Sérgio Vicente Motta

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

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

I

unesp

SÉRGIO VICENTE MOTTA

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

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

I

unesp

SÉRGIO VICENTE MOTTA

ENGENHO & ARTE DA NARRATIVA

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

Tese apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. *Aguinaldo José Gonçalves*

Inst. de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
S. J. Rio Preto
833/99

São José do Rio Preto
1998

À Maiara, luz, cujo nome (Maria+lá+Iara) reflete a invenção rosiana, para encarnar, na palavra, o brilho da vida, pois, "a flor do amor tem muitos nomes". (*Grande Sertão: Veredas*, G. Rosa).

À Elenice, pelo apoio, incentivo e carinho, pois "o amor é que é o destino verdadeiro" ("Buriti", G. Rosa).

À minha mãe, Aparecida, fada e guia de travessia, pela humildade: "a suprema forma de eficácia" ("Os Chapéus Transeuntes", G. Rosa).

Ao meu pai:

"Não, de nosso pai não se podia ter esquecimento; e, se, por um pouco, a gente fazia que esquecia, era só para se despertar de novo, de repente, com a memória, no passo de outros sobressaltos". ("A Terceira Margem do Rio", G. Rosa).

Agradecimentos

"Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O que de um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é."

(*Grande Sertão: Veredas*, G. Rosa)

Ao Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, mais que orientador, um amigo, cujas aulas e reflexões sobre poesia e pintura muito contribuíram nessa minha nova aventura pelo sistema da narrativa.

Aos amigos (professores e funcionários) do Departamento de Letras Vernáculas, da Bibilioteca e da seção de Pós-Graduação. Especialmente, aos amigos e amigas, vítimas de minha procura de diálogo ou que forneceram valiosas contribuições. Aos alunos que partilharam desse processo de descoberta.

O que se passa na narrativa não é do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra: nada; o que acontece é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada.

Roland Barthes

unesp

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. A árvore da narrativa 1
2. A árvore da narrativa no jardim de nossas letras 6
3. A árvore geradora das formas narrativas 12
4. A narrativa como libertação de dois jugos tirânicos 20
5. A linguagem redescoberta: a narrativa em busca de sua origem mítica . 24
6. Da ironia ao mito: o eterno retorno 30
7. Nas voltas do círculo mítico: um exemplário arquetípico 37
8. A montagem do engenho da narrativa 42
9. A fabricação do tecido narrativo e a arte de tecer sonhos e pesadelos ... 49
10. O desenho da árvore da narrativa 52

PRIMEIRA PARTE

DO CULTO AO MODELO À SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA

(*A árvore da Narrativa no Jardim das Musas*)

A- NARRATIVA EM VERSO: O IMPÉRIO DA TRADIÇÃO

CAPÍTULO I: CULTO AO MODELO: Tradição, Imitação e Perfeição

1. Breviário do nascimento, vida, morte e ressureição do gênero épico 54
2. Poesia elevada: do mito vivente aos vocábulos peregrinos 57
3. Dos tempos imemoriais: raízes 60
4. O tronco originário: a síntese épica 77
5. Travessia: do rito ao mito 86
6. *Mythos* e *mímesis* 91
7. As cicatrizes de *Ulysses* 96

CAPÍTULO II: PROFANAÇÃO DO MODELO: A Purgação do Mito

1. A narrativa tradicional: da oralidade à escrita 119
2. O cantor, o contador e o narrador 126

3. *Epopoios* X *logographos* 130
4. Uma definição do gênero narrativo 139
5. Travessias: do mítico ao mimético; do mítico ao simbólico 145
6. O tecer e o entristecer de Penélope 149
7. Tecendo o amanhã 165

B- A NARRATIVA EM PROSA: O REINO DA INVENÇÃO

CAPÍTULO III: CELEBRAÇÃO DA DIFERENÇA: do Ingênuo ao Engenho
1. A bifurcação do tronco: veredas 184
2. A ficção: ramos e rumos 189
3. Um recorte nos ramos das ficções greco-latinas 198
4. A narrativa grega: os fios matriciais do paradigma do ideal 202
5. Uma parada na ponte dos padrões: o padrão romântico-busca 209
6. A tela do amor: *Dáfnis* e *Cloé* 210
   6.1. Enunciação 210
   6.2. Enredo 216
   6.3. Personagens e paisagens 228
   6.4. Temporalidade 244
   6.5. Espacialidade 260

CAPÍTULO IV: SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA: O Engenho da Sátira
1. O padrão mimético-satírico da autobiografia-viagem 266
2. A sátira latina: a tessitura matricial do paradigma do real 281
3. As *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro* 288
   3.1. Enunciação 288
   3.2. Enredo 325
   3.3. Personagens e imagens 366
   3.4. Temporalidade 400
   3.5. Espacialidade 422

PARTE DOIS

RITO DE PASSAGEM: Da Tradição Épica à Invenção Romanesca

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

CAPÍTULO V: A ÁRVORE DO BEM E DO MAL

1. Travessia 448
2. O nó do reencontro: história e ficção 466
3. A construção da alegoria no rito de passagem da fidalguia para a burguesia 471
4. A árvore da narrativa e a alegoria do "bem" e do "mal" 489
5. A árvore da narrativa no "Jardim das Delícias" 496
6. O declínio do mito 506
7. Projeções dos paradigmas do ideal e do real 509
8. Do figurativo ao abstrato: o desenho de um simulacro 512
9. O eterno retorno 517

PARTE TRÊS

DA SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA AO REENCONTRO DO MODELO

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

CAPÍTULO VI: GRACILIANO RAMOS: A REINVENÇÃO DO REAL

Os Sete Círculos do Inferno: A Construção de *Vidas Secas*

1. O despotismo da água entre os despotismos das secas 529
2. O despotismo da água 532
3. O despotismo da seca 543
4. "Rios sem discurso" 565
5. "Romance telúrico: o drama da dor humana na tortura da paisagem" ... 573
6. A consciência do real: impressionismo e expressionismo 579
7. Um quadro impressionista à maneira de Cézanne 583

unesp

8. Um quadro expressionista à maneira de Van Gogh 592
9. Girassóis 604
10. Inferno e céu: uma travessia pelo sertão 608

CAPÍTULO VII: GUIMARÃES ROSA: A REINVENÇÃO DO IDEAL
1. Um projeto narrativo inscrito na tradição do círculo mítico 614
2. "A Menina de Lá": a transição da tradição nas cores do arco-íris 618
3. Prosa poética 623
4. O signo poético 628
5. Arte, magia e religião 640
6. Linguagem: uma porta para o infinito 647
7. A carne faz-se verbo 653
8. A vida de "cá" e o mundo de "lá": o circuito de travessias entre o real e o ideal 656
9. A "Menininha" de Miró 661
9.1. A rota do silêncio: falar e calar X olhar e cegar 664
9.2. Lição de anatomia 665
9.3. Travessia: tema, motivo e estrutura — a carne, o osso, a alma 667
10. Uma ciranda de meninas 675
11. "Eu sei porque é que o ovo se parece com um espeto!" 685
12. O ovo da serpente 705

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 712
RESUMO 722
ABSTRACT 724

INTRODUÇÃO

"A literatura pode ter a vida, a realidade, a experiência, a natureza, a verdade imaginativa, as condições sociais ou o que bem desejardes como ***conteúdo****; mas a literatura em si mesma não é feita dessas coisas. A literatura configura-se a si mesma, não se configura do exterior: as* ***formas*** *literárias não podem existir fora da literatura, mais do que as formas da sonata, da fuga ou do rondó podem existir fora da música."*

(Northrop Frye)

1. A árvore da narrativa

Na memória de todo estudioso da Literatura Brasileira, fica ecoando, depois de lida, a metáfora emblemática, semeada por José Veríssimo: (...) "esta nossa literatura que, como ramo da portuguesa, já tem perto de quatro séculos de existência, não possui a continuidade perfeita, a coesão, a unidade das grandes literaturas, da mesma portuguesa, por exemplo" (1977, p. 12). Resgatada com um viço arquetípico por Antonio Candido, a metáfora expressa a condição de estarmos fadados a depender da experiência de outras letras, pois, comparada às grandes literaturas, a nossa é pobre e fraca: "a nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas..." (1981, p. 9). Com o mesmo traço de humildade com que sempre partilhou a sua sabedoria e expressou seus ensinamentos, o mestre Candido adverte, em seguida: "mas, é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós." (p. 10).

