mesmo que o diálogo entre Uxa, Tivi e Calibã, em *Utopia Selvagem*, se constitua num texto parodístico (paródico) em relação ao fragmento dialogado extraído da Comédia *A Tempestade* de Shakespeare, o fato é que o texto de origem (A Tempestade) mantém todo o seu sentido simultaneamente à leitura do texto centralizador, *Utopia Selvagem*. Mas o texto "citado" ou "lembrado" renuncia à sua transitividade, pois ele já não fala, é falado.[443] Ele já não denota, mas conota, como já dissemos.[444]

Todavia, não é só em relação à comédia de Shakespeare que esse fragmento dialógico dessas duas personagens permite-nos pensar num intertexto. Isso porque, do ponto de vista ideológico, a fala de Uxa nos remete à ideologia canhestra da classe dominante, no Brasil, que, por medo de perder

---

[442] SHAKESPEARE, William – *A Tempestade*, p. 55-6.

o poder, procura manter a massa trabalhadora na mais completa ignorância e alienação dando-lhe um ensino público de 1º e 2º graus considerado como um dos piores do mundo. Essa elite financeira, formada por grandes empresários coniventes (guardadas as exceções) com essa vergonhosa situação e por políticos que, em sua maioria, são eleitos para defenderem os interesses desses mesmos empresários, acredita que se se der uma escola de qualidade para essa população analfabeta e desinformada, estaria, de certo modo, colocando seus privilégios de "donos" do país em risco. Como diz Uxa:

> Analfabetos não ficariam tão acesos e perguntões.[445]

Mais adiante, dá-se o "rebaixamento" do que deveria ser elevado, espiritual, ideal e abstrato. Esse tipo de traço marcante do realismo grotesco começa a nos levar mais intensamente para o prenúncio da carnavalização total do Sério e do Sagrado. Como já vimos, ao tratar desse tema, isto é, do realismo grotesco como manifestação cultural popular na Idade Média e Renascimento, o que ocorre é a transferência ao plano material e corporal, o da terra e o do corpo na sua indissolúvel unidade, a tudo que é sagrado, cerimonioso, solene. O mundo material deve ser entendido não só em relação à bebida, à comida, digestão, partes do corpo, mas, principalmente, à vida sexual. Assim, o riso popular relativiza o sério, degradando-o e materializando-o. Vejamos, então, no que deu os ensinamentos bíblicos

---

[443] JENNY, Laurent – A Estratégia da Forma. *Poética*, p. 31.
[444] Ibid.
[445] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 103.

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

trabalhados por Uxa e Tivi junto aos seus, digamos, "bárbaros catequizandos".

> – E foi inútil – conclui. – Não querem saber de leitura bíblica. O máximo que fazem é ajudar nas novas traduções, em troca de anzóis. Usam a escritura só para brincar, mandando recados safados daqui pro mato e do mato pra cá.[446]

É comum esse procedimento de reações contra-aculturação entre os índios. São mecanismos de defesa que podem se exprimir através de movimentos messiânicos fruto de maus tratos e penúria a que muitas tribos foram submetidas no mundo dos brancos. Num mundo onde não existe espaço para eles, anulados seus valores e sentimentos diante de um dominador que os escravize, sem lhes reservar sequer o direito de serem eles próprios, acabam voltando-se para as alegorias do passado e tentam projetá-las no futuro.[447] Tal comportamento se explicar, talvez, por um desesperado esforço de retenção da autonomia cultural. Herbert Baldus, que visitou algumas aldeias dos índios Borosos em 1934, nos dá o seguinte depoimento de suas condições de vida:

> Sangradouro era inteiramente obra dos padres (salesianos), que edificaram junto ao seu estabelecimento uma fileira de pequenas casas de tijolo para os índios. Na missão Meruri, porém, a aldeia 'bororo' conservou, em parte, a forma tradicional. Tinha, ainda, malocas para alojar, cada uma, várias famílias, ao passo que as casas de Sangradouro davam, em geral, só para o marido, a mulher e os filhos. Trabalhando para a missão nas oficinas, nas construções ou no campo, o 'Bororo' ganhava o mesmo que o trabalhador branco ou preto na região, podendo, além disso, adquirir parte do sustento pelos meios tradicionais, isto é, pela caça e coleta de frutos silvestres e pequenos animais. Recebia, porém, dos brancos, a maioria dos víveres. Gostava de fumo e do álcool, mas os salesianos não os forneciam.
> Embora não mais fabricasse todos os objetos da antiga cultura natural, era de admirar como, depois de dezenas de anos de contato com os padres, conserva, ainda, o grande cuidado e a habilidade de antes, em manufaturas, redes de pescar, trançados e tecidos, arcos e flechas bem como múltiplos

---

[446] Ibid.
[447] Apud Darcy Ribeiro – *Os Índios e a Civilização*, p. 391-2.

unesp

> enfeites. Em presença dos padres, esses 'Bororo' se vestiam à européia, mas os homens usavam ainda, por baixo da calça, o estojo peniano, e as mulheres, por baixo do vestido em forma de camisola, seu antigo traje de cortiça. Os rapazes tinham o cabelo cortado à moda dos brasileiros: os adultos preferiam a cabeleira tradicional. Os meninos e meninas trabalhavam, nos dias úteis, alternadamente, na escola e no campo. Para decorar rezas e histórias cristãs, repetiam-nas em coro inúmeras vezes. Moravam em internato, podendo estar na cabana dos pais somente das onze horas até à uma e meia. Todos haviam recebido nome cristão além do indígena. Os padres levavam os alunos de manhã e à noite à igreja, e os adultos educados nas missões iam à missa todos os domingos e feriados. Resumindo: os salesianos procuravam influenciar tanto na cultura material como na espiritual.[448]

Essa é mais uma das vozes que compõem a dialogização intertextualizada nos diálogos carnavalescos freqüentes entre as Monjas, Pitum e entre os próprios Galibis. Tanto as intervenções "ingênuas" do bobo Pitum (e/ou Orelhão) quanto a linguagem xula dos índios Galibis, são características do riso que carnavaliza e recria o mundo mítico e puro da cultura que eles tentam conservar apesar do pesado e insistente processo de deculturação/aculturação. Como o riso tem sua forma mágica regeneradora e criadora, é com ele que eles se vingam ou desprezam os "ensinamentos" catequéticos recebidos pelas freiras. Pitum, confuso, tenta entender esse comportamento ambíguo resultante da mistura dos mitos primitivos e do mito judaico-Cristão. É a carnavalização que tudo relativiza através do alto versus baixo e vice-versa:

> – A velha bem pode ter razão – pensa Orelhão. – Isto aqui é uma pouca-vergonha. Onde já se viu selvagem letrado? Ontem mesmo – lá no pátio na hora da comida, quando todos se juntam – um tal Tapira escreveu numa folha pro Xitã:
>
> – Sururuquei com Pinu, ontem no mato.
>
> – Parece que foderam mesmo porque Xitã virou pra Pinu, sua mulher, que estava atrás, servindo a bóia, e exclamou:

[448] Ibid.

> – Você não está trepando demais com este cunhado? – contou o caso indignada, como se fosse a escritura que provocasse tanta pouca-vergonha.[449]

Como se vê, na passagem que deixa Uxa revoltada, já que o ensino das letras tinha outro destino, o de "educar" para o mundo cristão, é a festa do riso grotesco que se realiza no seu esplendor, explorando a degradação do sublime ao misturar elementos bufônicos do mundo material "hora da comida, quando todos se juntam" além do sexo. No realismo grotesco de caráter absolutamente dessacralizador do solene, do sério, a degradação do sublime se dá, não só através do que acontece, mas como se conta o que acontece, de fato. Como todas as imagens do "baixo" material e corporal ao mesmo tempo que rebaixam o "alto" (o projeto "catequético" das monjas e, por extensão, de todos os missionários que, autoritariamente, impuseram suas crenças aos índios e assim os deculturaram), causam a morte de tal projeto, das monjas e, assim, dão à luz a uma regeneração da cultura nativa, de seu modo de viver. O uso, então, que fazem dos ensinamentos da língua para se comunicarem, é uma forma de resistência, uma forma de defesa da deculturação sofrida por séculos. Assim como as imagens da lançar-se excrementos e urina, na Idade Média, são ambivalentes, pois são ao mesmo tempo bentas e humilhantes, a linguagem dos relatos de fornicação encontrada nas folhas de "sororoca" tem, também o sentido de morte e nascimento apresentada sob uma forma cômica.[450]

---

[449] Ibid., p. 104.
[450] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*, p. 130-1.

unesp

Tudo caminha, como um leitor arguto e sintonizado com as crenças do autor implícito pode perceber, para um final de redenção da cultura primitiva sobre a dita "civilizada". Para isso, é necessário que o narrador, o protagonista e as demais personagens – que se constroem mutuamente – sejam conduzidas para tal efeito de sentido.