Fruto de um grande amor à Literatura Brasileira, este trabalho inicia-se preparando o terreno para uma tentativa de reconstruirmos um esboço da árvore da narrativa, redesenhando o jardim das Musas, com a integração do

arbusto secundário ao corpo unitário da mãe, mostrando, nesse processo de aclimatação, que o galho da Literatura Brasileira pode integrar um dos ramos entre os muitos que dão vida e totalizam a grande árvore da Literatura Ocidental. O nosso projeto não invalida a afirmação de José Veríssimo, depois retomada por Antonio Candido. Os críticos, quando avaliam o papel secundário do galho de nossas letras, diante da unidade, riqueza e expressividade das grandes literaturas, utilizam como parâmetro o peso da tradição de um contexto histórico-cultural. Esses fatores não estão em discussão. O nosso estudo segue uma direção formal, apoiado na seguinte triangulação: a obra, a linguagem e o gênero narrativos.

Valendo-nos da sugestão metafórica da árvore, procuraremos repensá-la do ponto de vista formal, a partir da relação entre os três elementos referidos, que se integram pelo liame do qualificativo "narrativo". Assim, perfazendo o circuito de um processo, encontramos uma linguagem artística específica, o gênero literário que é formado e organizado por essa linguagem com as obras que lhe dão a concretude e o estatuto de um gênero. Na sua realização, a obra ficcional materializa as potencialidades artísticas da linguagem da narrativa, determinando os ramos e rumos do gênero literário. O gênero, colocado em ação, expande-se pelo movimento dessa linguagem que, por sua vez, é embalada pela força inventiva da obra de criação. Por esse ângulo relacional e formal, é possível reconstruir uma árvore-matriz do gênero literário e verificar como uma obra narrativa, exercitando os mecanismos de sua linguagem artística, reencontra os elos aproximativos dos veios prototípicos da árvore-mãe.

Formada pela evolução de uma linguagem artística específica, com a contribuição das obras de muitas línguas nacionais, a árvore da narrativa será retratada para acompanharmos alguns aspectos da trajetória dessa linguagem, cuja especificidade conduziu a seiva da arte aos embriões que constituíram e mobilizaram os traços de seus paradigmas formais. Capazes de encurtar as distâncias e reduzir os tempos, mas deixando sempre uma abertura para as diferenças histórico-culturais, esses indicadores formais, na sua evolução, ao mesmo tempo que permitem redesenhar a árvore, recuperando o seu perfil genealógico, possibilitam reencontrar os elos e os nutrientes básicos de um

unesp

parentesco formal nas obras que seguiram destinos próprios no processo de construção de um paisagismo nacional e local. É essa mobilidade dialética que propicia à árvore da narrativa enriquecer-se, por exemplo, com detalhes da vegetação do agreste e do sertão brasileiros, como os que serão estudados nas obras de Graciliano Ramos e de Guimarães Rosa, convertendo-se os traços de parentescos formais em ramos que são acoplados aos seus braços matriciais, para que os novos espécimes de frutos possam ser acolhidos pelos vínculos antigos de filiação. Reconhecendo a proximidade na distância, as reminiscências de um padrão nos lances de originalidade e a indiferença da convenção na diferenciação inventiva, a árvore-mãe da narrativa eterniza-se na dinâmica da contribuição desses frutos de várias partes da terra, remodelando, constantemente, o cenário do jardim das Musas que ela ajuda a compor, enquanto gênero literário, acrescida da variação e do colorido das diferentes contribuições. Sem essas contribuições a árvore da narrativa não se totaliza. Ela é o esqueleto de um gênero artístico, cuja memória exercita-se no corpo de cada uma das reinvenções ficcionais.

O criador de uma obra literária revive o mito paradisíaco de retirar do esqueleto da árvore-mãe uma costela para a formação de sua criatura, dando-lhe vida, ao dotá-la de parte da memória do gênero artístico, com o sopro da invenção. Se a tarefa de dar a uma obra literária o direito de se ver florindo e compondo a copa da árvore-mãe de seu gênero artístico é um trabalho de difícil realização, é revigoradora a experiência de se caminhar junto com essa obra em busca de uma parte da sua infância perdida, inclusive como forma de compreendê-la melhor. Cada obra revive o seu passado perdido no jardim edênico de sua infância. Tanto esse passado como esse jardim podem ser resgatados num espelho que reflete, arquetipicamente, a sua imagem infantil na árvore adulta da narrativa. A lâmina do espelho em questão é formada pelo uso de uma linguagem artística, gerada no útero do gênero e elaborada a partir do desenvolvimento das formas narrativas. Nesse espelho, quando uma obra específica busca o seu passado e o jardim da sua infância perdidos, ela os reencontra refletidos em partes da imagem da árvore projetada no cenário do jardim das Musas.

unesp

Regida por dois movimentos essenciais — de expansão e retração —, desdobrando internamente a estrutura dialética do localismo e do universalismo, a árvore da narrativa pode ser retratada numa configuração esquemática, seguindo-se o jogo dessas relações. O seu gesto expansivo e mobilizador das formas narrativas será visto de uma perspectiva matricial, o que permite fixar os traços originários do processo evolutivo e reorganizar as formas enquanto fontes paradigmáticas. O seu lado materno, de acolhimento, só permite reatar, nos liames de seus braços abertos, as diferenças da expansão, pelo fato de as mesmas conservarem, sempre, as cicatrizes da indiferenciação como lastros remanescentes de um vínculo de parentesco com as matrizes prototípicas. No cruzamento desses dois impulsos, pretendemos conduzir os traços do desenho, correndo-se os riscos de infidelidades, inerentes a um projeto dessa natureza, que apaga muitas ramificações do panorama histórico-cultural, mas obtém, em compensação, um outro tipo de fidelidade relacional: a de não ver apenas as obras de uma literatura como parte de um processo local, mas, também, como componente de uma rede interativa, dentro da expansão das malhas de um gênero artístico universal.

Por meio do impulso de expansão, a narrativa germinou e desenvolveu a grandiosidade de sua árvore estendendo as ramificações dos seus galhos pelas paragens das civilizações que impuseram um tempo de dominação histórico-cultural. Num gesto contrário, da mesma forma que tais civilizações expressaram as suas diferenças, seguindo as vias dos protótipos semeados, testando-os e alargando-os em novos formatos paradigmáticos, os impulsos de expansão retornam, como modelos matriciais, ao corpo da árvore-mãe. Esses dois movimentos básicos da árvore-matriz do gênero narrativo serão representados, no desenho do esboço da árvore, por uma relação de inversão. O movimento de expansão será contido, no desenho, por traços reducionistas, desbastando-se o volume do emaranhado de suas ramagens periféricas, para se redescobrirem as vias centrais, hieráticas e verticais. O movimento de contenção, por sua vez, será convertido num gesto paradoxal de ampliação, por meio do qual as linhas das matrizes formais prototípicas serão reduplicadas até o ponto de se configurar uma rede que funciona como um modelo geral. A partir dessa rede, as obras mais diversas passaram a tecer os

unesp

fios de seus tecidos, expandindo-a, mas sem perder o vínculo da origem, pois, num movimento de refluxo, os mesmos fios de seus tecidos são ligados àqueles que formam as malhas modelares do paradigma. Postos em conjunção, os dois movimentos executam, no desenho da árvore, o exercício dialético, que nela mesma é potencial: as obras periféricas, afastadas da árvore no processo de sua formação histórica, pelo primeiro movimento, podem, pelo segundo, dela se aproximarem, por se reconhecerem no espelho dos veios de suas matrizes formais.