Nesse sentido, o herói picaresco, Pitum, se presta eficientemente para o desnudamento, desmascaramento daquilo que a língua única – construída pelas forças centrípetas e ideologizada pela classe dominante e pela religião oficial – considera como alto, como correto, sublime e nobre. É ele que através de sua sofrida deambulação pelas várias camadas sociais, permite ao enunciador revelar ao enunciatário, através do narrador intencionalmente escolhido, as mazelas da classe dominante ou do que a sociedade considera como elevado e superior.

Caracterizado pelos traços sêmicos do "bobo" da cultura popular da Idade Média e do Renascimento, Pitum é livre para representar os interesses e os espírito crítico de uma classe social desfavorecida ou de toda uma nação indígena massacrada durante séculos por um processo cruel e desumano imposto pelos brancos aos povos primitivos não só no Brasil, mas de todos os continentes. É exatamente esse o papel de Pitum: primeiro como herói picaresco, no meio de uma guerra sem sentido: a das Guianas. Depois, para discutir os sentidos do termo Canibal e ao mostrar, dessacralizando, o mito das "mulheres despeitadas", pelo avesso. Finalmente, resgata, no novo Calibã, intertextualizado, os valores de uma sociedade indígena que teima em

unesp

não desaparecer apesar de sofrer por séculos os processos trágicos de deculturação/aculturação a que foi submetida. Morre o Calibã de *A Tempestade* para permitir a vitória final da cultura primitiva sobre a civilizada, a vitória do mundo natural sobre o mundo cultural, a vitória das forças centrífugas sobre as forças centrípetas, do "baixo" sobre o "alto". É a elevação do relativismo sobre o absoluto, fenômeno que, tendo nascido na pintura, há mais de meio século, acabou afetando as demais artes como o teatro e a literatura. Chamou-se, esse fenômeno, de "desrealização" e que consistiu no fato de que a pintura, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível, foi deixando de ser arte figurativa ou mimética para, gradualmente, chegar ao estatuto de arte abstrata. Isso explica não só a pintura abstrata, mas, também, as tendências modernas conhecidas como cubismo, expressionismo e surrealismo.[451]

3.2.2. A Desrealização do Real e a Carnavalização da Língua Única

No expressionismo, a realidade empírica é apenas fonte de inspiração para expressar as emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; mas o surrealismo, corrente estética que tem mais a ver com a nossa visão sobre o epílogo do romance *Utopia Selvagem*, vê, na realidade

[451] ROSENFELD, Anatol – *Texto / Contexto*, p. 76.

unesp

empírica, elementos isolados que, em contexto insólito, formam imagens oníricas de um mundo dissociado e absurdo.[452] Tanto no cubismo, como no impressionismo e surrealismo pode-se pensar numa forma de negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, ou seja, como tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apresentada pelos nossos sentidos. É o fim da perspectiva central tridimensional que, provavelmente, era um recurso artístico que visava à conquista do mundo terreno, isto é, da realidade sensível, aspiração que data deste as primeiras manifestações encontradas desde a era do homem nas cavernas.[453]

Nesse sentido, a perspectiva, que surgiu, provavelmente, no Renascimento, criava a ilusão do espaço tridimensional e projetava o real sensível a partir de uma consciência individual. O mundo era visto, então, em "relação" a essa consciência e constituído a partir dela. Mas essa relatividade revestia-se da ilusão do absoluto. Dessa maneira, um mundo relativizado era apresentado como se fosse absoluto. Essa visão perspectívica e antropocêntrica nascida na antigüidade greco-latina e revivida no Renascimento referia-se à consciência humana que lhe impunha leis e ótica subjetivas. Para os sofistas – V a.C. – o homem era a medida de todas as coisas. Era, então, uma visão terrena, pois as divindades, também, existiam para servir aos homens. Os templos, arquitetônicamente, refletiam isso. Essa visão perspectívica iria ressurgir, muito mais tarde, na filosofia pós-

[452] Ibid.
[453] Ibid., p. 77.

renascentista com René Descartes que, partindo "cogito" acreditava numa única certeza inabalável: a do "eu" existente. Com o "Penso, logo, existo", ele reconstrói o mundo desfeito pela dúvida. Kant projeta o mundo dos fenômenos, ou seja, o mundo como nos parece é o único a que teríamos acesso – a partir da consciência, mesmo que não se trate da consciência individual.[454]

Tal visão de mundo não teria, evidentemente, lugar na Idade Média, pois sendo a terra imóvel, fixa no centro do universo, o homem só poderia ter, também, uma posição fixa "no" mundo e não uma posição "em" face dele. Isso porque a visão não era mais antropocêntrica, mas Teocêntrica. Deus era o centro. Portanto, a ordem dependia da mente divina e não da humana. Tudo deveria ser explicado à luz do Evangelho e não na razão, mas, em função da fé. Não poderia caber ao homem projetar, a partir de si, um mundo de cuja ordem divina ele faz parte integral, do qual ele apenas é capaz de compreender (em parte) mas cuja conformação não depende das formas subjetivas da sua consciência.[455] A arte bizantina (os mosaicos, principalmente) reflete essa imobilidade.

Todavia, no momento em que chega-se à teoria de Galileu Galilei de que a Terra gira em torno do sol e de seu próprio eixo, essa ordem começa a ser questionada e fadada à dissolução. Galileu Galilei (1564-1642) era um professor italiano que lecionou nas Universidades de Pisa e Pádua. Foi responsável pela superação do aristotelismo e advento da moderna concepção

---

[454] Ibid., p. 78.
[455] Ibid.

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

de ciência. Foi perseguido politicamente e pela religião (Inquisição) por defender a substituição do modelo ptolomaico do mundo (geocentrismo) pelo modelo copérnico (heliocentrismo). Foi obrigado, pela Inquisição, a abjurar publicamente suas convicções e mesmo assim foi condenado a prisão domiciliar, a partir de 1633. Sua contribuição não se restringiu apenas à astronomia, mas estendeu-se também, à física. Foram enormes as suas contribuições no campo da óptica geométrica (lentes, reflexão e refração da luz), termologia (invenção do termômetro, etc). É o responsável por uma nova linguagem, por uma ruptura que estabelece uma verdadeira revolução na ciência e, conseqüentemente, na cultura e nas artes, enfim.[456]

A essa revolução instaurada por Galileu na ordem vigente e que vinha desde a Idade Média, sobreveio outra: Emmanuel Kant propõe: "já não é o mundo que prescreve as leis à nossa consciência, mas é esta que prescreve as leis do mundo".[457] Com essa hipótese, inaugura-se uma nova postura estética para a pintura moderna que, ao eliminar (pintura abstrata) ou deformar (cubismo, expressionismo, surrealismo) o ser humano, a perspectiva "ilusionista" e a realidade dos fenômenos por ela projetados, renega-se ou põe-se em dúvida, pelo menos, a "visão" do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento.

No teatro, o palco à italiana, que obedecia às convenções tradicionais de imitação minuciosa da realidade empírica, foi abandonado e começa a se confessar teatro, ficção, máscara, jogo cênico, assim como a

---

[456] ARANHA, M. L. de Arruda & MARTINS, M. H. Pires – *Filosofando – Introdução à Filosofia*, p. 143-4.

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

pintura moderna se confessa "plano de tela coberto de formas e cores", ao invés de simular os espaço tridimensional composto de volumes e figuras.[458] Alguém pintou uma maçã e escreveu embaixo: "Ceci n'este pas une pomme", o que significa: isto não é a realidade, mas uma representação artística de tal idéia; tanto quanto o narrador onisciente de o *Utopia Selvagem* que disse:

> nem tem importância nenhuma mesmo porque isto é uma fábula.[459]

As alterações profundas, ocorridas na pintura e no teatro não poderiam deixar de manifestar-se também na literatura e, em particular, no romance moderno.

> A eliminação do espaço ou da ilusão do espaço parece corresponder, no romance, a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram abolidos'.
> O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.[460]

Relativizando as cenas, os espaços e tempo fictícios começam a oscilar e, pelas páginas afora penetram a mística, o mito, o irreal. Enquanto isso ocorre, uma psicologia profunda dos sonhos faz estremecer a consciência, impregnando a realidade de elementos oníricos e, portanto, carnavalizados. Emergem as imagens relativizadas e subjetivas e a consciência das forças centrípetas não encontra mais o seu direito de impor às coisas (oficiais e religiosas como no caso do romance, aqui, discutido) – e à própria vida psíquica – uma ordem própria de uma "língua única" que já não encontra

---

[457] ROSENFELD, Anatol – *Texto / Contexto*, p. 78.
[458] Ibid., p. 79-80.

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

correspondência nesse novo "mundo" que desmistifica as aparências e desnuda aquele que, na verdade, nunca foi socialmente alto. É a força do irracional, alimentado pelas forças centrífugas, que permite a essas vozes secularmente reprimidas o "direito" de se manifestar com total liberdade irrefreável. Essas "vozes" são os intertextos presentes, latentes no texto centralizador gritando como fantasmas loucos sedentos de participar dessa festa carnavalesca onde junto com Pitum, as Amazonas, as Monjas, os dois Calibãs, os Prósperos, os Trínculos e os Estéfanos, esses dois últimos como lídimos representantes do povo sofrido das praças públicas, se fundem e se confundem com os Galibis, representantes dos Kaapós, dos Guaranis, dos Terenas e dos Bororos, gentes cruelmente dizimadas não só física mas também culturalmente e que hoje, não são nem índios, nem caboclos, nem civilizados. Desprezados por todos não são nada e, por isso não encontram mais razão para viver.

A Saga de Pitum, representante de uma raça que não sofreu menos que a dos índios, permitiu dessacralizar, desmascarar e destecer uma linguagem oficial branca chamada civilizada. Conseguiu esse feito por seu atributo de herói pícaro. Por sua performance de sujeito em estado de disjunção com a liberdade e transformado em mero "fornicador", consegue instaurar, à revelia do narrador onisciente, a crise no discurso autoritário e ordenador das monjas. As ações e discursos dialogizados de Pitum tiveram, no novo Calibã, um aliado perfeito: um índio cônscio de sua cultura e de seus

---

[459] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 96-7.
[460] ROSENFELD, Anatol – *Texto / Contexto*, p. 80.

unesp

valores, que não deixou-se manipular pelas incursões catequistas de Uxa nem pelas graças e aparente inocência de Tivi. Foram os seus valores, a sua crença, o seu Caapi e seu poder sedutor de macho conquistador ciente da fragilidade da "presa" (Tivi) que acabaram vingando.

É assim que, em cada momento de sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Isso se deve, evidentemente às contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, como no caso os conflitos entre brancos e índios no processo a que os brancos chamaram de "Pacificação das tribos hostis", por exemplo e que se constituíram, durante séculos, em chacinas cruéis, estúpidas e irrecuperáveis, do ponto de vista do relacionamento pacífico ou aceitação por parte, principalmente dos selvagens, de qualquer forma de aproximação amistosa com quem tanto os maltratou. Desse modo, há, entre esses "falares" e/ou vozes que se digladiam, visões que se interpenetram: Pitum, representante dos negros tão ou mais agredidos – em todos os aspectos: físicos e culturais, econômicos – os índios e a dizimação de seres e da sua própria cultura e sobrevivência e das monjas, representantes da insensibilidade oficial e religiosa. São visões e vozes que não se excluem umas das outras. Todas essas linguagens, fruto do plurilingüismo social, qualquer que seja o princípio de seu isolamento, não deixam de ser pontos de vista sobre o mundo, formas de interpretação verbal, perspectivas específicas objetais, semânticas e axiológicas que, no romance, como veremos agora, no seu final, confundem-se surrealisticamente lutando para se libertarem, se

unesp

imporem sobre as outras para que o romancista (autor empírico e autor implícito) possa orquestrar os seus temas e conduzir a visão do enunciatário-narratário às expressões das suas intenções e julgamentos de valor.

As palavras de Pitum, enquanto narrador ou debatedor, quando questiona as monjas, e a do próprio narrador onisciente que tenta interpretar fatos, ações e a dialogização que há nesse conflito plurilingüístico, possuem, no *Utopia Selvagem*, mormente nesse final, uma autonomia semântico-verbal, uma perspectiva própria e também forma própria por se constituirem em palavras de outrem (social) numa linguagem de outrem (parodística, carnavalesca, livre, dessacralizada das convenções consagradas pela língua única oficial e religiosa), e podem, por isso, não só refratar as intenções do autor, mas, conseqüentemente, num certo grau, transformar-se numa segunda linguagem do autor. Além disso, as palavras de uma personagem freqüentemente acabam influenciando as decisões e escolhas do autor, espalhando, nelas, palavras alheias (discurso alheio dissimulado do herói) e introduzindo-lhe a estratificação e o plurlingüismo.[461]

O discurso desses narradores, seja quando Pitum (em 1ª pessoa) narra algum episódio ou dá sua opinião sobre algum fenômeno ou atitude de alguém, ou na forma de discurso direto no diálogo entre ele e as demais personagens e a fala do próprio narrador heterodiegético – onisciente são sempre discursos de outrem (em relação ao discurso direto ou virtual do

[461] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética*, p. 120.

unesp

autor) numa língua de outrem (no tocante à variante da linguagem literária, à qual se opõe a linguagem do narrador).[462]

A esse respeito diz o grande mestre Bakhtin:

> Como já dissemos, o relato do narrador ou do suposto autor é construído sobre o fundo da linguagem normal, da perspectiva literária habitual. Cada momento da narração está correlacionado com essa linguagem e com essa perspectiva normais, está oposto a elas, por sinal, dialogicamente: como (de) um ponto de vista a uma ponto de vista (e não (de) uma apreciação a uma apreciação), (de) um acento a um acento (e não como dois fenômenos lingüísticos abstratos). Essa correlação, essa conjugação dialógica de duas linguagens e de duas perspectivas permite que a intenção do autor se realize de tal forma que nós a percebemos nitidamente em cada momento da obra. O autor não está na linguagem literária normal, com a qual está correlacionada a narrativa (embora ela possa estar próxima de uma e de outra língua), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas; ele utiliza essa comunicação, esse diálogo das línguas (das forças centrípetas x centrífugas, da língua única x língua dialogizada) em cada momento da sua obra, para permanecer como neutro no plano lingüístico, como "terceiro" na disputa entre as duas (mesmo que esse terceiro possa parecer parcial).[463]

O melhor e/ou pior é que ele sempre é parcial, nunca neutro, como já discutimos a partir da ótica de Wayne Booth. Assim, do mesmo jeito que ele, autor implícito e/ou empírico pode transferir as suas intenções de um sistema lingüístico para outro, de misturar a "linguagem comum" de falar "por si" na linguagem de "outrem", e "por outrem", na sua própria linguagem – porque ocorre a refração de suas intenções tanto no relato do narrador, do suposto autor (narrador – onisciente / autor implícito), ou de uma ou mais de suas personagens. No romance humorístico, em que o bem e o mal acabam se conciliando através das intersecções de textos (intertextualização), da relativização da perspectiva e/ou da língua única, relativização espacial, cultural, religiosa do sagrado e do profano, num processo de carnavalização,

---

[462] Ibid., p. 118.