O movimento de desbastação decompõe a totalidade da árvore no esqueleto de suas partes, apara as peculiaridades da riqueza de sua história, fixando-a nos traços mínimos das linhas mantenedoras de um dos perfis da figura, para se representar, nessa estilização, o percurso originário de dois de seus veios mais significativos: uma tendência artística de direção mimética, voltada à representação do real, e outra tendência direcional também simbólica, voltada para a retórica do ideal. Seguindo os ramos desses dois pólos de representação, estaremos desenhando uma das perspectivas possíveis de reconstrução da árvore, a partir da qual a arte narrativa conduziu um dos traçados mais ricos e explorados de seu desenvolvimento histórico. O outro movimento, de ampliação, reduplica os passos desses veios, à medida que a linguagem da narrativa vai estabelecendo os seus próprios princípios e construindo a rede maleável do gênero narrativo, cujas malhas abarcam os avanços dessa linguagem artística no embalo da expansão de suas obras inventivas.

Seguindo-se os caminhos referidos, por dentro das trilhas da linguagem da narrativa, objetiva-se, no final do percurso, chegar diante de uma obra e descobrir, na sua realização moderna, a projeção da sombra ancestral da tradição. Esse mecanismo aproximativo permite descortinar, no paisagismo regional e local, aspectos narrativos da árvore universal, reconhecendo-se, no corpo jovem da criação, fragmentos da memória formal de seu gênero de gestação. A tarefa que se impõe é dupla. Reconstruir um esboço genealógico da árvore da narrativa, nas suas principais partes, raízes, tronco e galhos, para se reconhecerem, no traçado de suas ramificações, aspectos presentes nas novas realizações. Numa perspectiva de retorno, interagindo tais obras com os

unesp

veios que edificaram os galhos da árvore-mãe, elas despontam, na contemporaneidade, como folhas de uma frondosa copa, que a ela se acoplam por vínculos de parentesco formal. Por isso, a tarefa de localizar, no processo de fluição da seiva originária das ramificações das formas narrativas, os traços que determinaram um inventário mínimo do seu gênero artístico, reconhecidos, arquetipicamente, nos tecidos de obras mais recentes, justifica-se, também, duplamente, quando se quer empreender uma travessia pelo interior da linguagem da narrativa, para se aportar em partes do corpo da própria Literatura Brasileira. Primeiro, porque essa travessia redime, de certo modo, a condição secundária de nossas letras, relativizando-se o peso da tradição histórico-cultural para se eleger, como mecanismo de aferição, as relações formais: por esse prisma, as nossas obras fazem parte da totalidade e instauram relações de parentesco com partes da grande árvore do jardim das Musas. Segundo, essas obras compõem os ramos que integram o galho da Literatura Brasileira, e o estudo desses ramos aponta os traços de singularidade, a distinção que lhe dá expressividade, como uma condição para a continuidade da árvore do jardim das Musas reduplicar-se, enquanto manancial de matrizes formais. O estudo das nossas obras particulares projeta a originalidade do jardim de nossas letras e, dentro dele, dos ramos que compõem o galho da narrativa brasileira. Essa originalidade só se revela mais completa quando a sua luminosidade, no ímpeto de revelar as particularidades de nossa história e cultura, deixa flagrar, também, no nosso jardim, a sombra da tradição fornecendo-lhe o suporte para que ele mesmo se veja refletido na sua verdadeira dimensão, à medida que o seu ramo narrativo é um reflexo diminuído, projetado a partir da sombra da grande árvore do jardim originário.

2. A árvore da narrativa no jardim de nossas letras

Trazer a sombra arquetípica da árvore da narrativa para se ver, a partir dela, a projeção do ramo da mesma espécie, no galho da Literatura Brasileira, abre uma perspectiva para os estudos comparativos entre as formas prototípicas da tradição e as novas soluções impingidas por uma literatura mais

jovem, com a vantagem de se poder verificar como essas obras atuam no círculo estrito de seu contexto histórico-cultural, mantendo, do ponto de vista estético, uma relação de filiação, que se depreende por dentro da trama dos fios dos paradigmas formais. O jogo de luz e sombra, revelando, a partir do espectro da árvore, aspectos projetados no galho da narrativa brasileira, constitui, neste trabalho, uma estratégia para se caminhar pela linha evolutiva das formas narrativas, até o ponto histórico em que elas constituíram referências matriciais, com o objetivo de se determinar, neste percurso embrionário, os elementos mínimos e formalizadores de um código essencial, que funciona como repositório das primeiras soluções, regras e recursos potencializadores das representações narrativas primitivas válidos até hoje. A meta final da descrição do código exemplar é um trabalho de redescoberta da linguagem da narrativa, por meio da qual as obras modernas criam as suas idiossincrasias, ou as novas fantasias, reinventando as possibilidades das regras pautadas a partir desse código primevo.

A primeira e a segunda partes do trabalho, portanto, têm por finalidade a descrição das formas históricas da narrativa, destacando, nos traços evolutivos, aqueles que desenharam um exemplário mínimo, configurador da identidade dessa linguagem artística, cujas obras ficcionais colocaram em prática com a originalidade de suas invenções, demarcando, assim, a expansão da rede do gênero narrativo. A configuração desse inventário reduz-se a um repertório das trilhas formais mais simples, codificadas como elementos essenciais da linguagem da ficção, fazendo do repertório o reduto da conformação mais abstrata da simbologia da linguagem da narrativa e, ao mesmo tempo, o fulcro a partir do qual as obras de invenção ainda geram os seus percursos simbólicos de significação. A terceira parte do trabalho busca reverter esse quadro, colocando-se diante das particularidades das paisagens de algumas obras brasileiras, para se reencontrar não só vestígios formais da árvore matricial, mas, principalmente, um pouco da pulsação originária de sua conformação simbólica e abstrata, aliando os sentidos básicos das significações de tais obras a um esquematismo formal primitivo. Diante da diferenciação e multiplicidade de recursos de uma narrativa moderna busca-se,

unesp

no espelhamento de sua linguagem artística, a redução em que se conforma o seu esqueleto simbólico de abstração.

Para se atingir a meta final de se postar diante do corpo de uma narrativa moderna, com a finalidade de se ler, por trás de seus sentidos particulares e mais aparentes, o direcionamento desses sentidos para um plano universal, pela força das sombras dos veios da tradição que lhes servem de suporte, por recanalizá-los e remetê-los às origens de um código abstrato de simbolização gerado no interior da linguagem ficcional, o trabalho percorre, primeiro, uma etapa de construção, realizando, depois, um movimento de desconstrução. Na trajetória construtiva, além da descrição dos paradigmas formais funcionando como ductos por onde escorreram as tendências de representação do ideal e do real, descreve-se um percurso evolutivo da narrativa similar ao da pintura, caminhando-se do abstrato para o figurativo, com um retorno, na modernidade, à abstração, como uma forma de resgate, nessas linguagens, das origens relacionais edificadoras de seus processos de representação e significação. Ao descrever esse percurso evolutivo genérico das duas linguagens, o trabalho procura nele espelhar-se, buscando uma solução teórica que dê conta do traçado rápido e uma mediação crítica que permita, nos exemplos das análises efetuadas, operar uma desconstrução textual, redescobrindo a linguagem da narrativa, por meio do retorno à abstração de seu esquematismo primordial. O percurso da ida, ou reconstrução da árvore geradora das formas narrativas matriciais tem por base o livro *A Natureza da Narrativa*, de Robert Scholes e Robert Kellogg (1977), e o de retorno, ou desconstrução, o livro *Anatomia da Crítica*, de Northrop Frye (1973). A escolha dos dois livros significa uma opção pela forma: seguindo-se o primeiro, a forma leva ao desenho da árvore; seguindo-se o segundo, a árvore conforma-se no desenho de um círculo e o trabalho ganha, também, uma estrutura circular.

Descrevendo uma trajetória cíclica do gênero narrativo, o trabalho estrutura-se em três partes. A primeira, intitulada "Do culto ao modelo à sagração da diferença", caracteriza a história antiga da narrativa, acompanha o percurso evolutivo da oralidade à escrita, desentranhando as raízes por meio das quais despontaram as formas originárias do gênero (o mito sacro e os

unesp

rituais de fertilidade; as lendas, o conto ficcional e folclórico), constituindo os três fios principais com que se tece o tecido narrativo: o mítico, o mimético e o ficcional. O amálgama desses materiais diversos formalizou a síntese épica, originando o tronco da árvore genealógica, cuja bifurcação gerou o ramo da narrativa histórica e abriu os caminhos para a prosa desenvolver, nos rumos do ramo ficcional, um sistema artístico de representação caracterizado por uma natureza imaginativa com uma função predominantemente estética. Na margem do ramo artístico da narrativa, intercambiando os reflexos dos formatos biográfico e autobiográfico da vertente histórica, estabeleceremos uma parada nas pontes dos padrões da "biografia-busca" e da "autobiografia-viagem", que se materializaram na inventividade da ficção grega e da sátira latina. Nas paragens dessas pontes, com a abordagem de um texto modelar grego e outro latino, demonstrando como a sistematização dos recursos formais prototípicos da gramática artística da narrativa repercutem na esfera criativa e mais recente dos textos da Literatura Brasileira, erigimos as bases dos paradigmas do ideal e do real, a partir dos quais a arte ficcional desenvolveu os dois rumos norteadores do seu sistema de representação.

A segunda parte, denominada "Rito de passagem: da tradição épica à invenção romanesca", realiza a travessia do núcleo clássico da prosa ficcional greco-latina, passando pelo final da Idade Média, para se concentrar no pós-renascimento, com o início da forma do romance. Com o nó do reencontro dos ramos histórico e ficcional, a árvore da narrativa reintegra o fio mítico diluído, mas nunca perdido, aos fios mimético e ficcional para tecer a nova forma do romance, que substitui o amálgama épico e suas implicações histórico-culturais, inaugurando a história moderna do gênero, enquanto veículo de expressão da burguesia emergente, permutando o sistema mitológico clássico pela base bíblica do mito judaico-cristão. Caracterizando uma etapa fundamental da travessia, a abordagem da obra *Lazarillo de Tormes*, recuperando aspectos formais e estruturais, levantados no paradigma da sátira latina e convertidos em procedimentos paródicos em relação ao quadro modelar, prefigurado pela representação idealista grega e seus desdobramentos na movimentação dos recursos da narrativa de cavalaria, procura estabelecer os traços embrionários da forma do romance. Dentro do novo contexto

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

histórico-cultural, estaremos direcionando a repercussão desses aspectos fundamentais num processo alegórico, retratando o rito de passagem do domínio da fidalguia para a aventura moderna da burguesia.

No final da travessia, a árvore da narrativa adquire o seu formato adulto, configurando, no reencontro dos ramos histórico e estético, sob a regência do fio mitológico cristão, a alegoria da "Árvore do Bem e do Mal", que passa a indicar as possibilidades de representação do ideal e do real. Objetivando estabelecer algumas correspondências entre as conquistas formais e certas técnicas de representação da arte narrativa com o desenvolvimento da pintura, a alegoria cristã da "Árvore do Bem e do Mal", depois de revestir o perfil antigo da árvore da narrativa destacada no "Jardim das Musas", é reconfigurada a partir dos afrescos "A Tentação de Adão" e a "Expulsão do Paraíso", de Michelangelo, e plantada no "Jardim das Delícias" de Hieronymus Bosch, por meio de uma análise comparativa que relaciona os ramos e rumos da ficção às imagens do paraíso e do inferno, materializadas na paisagem alegórica da pintura. Marcando o declínio do fio mítico na trajetória da nova forma narrativa com mais um diálogo intersemiótico, a análise do quadro "A Queda de Ícaro", de Pieter Bruegel, direciona os primeiros passos do romance. Uma ponte ligando o Renascimento ao final do século XIX é construída, por meio do jogo de alternância das projeções dos paradigmas do ideal e do real, concluindo-se o percurso evolutivo com uma caracterização dos dois principais simulacros de representação preparando o ciclo de retorno aos padrões míticos da origem do gênero e da arte narrativa, tendo como prismas comparativos o figurativismo e o abstracionismo da pintura.

A terceira parte do trabalho, intitulada "da sagração da diferença ao reencontro do modelo", procura caracterizar o Modernismo do século XX como um período de reinvenção da linguagem da narrativa a partir das convenções da tradição, descrevendo o arco por meio do qual a arte ficcional parte em busca do tempo perdido de sua origem mítica. Nesse sentido, analisaremos a obra *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, destacando os recursos construtivos de uma proposta narrativa considerada do ponto de vista da reinvenção do real. Contrapondo-se à perspectiva do realismo artístico de Graciliano Ramos, focalizaremos aspectos da poética de Guimarães Rosa

unesp

ligados a um projeto narrativo inscrito nas voltas do círculo mítico, sistematizado no corpo de alguns contos dos livros *Primeiras Estórias*, *Tutaméia: Terceiras Estórias* e *Ave, Palavra*. Unindo as personagens de tais contos em uma ciranda de meninas, demonstraremos como o autor mineiro surpreende a tendência moderna do viés realista com uma proposta poética de reinvenção do ideal, movimentando a direção de seus contos para o retorno primordial das raízes pré-históricas da oralidade com que a arte narrativa gerou a sua base mítica e simbólica de representação.

Um enveredamento mais profundo pelos caminhos do realismo artístico tecido na plasmação simbólica e na estrutura de *Vidas Secas* gera uma relação de correspondência com as técnicas impressionistas e expressionistas da pintura. Tais procedimentos estéticos, desentranhados em obras de Cézanne e de Van Gogh, são articulados aos processos construtivos do texto literário, demonstrando como a literatura e a pintura buscam, em sistemas diferentes, uma mesma representação da consciência do real, como uma forma de entender melhor a dimensão trágica da condição humana. Na perspectiva idealista de Guimarães Rosa, o diálogo interartes estabelece uma correspondência de procedimentos entre o conto "A Menina de Lá" e a litografia de Joan Miró intitulada "Menininha", reforçando o argumento de que a arte narrativa, na busca de sua sobrevivência simbólica, teve um percurso paralelo ao percorrido pela pintura para fazer da desconstrução da mímese figurativa um projeto de reconstrução de sua raiz abstrata e mítica. O final do trabalho, retratando, na ciranda dos enredos, os movimentos de retorno à fase primitiva da narrativa, vale-se da pintura "O Ovo (Urutu)", de Tarsila do Amaral, para alegorizar o caminho de volta ao ovo ancestral em que se gestou o embrião mítico da arte ficcional. Fazendo da alegoria da árvore uma presença constante nos três momentos essenciais da história do gênero narrativo, a estrutura triádica do trabalho é amarrada com a sugestão dos seguintes subtítulos: "A árvore da narrativa no Jardim das Musas"; "A árvore da narrativa no Jardim das Delícias"; "A árvore da narrativa no jardim das nossas letras: Ramos e Rosa".

unesp

3. A árvore geradora das formas narrativas

As linhas básicas do esboço da árvore serão traçadas a partir da obra de Robert Scholes e Robert Kellogg, pelo fato de o estudo sugerir um desenho esquemático e possibilitar uma visualização da mesma, do tronco aos ramos, cuja ligação descreve a trajetória compreendida pela evolução da narrativa, da poesia épica ao nascimento do romance, os dois marcos formais da história antiga e moderna do gênero literário. A narrativa épica, em versos, consolidou o ponto mais alto da tradição oral e iniciou o processo de expansão da escrita. O romance, em prosa escrita, constituiu-se na forma dominante com que a narrativa atingiu o seu círculo de divulgação e expressão mais altos, ao ponto de tornar-se quase sinônimo de narrativa. Neste trabalho, as duas formas têm a função de caracterizar os dois marcos principais atingidos pelas formas narrativas: a poesia épica é referência obrigatória em qualquer estudo dessa natureza, que lhe deve pagar uma espécie de tributo, pela importância do seu momento histórico de definição, dominação e expansão. O romance, sendo uma espécie de continuidade daquela forma, transmudada quando não mais correspondia às exigências de um outro tempo, tornou-se o veículo mais adequado para as expectativas de expressão desse novo tempo. Isto não significa que ele será visto como sinônimo de narrativa moderna; ao contrário, seguindo-se a linha dos autores, o romance nomeia uma forma narrativa, que, na modernidade, imperou, ao lado de outras complementares, como a novela e o conto.