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

essas distâncias acabam sendo diferentes entre cada momento da linguagem do narrador / do herói, das personagens e do próprio autor implícito. Essa refração (desvio, modificação da forma, mudar a direção) será ora maior, ora menor, e em alguns momentos (como veremos no último capítulo, "Caapinagem") uma fusão quase total de vozes[464] em várias linguagens é uma das características do plurilingüismo, pois este, penetra no romance, digamos, em pessoa, e se materializa nele através das figuras das pessoas que falam (e que fazem coisas), ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance.[465]

Mas é importante, nessa altura do trabalho, lembrarmos que, se, no romance, o homem (ser humano) é o homem que fala, mesmo porque o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem, é fundamental, porém, que saibamos que, no romance, o homem que fala e sua palavra são objetos tanto da representação verbal como literária. Esse discurso não é apenas transmitido ou reproduzido, mas "representado artísticamente" e, ao contrário do gênero dramático, "representado" pelo próprio discurso (do autor empírico / autor implícito/narrador/personagens).[466]

Por outro lado, é preciso, também, levar-se em conta que esse homem que fala no romance (ou no teatro ou no cinema, etc) é um homem "essencialmente social", historicamente concreto e definido e seu discurso é uma linguagem social (ainda que como recorte e como embrião), e não um

---

[463] BAKHTIN, Mikhail – *Questões de Literatura e Estética*, p. 119.
[464] Ibid., p. 119.
[465] Ibid., p. 134.
[466] Ibid., p. 135.

unesp

"dialeto individual". O caráter individual e os destinos individuais e o discurso individual são, por si mesmos, estranhos e indiferentes ao romance.[467]

Finalmente, o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um "ideológico" e suas palavras são sempre um "ideologema".

Mas, no romance, não existe apenas o homem que fala – e o faz ideologicamente – pois, além de falante ele age, ele faz coisas, ele faz SER, ele faz FAZER e vice-versa, como vimos no capítulo em que tratamos das modalidades/modalização/manipulação. Mas tudo o que faz e fala é sempre iluminado ideologicamente, é sempre associado a um discurso (ainda que virtual), a um motivo ideológico e ocupa uma posição ideológica definida.

É isso que fica claro nos diálogos conflitantes de Pitum e as monjas, já confusos, pois a ordem social da língua única foi quebrada pelos seguidos questionamentos críticos do herói picaresco Pitum, que pela própria condição de pícaro, um falso ingênuo, traz, no bojo de suas perguntas a dissimulada intenção de rebaixar o alto defendido principalmente por Uxa.

> – Estes índios são muito depravados, tia. A culpa é deles mesmos. – Ela balança a cabeça ainda mais sobre a difícil situação de Tivi: moça e bonita, acossada pelo Tuxaua. De fato, o sacana tem fixação nela. Não pode sair de perto que ele chama de volta. A pobre fica lá junto dele, acocorada, com a saia bem presa debaixo das pernas. Horas. Conversam falado e escrito. – Qual é o assunto desse converseiro todo? Pergunta Orelhão. – Serão sempre debates teológicos? – Uxa pouco sabe dessas prosas e não diz nada. Mas ela adivinha: o danado quererá saber, pela milésima vez, se as missionárias nunca fornicam. Indagará: por quê? Seu pai e sua mãe, por acaso, não fizeram você fornicando? Isso é que perguntará.[468]

---

[467] Ibid.
[468] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 104.

unesp

Eis a palavra ideologizada do narrador onisciente que, às vezes, se confunde com a voz do herói "Orelhão". É um ideologema.

Novamente surge o "baixo" contestando e relativizando o "alto" no novo questionamento de Pitum:

> – Ouça, Uxa, ele decerto quer saber é se foi Deus mesmo quem decidiu que vocês não hão de transar nem parir. Quem foi que lhes deu a ordem de fechar as pernas?
> – A velha sai, resmungando.
> – Não posso com preto que não respeita.[469]

É a linguagem das praças instaurando a crise na língua única que não resiste a discussão e está prestes a romper-se e a corromper-se. O processo de deculturação/aculturação às avessas está próximo de se consumar libertando, de vez, a Utopia possível que só a arte permite porque é regida por outras leis, as leis do imaginário que trabalha no vazio que a ideologia da classe dominante não conseguiu preencher.

É sintomática a atitude de Uxa que teima em querer vestir os índios com tanguinhas, no que o narrador ironiza, após Pitum não ver sentido em deixar de tomar rixquinha como mulher:

> Uxa pára de crochetear as tanguinhas que faz para os índios desmancharem e diz, exasperada:
> – Não seja debochado, menino. Isso é conversa séria. – Tivi retoma a palavra para dizer com bons modos:
> – Ora, têm tudo que ver! Me escute... Tomando Rixca como mulher você deixa evidente para todos que não é da banda dela. Logo, passa a ter sua própria banda que será oposta a dela. Só por isso, de acordo com as leis das metades exogâmicas, você já ganha, de imediato, dezenas de parentes, a que chamará, conforme a idade: pais e mães, irmãos e irmãs, filhos e netos de sua própria banda, com os quais sempre terá relações fraternas, mas nunca íntimas.
> – Entendi. Com esses não posso transar, só conversar.

---

[469] Ibid.

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

– Isso mesmo – responde Tivi, se contendo.[470]

Outro índice de descontrole da missão sobre a catequização é apresentado por Uxa:

> Uxa está convencida de que a missão desandou foi com a louca idéia que tiveram de alfabetizar os índios. No princípio foi uma maravilha, diz ela. Depois, vieram os problemas.[471]

Tal constatação torna-se um índice o fim do autoritarismo catequético representado pela língua única do evangelho das monjas e, ao mesmo tempo, nos anuncia a conciliação final daquilo que parecia impossível às monjas (diz-se: mundo civilizado, Próspero) aceitar: os processos de deculturação/aculturação que fracassaram. Renasce, assim, os verdadeiros valores da cultura primitiva. É a vitória do mito sobre a razão, do espontâneo sobre a língua única, imposta descaracterizadora. O princípio cômico preside aos ritos da carnavalização e liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico. Mas o carnaval produzido pelas diversas "vozes", linguagens conotadas pela dialogização atinge, com o riso do realismo grotesco o próprio mito: é o "alto" e o "baixo" digladiando-se:

> Nas conversas sobre altos assuntos missionais, Uxa e Orelhão freqüentemente se engalfinham. Tivi não gosta de se meter nessas discussões. Concentra-se toda nos indiozinhos e no seu prezado Calibã.
> – Deus quererá mesmo converter esta bugrada? Se quisesse, ajudava – argumentar Orelhão.[472]

---

[470] Ibid., p. 107.
[471] Ibid.
[472] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 121.

unesp

Enquanto o discurso de Uxa tende a consagrar a estabilidade da moral cristã ou mesmo alcançá-la, a imutabilidade e a perenidade de sua "língua única", de seu discurso conservador procura consagrar as regras que regem o seu mundo e, com elas subjugar os gentios e até mesmo Pitum, agora transformado em Orelhão (aparentemente, pios continua um pícaro questionador e falastrão). Tenta com esse discurso teocêntrico descaracterizar a verdadeira natureza do modo de vida dos selvagens cuja autenticidade está mostrando a ela que parece ser indestrutível, muito forte para ser desfigurada. E é o que Uxa está percebendo. Vejamos:

> Uxa se irrita, mas concorda que o mistério maior desse mundo é o milagre não se dar. É Deus permanecer indiferente.[473]

A dúvida é a maior inimiga de fé; e quando isso acontece, é o começo do fim. Uxa já não crê mais com tanto ardor. A fé, também, começa a relativizar-se. O absoluto da antiga perspectiva centralizadora começa[474] a dar lugar a uma consciência que se sente incapaz de impor sua visão de mundo às pessoas e coisas consideradas inferiores (valores, costumes, crenças pagãs, primitivas, míticas...) e à própria vida psíquica que se vê diante de uma nova (ou velha) ordem renascida das forças centrífugas e da destronação e/ou rebaixamento do que era considerado superior.

Nasce aqui, no fim do romance *Utopia Selvagem* a paródia sacra através da dialogização entre Pitum, narrador e ação das monjas sob o olhar satisfeito do autor implícito que orquestrou tudo (e a todos) para esse efeito de

---

[473] Ibid.

unesp

sentido. Eis como se constitui a paródia da destronação do alto pelo baixo que o ridiculariza através do riso carnavalesco:

> O preto, animado, prossegue no maior entusiasmo. – Será mesmo que Deus fez estes índios e os guardou aqui, desde o princípio dos tempos, só à espera de vocês? É lá isso possível? Um povo do tempo de Adão e Eva aqui parado na inocência![475]

No que o narrador onisciente acaba por conciliar-se, também com Pitum, coisa rara, no romance:

> O preto parece ter razão. – Não é crível que Deus tenha feito toda essa gentilidade pagã que se gastou no Brasil desde o dia "da descoberta" só para provar e santificar missionários no martírio. Acho tudo isto duvidoso. Os missionários pelejam anos, décadas, gastando suas vidas nesta pia persistência, para nada. Cada nova geração de índios – como de judeus ou de ciganos – nasce índio e índia permanece no fundo do peito, vendo em nós, os outros, os cristãos.[476]

Outro índice da reviravolta que se aproxima:

> Orelhão sai e as duas monjas ficam conversando, preocupadas. Tivi se exalta, pensando em voz alta: – Nossos índios são meros Pagãos: inocentes. Esse preto não, ele é Infiel. Sabe da Verdade Revelada e a repele. Conhece a Palavra de Deus e a abomina. Convivemos com a Heresia, que será de nós?
> – No princípio Orelhão nos ouvia, rezava conosco, até jejuava nos dias de abstinência. Agora, só quer saber de bestialidade. É uma influência nefasta, depravadora.[477]

O autor implícito começa a preparar o festim final, a "Caapinagem", símbolo de grande vitória, pois qualquer leitor mais avisado já percebeu para quem deve direcionar suas simpatias...

---

[474] ROSENFELD, Anatol – *Texto / Contexto*, p. 81.
[475] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 121.
[476] Ibid., p. 121-2.
[477] Ibid., p. 120.

No capítulo "Cunhãmbebe", em que até o narrador e Uxa já aceitam as opiniões de Pitum sobre a inutilidade das missões religiosas para catequizar índios, aparece, com mais destaque a voz mágica e defensora das antigas crenças Galibis; trata-se do Pajé "cuidador das flautas e das máscaras" que nem Uxa nem Tivi tiveram acesso. Para elas, ele é o maior inimigo, ele é a "língua única" Galibi, pois mantém os índios, segundo as monjas, "cativos, nas trevas". Mas não negam os seus terríveis poderes.[478]

Após o narrador revelar um dos feitos malignos do Pajé Cunhãmbebe que castigou severamente a mulher por ter cometido adultério com o cunhado, anuncia que é nas festas de Jurupari que Cunhãmbebe atua mais. Ele comanda a festa e quando os mascarados saem do pátio e "arrodeiam" a aldeia apavoram as mulheres com o ronco das flautas sagradas. As monjas, devidamente alertadas e aterrorizadas mantêm-se junto às crianças e as mulheres tapando, não só os ouvidos para não serem atraídas pelos sons enfeitiçadores, mas também "metem os olhos nas coxas para que todos percebam que elas não querem nem ver nem ouvir nenhuma daquelas cenas heréticas e abomináveis".[479]

Jurupari é o demônio que, na verdade, comanda todo o festim mítico-mágico e Cunhãmbebe é seu sacerdote. Assim, as máscaras e as flautas não são, absolutamente, simples objetos ou representações deles, mas são o próprio Jurupari nelas convertido, "vivo, atuante".[480]

---

[478] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 123.
[479] Ibid., p. 124.
[480] Ibid.

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

No final deste capítulo é que fica mais concreta a inclinação que o narrador tem pelos selvagens e, em especial pelos Galibis. Defende, com maestria e através de um tom visivelmente paródico os valores, crenças e carências e qualidades que devem ficar intactas, desde que as missionárias se cansem de tentar catequizá-los e os deixem em paz na sua inocência feliz. Como se percebe, é a visão do autor implícito que empresta sua voz ao narrador-onisciente e se revela ao leitor como aquele que conduz o olhar do leitor.

O mesmo vai acontecer no Capítulo "Próspero" quando, o narrador-interveniente se dirige ao narratário para revelar qual o tipo de sociedade que gostaria de ter. É a sua Utopia, intertextualizando-se parodisticamente com o livro *Utopia* de Thomaz Morus.

O Capítulo "Poronominare" refere-se ao nome de um ser mítico, neto de Calibã, que sonha com uma filha inexistente na vida real. Eis como as monjas explicam a Pitum o sentido do sonho para os Galibis:

> para os índios Galibis, o sonho é a alma da gente que sai do corpo andando, esvoaçante, por aí, fazendo estripulias. Assim sendo, o que acontece no sonho acontece mesmo, ainda que seja no mundo dos sonhos. Tanto que eles pedem indenização se alguém os prejudica nos sonhos. E dão, espontaneamente, a recompensa devida se eles próprios, nos sonhos, andaram passando um companheiro pra trás.[481]

> Outro dia Calibã sonhou que a filha dele – que ele não tem -, querendo parir seu neto, cagou um abacaxi para agradar a Orelhão. As monjas precisaram dar ao preto, para que ele desse ao Tuxaua, como indenização, a melhor tesoura de costura que tinham.[482]

A esse respeito, é Bakhtin quem nos ensina que:

---

[481] Ibid., p. 168.

unesp

> Na base desse gesto e das expressões verbais correspondentes encontra-se um rebaixamento topográfico literal, isto é, uma aproximação do "baixo" corporal, da zona dos órgãos genitais. É sinônimo de destruição, de túmulo para aquele que é rebaixado. Mas todos os gestos e expressões degradantes dessa natureza são ambivalentes.[483]

E por quê ele considera "ambivalentes"? Porque a sepultura cavada não é uma sepultura qualquer senão uma sepultura corporal. E o "baixo" corporal, a zona dos órgãos genitais é o "baixo" que fecunda e dá a luz. Daí, as imagens dos excrementos (assim como da urina...) conservarem uma relação substancial com o "nascimento", a "fecundidade", a "renovação" e o bem-estar.[484]

Para a economia do desfecho da obra é bom saber o que Tivi contou para Orelhão:

> – Saiba você, Orelhão que o sonho é a principal fonte de sabedoria dos Galibis. Todos aqui tomam Caapi para ter sonhos que são treinamentos e ensinamentos. Assim, os meninos aprendem a caçar e andar no mato. Assim, os homens sabem do que está acontecendo ou dos riscos do que pode suceder.[485]

Diz o narrador:

> Exagerada como é, Tivi afirma que o sonho é a escola da vida. Sem sonhar, estes índios nem saberiam viver. Sonhando, aprendem tudo. O sonho dá aos Galibis o que a TV Globo dá a nós brasileiros: engabela, seduz e consola. É até melhor porque não quer vender seguros nem sabão português. E tem a vantagem de que todo programa é ao vivo e nele o próprio índio se vê e a si mesmo obrando maravilhas. Sem as ilusões da TV, brasileiro morria de tristeza com a vida que tem. Índio também, sem sonhar destrambelhava.
> – Você acaba tomando Caapi, mulher. Cuide-se contra tanto entusiasmo – pede Uxa.[486]

---

[482] Ibid.
[483] BAKHTIN, Mikhail – *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 127.
[484] Ibid., p. 128.

unesp

Na verdade, as vozes do narrador, do autor implícito e do autor empírico confundem-se ao assumirem a mesma postura crítica diante da mídia brasileira como um todo e, em especial, da TV Globo. Segundo esse posicionamento dos três seres mnecionados, o papel que essa emissora desempenha é o de criar a ilusão da existência de um país idealmente unificado, sem diferenças sociais, econômicas e culturais. Esse veículo de (des)informação construiu, à custa e a partir da ocultação do país real, escondendo à sua volta uma espécie de lixo inaproveitável, tanto do ponto de vista técnico e simbólico, quanto humano e social, um Brasil fictício.