A escolha do trabalho de Scholes e Kellogg, além de sugerir uma configuração esquemática da história da narrativa, deve-se, principalmente, ao fato de o mesmo basear-se numa diretriz formal e considerar o aspecto evolutivo das formas narrativas, seus elementos recorrentes e variáveis, assim como os processos que os produzem e regem suas relações mútuas e históricas. Nesse sentido, o estudo dos críticos funcionará, também, como uma espécie de contraponto a ser desenvolvido em relação à idéia aristotélica de modelo — sobre a qual está erigida a base de sustentação da poesia épica: tradição, imitação e perfeição —, por apresentar, em seu interior, uma ruptura com a tríade referida, alterando um padrão teórico, espelhado na semelhança para

unesp

empreender uma sistematização, também, da diferença. Completando as demais razões e justificativas da escolha, destacaremos, a seguir, pontos fundamentais e procedimentos do estudo dos críticos, norteadores de alguns dos objetivos pretendidos pelo trabalho.

O longo e sinuoso trajeto da evolução das formas narrativas, num percurso da oralidade à escrita, é solucionado por meio da sua divisão em três macro-segmentos, correspondentes à formação da síntese épica, ao processo de desagregação da mesma e a uma nova síntese resultante. Historicamente e em linhas gerais, os três momentos distribuem-se pelos períodos respectivos: apogeu da epopéia grega; durante o desenvolvimento da narrativa greco-latina, ainda nos tempos clássicos, estendendo-se no período vernacular do final da Idade Média e Renascimento; início da forma do romance, no pós-renascimento. A base propulsora do mecanismo evolutivo assenta-se no conceito de *tradição*, herdado pela primitiva narrativa escrita da oral, e no seu vínculo indissolúvel com a palavra mito (*mythos*), no sentido grego e aristotélico: "um enredo tradicional que pode ser transmitido"; sinônimo de "narrativa tradicional" , segundo Scholes e Kellogg (1977, p.7, 153). Nas palavras dos autores, "um dos grandes processos de desenvolvimento, inequívoco na história narrativa escrita, foi o gradativo afastamento das narrativas dominadas pelo impulso mítico de contar uma estória com um enredo tradicional" (p. 8).

Unindo os dois pontos anteriores — o percurso evolutivo e o seu mecanismo gerador — pode-se traçar uma reta perfazendo os três macro-segmentos e, na sua extensão, percorrer a trajetória da evolução das principais formas narrativas, da epopéia à origem do romance. À medida que o impulso tradicional vai perdendo a sua força nuclear, a literatura narrativa tende a desenvolver-se em dois sentidos antitéticos emergentes da síntese épica: o *empírico* e o *ficcional*. Os dois sentidos são tomados como maneiras para se evitar a *tirania do tradicional* no relato de uma estória: "a narrativa empírica substitui a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade à realidade"; "o ramo *ficcional* da narrativa substitui a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade ao ideal" (p. 8). Na descrição dos críticos, tal movimento constitui um processo-chave, que retomamos como um fator decisivo na evolução das formas narrativas,

unesp

redimensionando a questão da libertação do tradicional para funcionar como um marco histórico na evolução do gênero. Assim, o ponto demarcado servirá de referência básica, não só porque significou o rompimento das amarras da tradição, possibilitando o desenvolvimento de novas formas, mas, também, porque constituiu-se num dos pilares em que se pode assentar as bases do trajeto evolutivo da narrativa, permitindo reorganizá-lo, a partir da libertação de dois jugos tirânicos.

Denominado "a tirania do tradicional", o primeiro movimento situa-se na história antiga da narrativa. O processo desencadeado pela libertação do domínio do "tradicional" originou a longa trajetória da busca de soluções para as representações do gênero literário narrativo, numa linha que pode ser esticada até o momento em que a representação ficcional atingiu o ponto máximo de aproximação com o real, configurando uma tendência semelhante àquela percorrida pela pintura, em direção a um extremo figurativismo e ilusão de realidade. O segundo marco, postulado por Northrop Frye, constitui "a tirania da falácia representativa", caracterizando, na história moderna, justamente esse ponto crucial de reavaliação do papel simbólico da representação artística, quando a narrativa começa a refazer o seu percurso de volta, buscando as suas origens pelas vias primitivas da estilização e da abstração. Do primeiro rompimento, a narrativa ganhou a liberdade de gerar os corpos de outros formatos e empreender a aventura maior do seu desenvolvimento. No segundo, quando percebeu que sua aventura mundana significou-lhe um novo cerceamento, afastando-a da sua natureza e dos seus princípios artísticos, qual filha pródiga, a arte ficcional retorna às origens de sua linguagem, buscando, pelas vias de uma representação moderna e abstrata, a afirmação de seus princípios antigos.

Como conseqüência do rompimento com a tirania do tradicional, os dois veios dele emergentes, o empírico e o ficcional, formadores das trilhas por onde os embriões do gênero narrativo percorreram e gestaram as primeiras matrizes formais, passam a desenhar, também, a direção do percurso deste trabalho. O nosso trajeto, por priorizar o ramo ficcional, desloca os impulsos histórico e mimético das formas biográfica e autobiográfica do veio empírico, para iniciar o processo de sistematização da arte narrativa, quando a mesma

consolidou, a partir da ficção grega e da sátira latina, a sua natureza literária com uma função estética fixada pela escrita. Acompanhando a trajetória desses impulsos, estaremos caracterizando o desenvolvimento da linguagem da narrativa, analisando obras representativas da prosa greco-latina, os núcleos formalizadores dos paradigmas do ideal e do real, ao mesmo tempo em que o contraponto das análises de obras brasileiras perfaz um caminho de volta, possibilitando recuperar, no eco desses impulsos, as fontes de reinvenção da narrativa moderna no processo de redescoberta de sua linguagem artística.

Depois da divisão dos ramos empírico e ficcional, a convergência dos dois componentes antitéticos formalizou uma nova síntese, considerada por Scholes e Kellogg como o principal progresso na literatura narrativa pós-renascentista. Embora iniciado pela época de Boccaccio e tornado mais discernível, na Europa, durante os séculos XVII e XVIII, o processo gradativo de aproximação dos dois veios teve, em Cervantes, o seu ponto de demarcação, lançando a pedra fundamental do romance: "A nova síntese pode ser encontrada nitidamente num escritor como Cervantes, cuja obra é uma tentativa no sentido de reconciliar poderosos impulsos empíricos e ficcionais. Da síntese que efetuou, o romance surge como uma forma literária" (p. 9). No nosso projeto, essa nova reintegração dos componentes histórico e ficcional inicia a história moderna da narrativa, com a abordagem da obra *Lazarillo de Tormes*, funcionando como o elemento catalisador do processo embrionário da origem da forma do romance.

Conjugando os pontos levantados a procedimentos estruturalizantes, Scholes e Kellogg simplificam o complexo problema da evolução das formas narrativas em agrupamentos matriciais, que são reduplicados, paralelisticamente, em movimentos recorrentes. Tal procedimento resulta, na construção da árvore, no movimento já referido de contenção, traduzindo, no desenho, os traços da expansão, por meio da recorrência de núcleos matriciais. Da linha sintagmática descrita, com os seus três marcos estruturais, os críticos destacam o segmento compreendido pelo período clássico, entre os pontos formalizadores da síntese épica e a sua desagregação em narrativa histórica e ficcional. No trabalho dos autores, esse segmento ganha um tratamento cronológico em oposição ao restante da linha, fragmentada em instantâneos

unesp

por uma visão caleidoscópica, em que o jogo de cada giro, ao focalizar uma parte essencial do corpo da narrativa — a questão do significado, personagem, enredo e ponto de vista —, apresenta, simultaneamente, elementos reveladores e constituintes do segmento destacado, da sua contigüidade, e delineamentos dos caminhos da narrativa contemporânea. No nosso trabalho, a reconstituição do período, por meio da análise de um texto ficcional grego e outro latino, objetiva caracterizar os pólos do ideal e do real, a partir dos quais a arte narrativa formalizou um modelo de suas duas principais vias de representação. Nesse momento, estaremos caracterizando o movimento dos componentes estruturais de um enredo narrativo, mostrando como o funcionamento dessa engrenagem atua na fabricação de um simulacro da vida, recortado por uma projeção simbólica e alegórica de uma representação utópica ou anti-utópica da realidade. Acompanhando a movimentação desses componentes nos textos da época, procurando, ao mesmo tempo, sistematizar uma mecânica do engenho da arte e do funcionamento da linguagem da narrativa, estaremos exemplificando o reflexo desse sistema na confecção dos tecidos ficcionais representativos da prosa brasileira.