Em seguida, Calibã conta para toda a aldeia o sonho que teve com a sua filha Mina que ainda vai nascer e com seu neto Porominare, que ele ainda não tem. É uma narrativa mítica, sagrada para os povos primitivos e, portanto, mágica. Em relação à narrativa centralizadora é uma hipo-narrativa, intradiegética, muito bonita. Não devemos nos esquecer que para os Galibis o sonho é a principal fonte de sabedoria e relacionam com a vida real.

Após Calibã ter contado o lindo sonho que sua filha teve e que contou para ele, em sonhos, explicou a todos se alguém tinha ouvido o alvoroço do que os bichos fizeram durante a madrugada, pois, no sonho muitas borboletas e outros animais não deixavam a filha dele chegar perto de seu neto. Ninguém tinha ouvido nada, responderam. Mas Calibã, insistindo em acreditar no sonho que teve afirmou que a algazarra dos bichos era um

---

[485] RIBEIRO, Darcy – *Utopia Selvagem*, p. 168.
[486] Ibid., p. 168-9.

anúncio que a filha dele iria nascer já prenha. No que Orelhão retrucou para as monjas:

> – Como? Se ele nem filha tem? – perguntou Orelhão, que só acredita no que vê.
> – São mistérios – acha Tivi: – Nada é impossível. Esta vida é feita de sonhos. Viver é sonhar. A aldeia toda comenta as visões de Calibã. Qualquer dia se cumprem.[487]

[487] Ibid., p. 170-1.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

E se cumpriu, finalmente. Todo o capítulo "Caapinagem" compõe-se de uma linguagem onírica surrealista, mágica, poética, totêmica, luxuriante e acima de tudo carnavalesca. A profecia de Tivi e Calibã se realizou: o sonho se fez realidade. Mais do que isso, a Utopia do autor empírico se fez possível: somos homens, brasileiros, brancos e europeus, negros, animais, selvagens, mas, sobretudo, sonhadores. E é isso que nos alimenta: saber que todos podemos e temos o direito de sonhar, acreditar que esse sonho pode ser realidade, mesmo que através da arte de um homem, autor empírico, Darcy Ribeiro, que, depois de ter vivido e convivido com os primeiros habitantes desse nosso imenso Brasil, por mais de dez anos, e de ter dedicado toda uma rica vida aos estudos como estudante, professor, pesquisador e político, sempre com um indomável ardor, fez-se poeta, poeta das nossas utopias. Mas não ficou apenas sonhando; transformou seus ideais em obras tanto de caráter científico como literárias, de igual importância e beleza.

A história do herói Pitum teve um percurso inverso ao de Macunaíma. Mas ambos têm muitas coisas em comum. Ambos são, a seu modo, pícaros, triksters, mas heróis. E por quê? Porque tanto quanto seus criadores, Darcy Ribeiro e Mário de Andrade, respectivamente, foram à luta.

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

Pitum pela sobrevivência; Macunaíma por puro amor. Ambos, heróis míticos, viraram estrelas, como convém aos heróis míticos. Ambos defenderam sua cultura, seus valores, com as armas que possuíam. Macunaíma, por ser mítico desde nascença – pois já nasceu herói –, era mágico poderoso e aumentou seus poderes ao casar-se com "Ci, a mãe do mato", a rainha das Amazonas. E vejam outra coincidência: os dois tiveram relações amorosas com as mulheres de peito chato. Macunaíma, por um voluptuoso e ardoroso amor proibido. Mas pagou por isso, pois para cada interdito, uma punição: perdeu Ci e o filho único desse lindo casamento insólito. Por ela, saiu do mundo mítico e veio para o mundo moderno, chamado civilizado, industrializado, para reaver o "tambetá", o muiraquitã mágico, única lembrança que lhe restou de sua amada "Ci". Ao voltar pro mocambo, devidamente contaminado pelas marcas negativas da civilização, acabou "poluindo" o mundo puro do mocambo matando, alegoricamente, quase todos os seus conterrâneos. Só sobraram ele e seu papagaio. Por isso, resolveu virar estrela por estar "cansado de servir aos homens". Mário de Andrade, autor empírico e implícito só soube da história porque Macunaíma deixou o louro incumbido de passá-la ao artista.

Pitum, que depois passou a chamar-se "Orelhão", teve um final menos melancólico. E, junto com Calibã, atira merda nos militares brasileiros com tal maestria que seus miaçus não erraram o alvo uma vez sequer. Novamente, os excrementos (o baixo corporal) têm, ali, seu papel destruidor-regenerador, no dizer de Bakhtin.

unesp

A linguagem surrealista, presente em quase todo o livro pelo insólito das imagens e associações oníricas, já estava anunciada pelo narrador e por Tivi, como já vimos, para esse final apoteótico de vitória do mito sobre a razão. Mas é importante que façamos um percurso inverso, para resgatarmos tudo que fizemos para chegar-se à metáfora final da obra.

Partimos para a análise do texto *Utopia Selvagem* da noção de autor implícito trazida à luz por Wayne Booth, segundo a qual, o autor de que o texto fala, ou que se mascara no narrador e se projeta em primeira ou em terceira pessoa, não é um ser de carne e osso, antologicamente definido, mas um autor implícito, um "alter-ego" do autor empírico (este, sim, de carne e osso, carteira de identidade e CIC), caracterizado e criado a partir do texto, pela escrita. Esse ser, também ficcional, como o são as demais personagens, cenários, o tempo, o espaço, a própria história, é sempre diferente do homem real, mas, por si mesmo, por ser um "eu-artístico" que vive dentro do autor real, um seu heterônimo, cria, não só a sua obra, faz, não só a escolha do próprio narrador, segundo suas conveniências, mas, também, cria uma versão superior de si mesmo. Embora a noção de autor implícito seja precursora à de sujeito da enunciação, por entendermos que não haveria nenhum problema quanto às suas naturezas, por vezes chamamos essa personagem por "autor implícito", outras por sujeito da enunciação e, às vezes, ainda, de enunciador, pressupostos pelo discurso-enunciado.

Assim, começamos por discutir qual o grau de influência que as escolhas, principalmente do narrador e de todo o mais, como a técnica de

unesp

contar, a de mostrar, por exemplo, pelo autor implícito poderia conduzir a simpatia do leitor por esta ou aquela personagem, por este ou aquele efeito de sentido.

Vimos que muitos autores consagrados mundialmente como Flaubert, preferiam que o estilo fosse mais objetivo, impessoal ou dramático o que implicaria na escolha do foco narrativo pelo autor implícito que, não deixa de trazer as marcas do autor empírico em muitas situações. Vimos, também que muitos dão mais ênfase à técnica do "contar" ao contrário de outros que dão prioridade à técnica do "mostrar" desde Homero, por exemplo.

Mas, fica evidente que de, um modo ou de outro, o autor implícito está presente em todos os discursos de qualquer personagem, seja de que modo for e não apenas através dos comentários que faz valendo-se do tipo de narrador que escolheu, ou homodiegético ou heterodiegético.

Essa questão da presença do autor, via narrador, e até mesmo através das demais personagens, provoca uma indagação: até que ponto poder-se-ia considerar o autor implícito como um ser imparcial? É por isso, que uma análise apenas interna não seria suficiente para um estudo da obra enquanto texto. É por isso que um texto é, não só, um objeto de significação, mas, também, um objeto de comunicação entre sujeitos. Se pela sua organização ou estruturação ele se faz um "todo de sentido", como objeto de comunicação ele provoca as presenças imprescindíveis de um destinador e de um destinatário.

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

Ora, a primeira concepção de texto, entendido como "objeto de significação", exige de um pesquisador, por exemplo, um estudo que se confunda mesmo com o exame dos procedimentos e mecanismos que o estruturam, isto é, que o tecem como um "todo de sentido". A esse tipo de descrição atribuiu-se o nome de "análise interna ou estrutural do texto". Diferentes teorias voltam-se para essa análise do texto, a partir de princípios e com métodos e técnicas diferentes. A teoria semiótica greimasiana com a qual trabalhamos – mas não exclusivamente – nessa leitura do romance *Utopia Selvagem*, é uma delas.

Todavia, um texto não pode ser visto apenas como objeto de significação, ou seja, como um todo de sentido, pois ao estudarmos um texto, ao analisá-lo, procuramos descrever e explicar não só o que "ele diz", mas "como faz para dizer o que diz" e "de quem para quem ele diz". Nesse sentido, o texto assume o papel de, além de "objeto de significação", o de objeto de comunicação entre dois sujeitos culturais, inserido, numa sociedade (de classes) e, consequentemente, determinado por formações ideológicas específicas. Portanto, ele precisa ser examinado em relação ao seu contexto sócio-histórico-econômico-cultural e político que o envolve e que, em última instância, lhe atribui sentido. A esse procedimento muitas teorias modernas de abordagem analítica do texto deram o nome de "análise externa do texto". É só nesses contexto que se pode conceber a existência de um texto, ou seja, na sua dualidade e que o define tanto como objeto de significação como objeto de comunicação. Dessa forma, o estudo do texto com vistas à construção de

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

seu ou de seus sentidos só pode ser entrevisto como o exame tanto dos mecanismos internos quanto dos fatores contextuais ou sócio-históricos de fabricação do(s) sentido(s).

Tentou-se, assim definir o duplo papel da enunciação. O primeiro, foi o de mediação, ao converter as estruturas narrativas em estruturas discursivas e o segundo, foi o de relacionar o texto com as condições sócio-históricas de sua produção (intertextualidade) e de recepção.

O objetivo foi o de integrar, por meio da enunciação, uma abordagem interna do texto, indispensável para que se pudesse reconhecer os mecanismos e regras do engendramento do discurso, com a análise externa do contexto sócio-histórico mormente quando analisamos a comédia *A Tempestade*, de Shakespeare que cria o efeito de Intertexto no romance *Utopia Selvagem* pela presença de dois de seus principais personagens, Próspero e Calibã, que fazem com que seu texto de origem esteja lá, virtualmente presente portador de todo o seu sentido, sem que seja necessário enunciá-lo. Assim, para o estudioso de literatura, trabalhar com as implicações da "voz de outrem", num texto centralizador como o *Utopia Selvagem*, é preciso levar em conta que o texto citado ou aludido renuncie à sua transitividade, pois ao invés de falar, é falado; ao invés de denotar, é conotado.

Da mesma forma, todos os discursos etnológicos de Darcy Ribeiro, etnólogo, ensaísta, antropólogo, político, professor, indigenista e amante apaixonado de um "Povo Brasileiro", tais textos, inclusive os literários, como

unesp

Maíra e *Kadiéw,* no *Utopia Selvagem*, eles não significam por conta própria, mas passam para o estatuto de material, como "reconstrução mítica" em que se colecionam mensagens pré-transmitidas para as reagrupar em novos conjuntos. Nessa incessante reconstrução, a partir dos mesmos materiais, serão sempre os mesmos fins que desempenharão o papel de meios. Desta forma, os significados transformar-se-ão em significantes e vice versa. Assim, *A Tempestade* de Shakespeare e todos os textos de antropologia, mais os romances que Darcy Ribeiro escreveu e os que, de alguma forma, se intertextualizaram com o *Utopia Selvagem*, serão textos aproveitados que denotam e renunciam a denotar, são transitivos e intransitivos, mas têm o valor de significado e de significante a cem por cento. Enfim, toda palavra (texto), toda a leitura inter-textual, por ser rica em sentidos, nos obriga a estudar as suas articulações com as outras palavras (textos). Por isso, cabem nesse movimento infinito que se chama intertextualidade.

unesp

BIBLIOGRAFIA

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra, Almedina, 1986.

ANCONA LOPEZ, Telê Porto. Mário de Andrade. *Ramais e Caminhos*, São Paulo, Duas Cidades, 1972.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo, Martins, 5ª edição, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. Rio de Janeiro, Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira. Direção de Prof. José Aderaldo Castelo. Série C. Ficção, Romance e Conto.

ARANHA, Maria Lucia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. *Filosofando. Introdução à Filosofia*. São Paulo, Moderna, 1991.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, Coleção Estudos, 2ª edição, 1964.

BADIOU, Alain et alii. *in Estruturalismo*. Lisboa, Portugália, 1968.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense- Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Contexto de François Rabelais. São Paulo, Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. A Teoria do Romance. São Paulo, Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1986.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso*. São Paulo, Atual, 1988.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo, Ática, 1990.

BARTHES, Rolan et alii. *Análise Estrutural da Narrativa*. São Paulo, Vozes, 1971.

BARTHES, Rolan. *Elementos de Semiologia*. Trad. de Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1974.

unesp

BARTHES, Rolan. *Mitologias*. Trad. de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rio de Janeiro, Difel, 1980.

BARTHES, Rolan. *S/Z*. Trad. de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. São Paulo, Martins Fontes, s.d..

BOOTH, Wayne. *Retórica da Ficção*. Lisboa, Portugal, 1980.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 2ª edição. São Paulo, Cultrix, 1974.

BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*. Trad. de Luís Fortes. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma: Ruptura e Tradição*. São Paulo, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Nacional, 1975.

CÂNDIDO, Antônio et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2ª edição, 1970.

CÂNDIDO, Antônio et alii. *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades Ltda., 2ª edição, 1977.

CÂNDIDO, Antônio et alii. *Tese e Antítese*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1967.

CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomem*. Rio de Janeiro, José Olympio, s.d..

CARVALHO, Silvia Maria Schmuziger de. *Mito e Razão*. Tese de Livre-Docência na Área de Antropologia apresentada no Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação, Campus de Araraquara, UNESP, 1979.

CASSIRER, Ernest. *Linguagem e Mito*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

CHABROL, Claude et alii. *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo, Cultrix, 1977.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. 5ª edição. São Paulo, Ática, 1995.

CHEVALIER, Jean et Alain Gheerbrant. *Dicionário de Símbolos*. 2ª edição revista e aumentada. Coordenação de Carlos Sussekind. Trad. de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989.

COMMELIN, P. *Mitologia Grega e Romana*. Trad. de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro, Tecnoprint Ltda., s.d..

DIAS, Antônio Gonçalves. *Y Juca Pirama*. Rio de Janeiro, Agir, 7ª edição.

DORT, Bernard. *O Teatro e sua Realidade*. Trad. de Fernando Peixoto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

unesp

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 3ª edição, 1976.

ECO, Humberto. *Apocalípticos e Integrados*. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo, Perspectiva, 1987.

EDITORA DA UNESP. *Normas para Publicações da UNESP*. Vol. 4. São Paulo, UNESP, 1995.

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo, Contexto, 1989.

FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo, Ática, Série Princípios, 1988.

FIORIN Et PLATÃO. *Lições de texto: literatura e redação*. São Paulo, Ática, 1996.

FISCHER, Ernest. *A Necessidade da Arte*. Trad. de Leandro Ronder. Rio de Janeiro, Zahar, Editores, 1976.

FORSTER, E.M.. *Aspectos do Romance*. Trad. de Maria Helena Martins, 2ª edição. Porto Alegre, Globo, 1974.