O destaque dado por Scholes e Kellogg ao segmento clássico confere-lhe um estatuto concreto de primordialidade e, hipotético, de função matricial das formas narrativas: "as literaturas clássicas fornecem-nos protótipos de praticamente todas as formas narrativas posteriores e paradigmas dos processos que governam sua interação e evolução" (p. 39). Diante da força dessa síntese, o nosso trabalho coloca-se, em certo sentido, como uma espécie de confirmação da tese central dos autores. Quando os mesmos afirmam que "de todas as formas de narrativa escrita, somente o romance deixou de desenvolver-se na era clássica", posto que o mesmo, "não tendo uma forma própria, tomou-a emprestado a todos os seus antecessores", a validade da hipótese dá-lhe exeqüibilidade, permitindo situar, na diversidade de realizações ficcionais modernas, entre elas o romance, a origem embrionária de seus paradigmas. Da mesma maneira, o conto e a novela, que completam, junto com o romance, a grande família de formas narrativas eleitas pela modernidade, reencontram, no núcleo clássico destacado e em alguns pontos da continuidade, os rastros de suas ancestralidades. Nesse sentido, estaremos

unesp

preocupados, também, em caracterizar o perfil genérico de cada uma dessas formas narrativas, considerando os seus aspectos de origem, as relações franqueáveis de fronteiras e o caráter, muitas vezes, híbrido de constituição, sem um critério valorativo, pois cada uma dessas formas demarcou conquistas específicas na história do gênero, servindo, depois, para os prosadores modernos contextualizarem os seus assuntos na adequação da forma de expressão escolhida.

Caminhando na direção indicada, situaremos o nascimento das principais formas narrativas nos respectivos pontos da árvore genealógica, caracterizando, quando necessário, os seus traços distintivos. Nos exemplos de textos brasileiros utilizados, para se estabelecer um diálogo entre as variações das resoluções modernas em relação aos caminhos abertos pelas fontes matriciais, o aspecto formal estará sempre presente, da mesma maneira que as análises específicas da última parte consideram as implicações da tessitura ficcional a partir do suporte da forma. Assim, abordaremos o livro *Vidas Secas* como um representante complexo de uma resolução maleável entre o romance e a novela que, de qualquer forma, teve a sua origem a partir da estrutura do conto. Por outro lado, a singularidade de Guimarães Rosa, por ser um prosador que experimentou as três modalidades, dentro de uma concepção muito específica dos limites dessas formas e dos próprios gêneros literários, fornecerá alguns exemplos de contos que serão analisados a partir da perspectiva teórica de seus "prefácios ficcionais".

Seguindo o percurso estrutural com que os críticos referidos sistematizaram um perfil histórico da narrativa a partir do seu núcleo clássico, valemo-nos, para empreender a nossa travessia pelos pontos matriciais das formas do gênero, de três movimentos recorrentes levantados pelos mesmos. O primeiro deles, fundamental, de onde derivam os outros, está ligado ao afastamento do impulso mítico de se contar uma história: "Na literatura do ocidente, este movimento pode ser traçado duas vezes: uma vez nas línguas clássicas e, novamente, nas línguas vernáculas" (p. 8). Esse movimento destaca-se por marcar, reiteradamente, um esgarçamento no percurso modelar das formas narrativas, fragilizando essa perspectiva, por desfigurar a integridade do modelo, representado pela poesia épica, para consagrá-lo,

depois, num novo parâmetro regido pelas leis da diferença. O movimento inspirou, no trabalho, a divisão do percurso evolutivo das formas narrativas em dois pólos: "do culto ao modelo à sagração da diferença", na primeira parte, e a travessia empreendida pela segunda parte: "rito de passagem: da tradição épica à invenção romanesca".

Como decorrência do primeiro movimento, um segundo, situado no ponto de desagregação da síntese épica, imprime um ritmo crescente de diferenciação entre as ordens factuais e ficcionais, originando a narrativa histórica e a ficcional. Considerado como a principal contribuição grega à tradição narrativa, o desenvolvimento dessas duas formas pós-homéricas "pode ser traçado diretamente até o desenvolvimento peculiarmente grego de maneiras racionais, céticas e empíricas de pensar, em uma escala e com uma intensidade inigualada até aos séculos XVII e XVIII na Europa" (p. 40). Esse movimento descreve, no seu sentido mais essencial, a separação da narrativa histórica da ficcional. Ambas serviram à história do gênero narrativo e da sua linguagem específica, fornecendo recursos e protótipos formais, mas duas direções diferentes de percursos marcaram, definitivamente, um distanciamento fundamental de seus propósitos: a narrativa histórica buscou um cunho de veracidade, enquanto a narrativa ficcional fez a sua opção pelo teor estético, originando-se a colocação, em primeiro plano, da natureza estética e artística da ficção. Dessa maneira, a narrativa adquire o conceito específico de arte e, dentro dele, as duas ordens não são tão irreconciliáveis, como o romance provou, ao concretizar-se, enquanto forma, justamente a partir da tensão desses dois impulsos, mas com a determinante da natureza ficcional, que se vale dos efeitos de verdade do primeiro para temperar a lógica imaginativa sempre prevalecente do segundo. Caso contrário, a narrativa deixa o sítio maior da arte para emprestar as suas formas aos círculos menores da história. A arte narrativa pode ceder as suas formas, nunca a sua linguagem artística: esta é uma propriedade estética da lógica inventiva da ficção.

Um terceiro movimento instaura um paralelo com o segmento prototípico do período clássico — "Virtualmente tudo o que pode merecer o nome de formas narrativas primárias (no sentido de cores primárias) havia sido

empregado na narrativa ocidental antes da queda de Roma, embora algumas, como a autobiografia, mal haviam começado a ser exploradas." —, reduplicando a linha evolutiva por toda a Idade Média, até o momento, no pós-renascimento, quando a sua outra ponta ata o início da forma do romance: "O desenvolvimento da literatura vernácula na Europa foi, em grande parte, uma repetição do desenvolvimento das literaturas clássicas: também pode ser visto como um movimento de formas orais para formas escritas e de formulações míticas e empíricas para ficcionais" (p. 55). As variações dentro dessa repetição do padrão de desenvolvimento podem ser atribuídas a duas causas principais: influências do cristianismo e da cultura mais desenvolvida dos tempos clássicos. Esse vai ser o ponto de partida para uma aproximação do estudo dos dois autores com o de Northrop Frye, para o estabelecimento de uma relação complementar, à medida que o segundo, também seguindo uma concepção formal, reorganiza os princípios da literatura a partir desses dois eixos de diversificação, propondo-se a "redesenhar alguns rudimentos gramaticais da expressão literária" e a "dar um balanço racional nalguns dos princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã" (1973, p. 135).

Os pontos e procedimentos destacados permitem uma redução na amplitude da linha evolutiva das formas narrativas, viabilizando a operacionalização da mesma num enfoque mais restrito e direcionado para alguns dos objetivos deste estudo. O último movimento descrito — de formas orais para escritas e de formulações míticas e empíricas para ficcionais — norteará a descrição do desenvolvimento da narrativa, com ênfase nos seus elementos determinantes, que tenham funções matriciais com relação às formas ficcionais mais importantes da modernidade, como o romance, a novela e o conto, no geral, e, específicas, referentes às formas desenvolvidas nas obras propostas para exemplificar e concluir o estudo. Acrescido, o tanto quanto possível, de um outro divisor de águas — o movimento da narrativa em verso para a narrativa em prosa —, o trabalho pontuará a pesquisa dos autores para privilegiar o impulso ficcional na forma narrativa em detrimento do empírico. Nesse sentido será demarcada uma área estética de atuação circunscrita à prosa ficcional. O objetivo é limitar a amplitude do gênero



narrativo, para empreender uma caminhada por dentro desse sistema literário, como as artes plásticas caminharam do figurativo para o abstrato, e a narrativa em prosa, do referencial para o simbólico. Dentro dos limites do campo ficcional e simbólico, empreender-se-á, também, uma caminhada do mimético para o abstrato, à procura dos elementos essenciais que fazem do gênero narrativo uma linguagem artística específica, que o representa e constitui a sua forma de expressão.

Depois de feito o entrelaçamento das correspondências entre o estudo de Scholes e Kellogg e a obra de Northrop Frye, o trabalho prioriza o suporte da teoria crítica do último autor, culminando com a viabilização do uso que desejamos fazer da expressão *narrativa abstrata*. Essa expressão está sintonizada com a idéia do ensaísta de que uma ficção pode desistir de esbabelecer uma certa analogia com a "vida" e os fatos reais (uma espécie de verossimilhança externa) para investir numa verossimilhança interna. Realizar, no tratamento de seus episódios, uma direção ao "mítico", atingindo um "certo grau de estilização" e, portanto, uma "qualidade abstratamente literária".

4. A narrativa como libertação de dois jugos tirânicos

O esboço evolutivo da narrativa, priorizando os trabalhos de Scholes e Kellogg e Northrop Frye, foi uma forma encontrada de se concentrar a extensão do assunto numa solução simples, amarrando a abrangência do percurso e dos aspectos históricos envolvidos em dois nós de jugos tirânicos, que a narrativa teve que desfiar, desfibrando-se em perspectivas variadas como formas de libertação. Na impossibilidade de acompanharmos os desdobramentos gerais do gênero, optamos por concentrá-los em dois momentos essenciais: um, inscrito no processo de desagregação da tradição épica, representa a transição do culto à profanação do modelo; o outro, situado na modernidade, descreve um percurso de retorno. Nesse giro cíclico, a narrativa, depois de consagrada como uma invenção da diferença, guiada pelos preceitos de originalidade e imitação mimética da realidade, passa a tecer a sua criatividade numa solução estético-imaginativa mais estilizada e abstrata,

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

reatando, nessa rede de variação, alguns fios invariantes que a levam a reencontrar parte do passado de uma tradição simbólica.

O primeiro momento, caracterizado como *a tirania da tradição* por Scholes e Kellogg, teve início na oralidade das formas narrativas primitivas — o mito sacro, a lenda e o conto popular — que se amalgamaram, juntamente com a história e a ficção, para dar forma à síntese épica, o ponto culminante da convenção e do império da tradição. Antes do despontar da síntese épica, num período pré-histórico, essas formas narrativas — ritualísticas, lendárias e imaginativas —, numa correspondência com a pintura rupestre, mantinham um elo mágico de ligação com a vida, equivalente àquele que fazia dos traços simples e ingênuos dos desenhos das cavernas uma forma de aprisionamento da caça real. Assim, as estruturas dessas formas de expressão verbal, embora geradas e vividas no interior de uma linguagem simbólica, transitavam mais perto das esferas do mundo físico, metafísico e existencial do que propriamente em um contexto artístico-ficcional, pois, por força da mediação dessa mesma linguagem, tais construções verbais permeavam as estruturas do mundo real.

De uma maneira similar ao salto que se verifica entre a pintura rupestre e a forma grega de representação pictórica, geométrica e estilizada, a narrativa primitiva deixa o seu período pré-histórico para ser reconhecida na cultura grega como uma forma de representação literária. A síntese épica, como uma das formas de expressão dessa representação literária, nutriu-se das leis e das convenções do período, enformando-as num processo de maturação e cristalização da tradição. Maturação porque as perpetuou em uma forma nova, tecendo o fio mítico em uma nova matéria, com o acréscimo dos veios histórico e ficcional; cristalização porque sedimentou, na congruência de todos esses veios, um modelo formal tradicional, lapidado e eternizado como um modelo a ser seguido. No seu conjunto, a síntese épica possibilitou a união da esfera da existência à esfera da arte, juntando, na textura da teia de convenções em que era urdida, os fios da realidade com que era consumida, constituindo-se numa forma inteiriça que não distinguia vida, arte, religião, história e ficção. Presa às amarras da convenção, a síntese épica arrastou os elos da tradição até o momento em que foi por ela envolvida e acorrentada em seu

jugo tirânico. A sua libertação deu-se com o rompimento das vertentes empírica e ficcional, originando novas formas narrativas que, impulsionadas, primeiro, pelo sopro da prosa e, depois, fixadas na perenidade da escrita, acabaram engendrando, no nó do reencontro das vertentes bifurcadas, o nascimento do romance.

Com o romance já formalizado e atingindo o ápice de sua importância e influência, no final do século XIX, Frye postula uma segunda crise na história da ficção, marcada pela *tirania da falácia representativa*: "Boa parte da excentricidade dos movimentos experimentais da poesia no último meio século, ou coisa assim, tem sido devido à força de sua revolta contra a tirania da falácia representativa" (p. 134). As conseqüências da libertação do princípio imitativo da representação realista, ao mesmo tempo que abrem os caminhos da modernidade para a narrativa ficcional, fazem com que ela reencontre, na aventura desses caminhos, os laços antigos e arquetípicos de sua ancestralidade, curvando a linha histórica de sua evolução — das origens ao abstracionismo — no fecho da figura mítica de um círculo.

Ao configurar o círculo como uma forma emblemática na história da narrativa, Frye flexibiliza a linha da evolução numa direção cíclica, instaurando, nesse movimento de retorno, uma relação dialética entre componentes aparentemente distantes como *tradição* e *modernidade*, *originalidade* e *convenção*, *mudança* e *permanência*. Tal processo caracteriza um fenômeno explicado como uma causa formal situada e engendrada dentro do organismo de cada sistema artístico. Quando, na pintura, o público pede "parecença com um objeto", diz Frye, é porque "quer justamente o oposto, a parecença com as convenções pictóricas com que se familiarizou" (p. 134). Quando um pintor rompe com essas convenções, continua, "o que ele realmente fez foi obedecer a um impulso obscuro, mas profundo, de revoltar-se contra as convenções estabelecidas em seus próprios dias, para redescobrir a convenção num plano mais profundo" (p. 134). Esta é a mecânica da renovação: o processo que impulsiona a mudança alimenta-se autofagicamente de suas convenções. Por isso, usando exemplos da pintura, Frye afirma que "rompendo com a escola de Barbizou, Manet descobriu uma afinidade mais profunda com Goya e Velasques; rompendo com os impressionistas, Cézanne

unesp

descobriu uma afinidade mais profunda com Chardin e Masaccio" (p. 134). Nesse processo de redescoberta, "ter originalidade não pode tornar um artista não convencional"; ao contrário, "arrasta-o mais longe na convenção, em obediência à lei da própria arte" (p. 134). Assim, conclui o crítico, a arte "procura constantemente reformular-se a partir de suas próprias profundidades e opera por meio de seus gênios em prol da metamorfose, assim como opera por meio de talentos menores em prol da mudança" (p. 134).