FOUCAULT, Michel et alii. *Estruturalismo*. Trad. de Maria Eduarda Reis Colares et alii.

GONZALES, Mario. *Romance Picaresco*. São Paulo, Ática, 1988.

GREER, Germaine. *Shakespeare*. Trad. de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar, 1988.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica e Ciências Sociais*. Trad. de Álvaro Lorencini. São Paulo, Cultrix, 1981.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o Sentido. Ensaios Semióticos*. Trad. de brasileira, 1975. Rio de Janeiro, Vozes Ltda..

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural, Pesquisa de Método*. Trad. de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1976.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Ensaios de Semiótica Poética*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo, Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. de Alceu Dias Lima et al. São Paulo, Cultrix, s/d.

GRUPO de ENTREVERNES. *Análisis Semiótico de Los Textos*. Introducion. Teoria e Prática. Madrid, Cristiandad, 1982.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo, Cultrix, s.d..

HAMON, Philippe et alii. *Categorias da Narrativa*. Tradução de Maria Madalena Gonçalves et alii. Coleção Práticas de Leitura. Vol.3, Lisboa, Arcádia, 1976.

HAMON, Philippe et alii. *Literatura Significação e Ideologia*. Trad. de Cabral Martins. Lisboa, Veja, s.d..

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. Trad. de Walter H. Geenen. Tomo I e II. São Paulo, Mestre Jou, 2ª edição em português, 1972.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Trad. de João Paulo Monteiro. 2ª edição. São Paulo, Perspectiva, 1980.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo, Cultrix, 1974.

JAKOBSON, Roman et alii. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et alii. Porto Alegre, Globo, 1976.

JENNY, Laurent. Estratégias da Forma. *Poética.* Revista de Teoria e Análises Literárias, Intertextualidades. Trad. de Clara Crable Rocha. Coimbra, Almedina, 1979.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema*. Macunaíma, do modernismo na literatura ao cinema novo. Trad. de Aparecida Godoy Johnson. São Paulo, T.A. Queiroz, 1982.

JUNG, Carl G.. *O Homem e seus símbolos*. Nova Trad. de Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 10ª edição.

KAISER, Wolfang. *Análise e Interpretação da Obra Literária* (Introdução à Ciência da Literatura). 6ª edição portuguesa, Coimbra, Arménio Amado Editora, 1976. Distribuído por Livraria Martins Fontes, Editora Ltda..

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Mitos e Lendas dos Índios Taulipang e Arakuná*. Trad. de Bras. De Henrique Roenick, São Paulo, Biblioteca do Museu Paulista, 1956.

KOTHE, R. Flávio. *O Herói*. Série Princípios, São Paulo, Ática, 1985.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semiótica*. Trad. de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Trad. do título original em francês, "Recherches pour une Sémanalyse". Paris, Editions du Seuil, 1969. São Paulo, Perspectiva, 1974.

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

KRISTEVA, Julia et alii. *Literatura significação e ideologia*. Trad. de Maria Madalena Gonçalves et alii. Col. Práticas de Leitura. Vol. 2, Lisboa, Arcada, 1976.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*, São Paulo, Ática, 1985.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria Machado. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 11ª edição, 1985.

MAIA, João Domingues. *Literatura, textos e técnicas*. São Paulo, Ática, 2ª edição.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Trad. de Jean Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1977.

MIELIETINSKI, E.M.. *A Poética do Mito*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987.

MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaios*. Trad. de Sergio Milliet. Brasília, Hucite. Livro primeiro, cap. XXXI, dos Cambais, 1987.

NUNES, Benedito. *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: As formas do discurso*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

ORTEGA YGASSET, José. *A Desumanização da Arte.* Trad. de Ricardo Araújo. São Paulo, Cortez, 1991.

PANDOLFO, Maria do Carmo Peixoto et Celina Maria Moreira de Mello. *Estrutura do Mito*. Introdução a posições de Lévi-Strauss. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

PATAI, Raffael. *O Mito e o Homem Moderno*. Trad. de Octávio Mendes Cajado. São Paulo, Cultrix, 1974.

PAZ, Otávio. *Conjunções e Disjunções*. Trad. de Lúcia Teixeira Wisnik. São Paulo, Perspectiva, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 1977.

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. *Surrealismo*. 1ª edição. São Paulo, Atual, 1986.

PROENÇA, Cavalcanti Manuel. *Roteiro de Macunaíma*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Trad. de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1984.

RABELAIS, François. *Gargantua.* Trad. de Aristides Lobo. Ediouro, s.d..

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro, Record, 58ª edição, s.d..

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

READ, Herbert. *O Sentido da Arte*. Trad. de E. Jacy Monteiro. São Paulo, Ibrasa, 1987.

READ, Herbert. *O Significado da Arte*. Trad. de Pedro ª Neves, Sousan, Uliceia, s.d..

RECTOR, Mônica et alii. *Código e Mensagem do Carnaval*. Brasília – DF, Gráfica Alvorada Ltda..

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*. Ensaio sócio-etnográfico. Salvador, Itapuã, 1968.

REIS, Carlos et Ana Cristina M. Lopes. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra, Livraria Almedina, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *Kadiéw: Ensaios etimológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Petrópolis, Vozes, 1980.

RIBEIRO, Darcy. *Os Índios e a Civilização. Integração das Populações Indígenas no Brasil Moderno*. Estudos de Antropologia da Civilização, Vozes, 1982, 4ª edição.

RIBEIRO, Darcy. *Utopia Selvagem, Saudades da Inocência Perdida – Uma Fábula*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, Darcy. *Maíra*. 3ª edição. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a Civilização – Processo de Formação e Causas do Desenvolvimento Desigual dos Povos Americanos*. Buenos Aires, Argentina, CEAL, 1969.

RIBEIRO, Darcy. *O Processo Civilizatório – Etapas da Evolução Sócio-Cultural*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro – A Formação e o Sentido do Brasil*. 2ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise Estrutural de Romance Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, 7ª edição, 1989.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Trad. de Antônio Chelin, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein, 5ª edição. São Paulo, Cultrix, 1973.

SHAKESPEARE, William. *The Complete Works*. New York, G.B. Harrison, Harourt, Brance and World, 1968.

unesp

SHAKESPEARE, William. Obras Completas de Shakespeare. Vol.1: *A Tempestade e a Comédia de Erros – Comédias*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 2ª edição. São Paulo, Melhoramentos, s.d..

SINGER, Paul. *Dominação e Desigualdade: estrutura de classe e repetição de venda no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.

SPERBER, Dan. *Estruturalismo e Antropologia*. Trad. de Amélia e Gabriel Colm. São Paulo, Cultrix, 1965.

SPINA, Segismundo. *Normas Gerais para os trabalhos de Grau*. São Paulo, Fernando Pessoa, 1974.

STRAUSS, Claude Lévi. *O Pensamento Selvagem*. Trad. de Tânia Pelegrini. Campinas – São Paulo, Papirus, 1989.

STRAUSS, Claude Lévi. *Antropologia Estrutural*. Trad. de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Revisão etnológica de Júlio Cezar Melatti. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

STRAUSS, Claude Lévi. *Totemismo Hoje*. Trad. Malcon Bruce Correi. Petrópolis, Vozes Ltda., 1975.

STRAUSS, Claude Lévi. *Tristes Trópicos*. Trad. de Jorge Constante Pereira. São Paulo, Martins Fontes. Edições 70, s.d..

STRAUSS, Claude Lévi. *Antropologia Estrutural Dois*. Trad. e coordenação de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976.

STRAUSS, Claude Lévi. *As Estruturas Elementares do Parentesco*. Trad. de Mariano Ferreira, 2ª edição. Petrópolis, Vozes, 1982.

SYPHER, Wylie. *Do Rococó ao Cubismo na Arte*. Trad. de Maria Helena Pires Martins. São Paulo, Perspectiva, 1980.

TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. 6ª edição. Belo Horizonte, Itatiaia, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. Trad. de Moyses Baunstein. São Paulo, Perspectiva, 1970.