Dobrando a linha da evolução da narrativa num processo autofágico ou cíclico, Frye empreende o grande salto que ata o percurso da ficção, das origens à "abstração" e, desta, novamente, às origens, no traçado perfeito de um círculo. A insistência nesse trajeto cíclico dá-se devido à necessidade de se caracterizar a obra de arte como um produto manufaturado, cuja feitura explica-se, primeiro, num universo que lhe é específico, para, só depois, transgredir esses limites e aproximar-se, voluntariamente ou não, enquanto arte e ilusão, de aspectos fronteiriços que resvalam o universo da realidade. Na visão de Frye, pode-se dizer que aquilo que a literatura representa "organiza-se em modelos estruturais e convenções" encontradas somente na literatura e que, embora limitados, os "recursos da expressão verbal" não são "artisticamente exauríveis" (p. 135). Tendo como parâmetro a recorrência de certos "modelos estruturais e convenções", o nosso intuito, seguindo o percurso cíclico da narrativa, foi o de desenhar o esboço de dois paradigmas de representação que a arte ficcional parece ter formulado e dilatado durante todo um período de "invenção", passando a revisitá-lo, na modernidade, como uma proposta de "reinvenção". O estudo de Frye, ao geometrizar o percurso de retorno da narrativa no traçado de um círculo, seguindo a atração de um movimento em direção à tradição e aos tempos primordiais dos mitos, passa a funcionar como o apoio principal à nossa proposta essencial de se considerar a "redescoberta da linguagem" como um caminho para se entender a ficção moderna dentro de um processo de "reinvenção".

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

5. A linguagem redescoberta: a narrativa em busca de sua origem mítica

Em nossa pesquisa, o estudo de Scholes e Kellogg, por se prender mais claramente aos fios diacrônicos da História, fornecerá a figura geral da descrição das formas narrativas. O trabalho de Northrop Frye, por ser de natureza teórica e menos descritivo, completará o esboço do desenho evolutivo, apresentando as coordenadas mais diretamente ligadas à caracterização da linguagem artística da narrativa. O seu trabalho funcionará, também, nesse esboço, como apoio, reforço ou ampliação da estrutura histórica fornecida pelo estudo de Scholes e Kellogg, embora o último parece ter sido concebido, de certo modo, sob a inspiração e influência daquele: "Um sintetizador brilhante como Northrop Frye mostrou-nos, melhor que nunca, como é possível unir o estudo cultural e literário de modo a chegar mais próximo a uma teoria completa da literatura" (p. 6). Associando os dois estudos, pode-se sobrepor ao percurso evolutivo de Scholes e Kellogg, figurativizado numa árvore, o projeto crítico de Northrop Frye, que apresenta um desenho evolutivo cíclico, do modo mítico ao irônico, unindo a árvore, da raiz à copa, num trajeto circular. Do trabalho dos primeiros, busca-se um molde para se refazer as principais trilhas da expansão histórica, por onde caminhou a sistematização das formas narrativas matriciais. A partir do trabalho do segundo, tentaremos descrever como a linguagem artística da narrativa percorreu, com o avanço de seu desenvolvimento, pelos espaços dessas trilhas, demarcando os seus princípios simbólicos de representação.

No primeiro ensaio de seu livro, denominado "Crítica Histórica: Teoria dos Modos", Frye toma por base a referência aristotélica feita sobre as diferentes posições das personagens — melhores, piores ou situadas num mesmo plano que o nosso — como causas determinantes das diferenças nas obras de ficção. Deslocando o sentido moral, comumente atribuído a essas palavras, para um sentido de importância, medido pela força da ação do herói — que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma —, Frye classifica as *ficções* em cinco modos ascendentes.

O primeiro é o *modo mítico*, situado fora das categorias literárias normais por se tratar de estórias sobre deuses, em que o herói é um ser divino, superior aos homens e à natureza. Quando se passa do *mito* para a *lenda* e o *conto popular* tem-se a *estória romanesca*: o herói identifica-se com o ser humano, mas é superior em grau aos outros homens e seu meio, porque suas ações, suspendendo as leis comuns da natureza, incorporam os poderes da magia, dos prodígios e do maravilhoso. Na maior parte da epopéia e da tragédia predomina o modo *imitativo elevado*, cujo herói Aristóteles toma como modelo: um líder, superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural; embora tendo autoridade, paixões e poderes de expressão maiores do que os nossos, está sujeito à crítica social e à ordem da natureza. O quarto modo é o *imitativo baixo*, característico da comédia e da ficção realista, em que o herói, não sendo superior aos outros homens e a seu meio, é um de nós. O quinto, é o *modo irônico*: o herói é inferior em poder e inteligência a nós mesmos, que estamos num patamar superior em relação às suas cenas ou, pelo menos, temos a sensação de estarmos na mesma posição. Para o ensaísta, a ficção européia, durante os últimos quinze séculos, desceu constantemente seu centro de gravidade do último modo em direção aos mais primitivos.

Ao situar o início da cronologia dos cinco modos, o autor generaliza um contexto pré-medieval da ficção européia, em que ela se prende "estreitamente aos mitos cristãos, clássicos tardios, célticos ou teutônicos", pois a sua teoria tem como ponto de partida a herança clássica e cristã: "Se o cristianismo não tivesse sido tanto um mito importado como um devorador de rivais, essa fase da literatura ocidental seria mais fácil de se isolar. Na forma em que a possuímos, sua maior parte já passou para a categoria da estória romanesca" (p. 40). Apesar da dificuldade de uma demarcação precisa dessa fase da literatura ocidental, o trabalho busca um retrocesso da cronologia, fazendo coincidir o mecanismo dos modos às referências históricas anteriores, levantadas pelos outros dois críticos, mostrando como a relação complementar entre os dois projetos tem pertinência, além de solidificar a coerência da descrição evolutiva. O paralelismo só se torna possível, porque o ensaio crítico de Frye, "Teoria dos Modos", a base a partir do qual os outros ensaios do livro desenvolvem aspectos mais direcionados à linguagem da ficção, traz em si o

caráter descritivo de uma evolução e permite, mesmo "usando paralelos clássicos apenas incidentalmente", um retrocesso na cronologia: "algo da mesma progressão pode ser também acompanhada na literatura clássica, de forma grandemente reduzida" (p.41).

Assim, no desenho da árvore, o *modo mítico*, essencialmente religioso, e o seu desdobramento em lendas e contos populares remontam à parte encoberta de suas raízes, quando se vivia um contexto religioso, antes de emergir o conceito de arte. A *estória romanesca*, nas suas duas formas principais, como o autor a caracteriza, "uma forma secular, que trata da cavalaria e do paladinismo, e uma forma religiosa, devota às lendas dos santos", ambas apoiadas em "miraculosas violações da lei natural para beneficiar-se como estórias", situando o seu domínio no período medieval, será deslocada para um ponto abaixo na árvore, no lugar em que se pode ver a ficção grega em prosa fornecer a base romanesca dessa literatura, sendo que ela mesma resgata a sua origem nas raízes da lenda e do conto popular.

Da mesma forma, podemos situar, na árvore, a origem do *modo imitativo elevado* no período clássico da dramaturgia e da narrativa épica gregas, antes desse modo sobrepor-se às ficções romanescas medievais e concretizar, no Renascimento, o seu período mais nítido de dominação nas manifestações do drama, especialmente na tragédia, e nas diversas epopéias nacionais. Nesse processo de deslocamento, o *modo imitativo baixo*, que se destaca no período vernacular, com a introdução de "um novo tipo de cultura da classe média", tem a sua origem prototípica situada na sátira latina, como o próprio autor admite: "Semelhantemente, a incapacidade do mundo clássico de livrar-se do líder divino, em seu período tardio, tem muito em comum com o desenvolvimento imaturo dos modos imitativo baixo e irônico, que mal se iniciaram com a sátira romana" (p. 41). O último modo localiza-se na história moderna da literatura: "Durante os últimos cem anos, a ficção mais séria tendeu crescentemente a ser do modo irônico" (p. 41). Antes disso, num período de três séculos e meio, a ficção exercitou o esquema alternado do *modo imitativo alto*, nas epopéias nacionais e nos épicos tardios do neoclassicismo, do *modo romanesco* e do *imitativo baixo*, nos tipos de narrativas que impulsionaram as tendências românticas e realistas, fazendo

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

eclodir, no século XIX, a força e a cristalização desses dois movimentos estéticos.

Num outro momento de seu trabalho, no segundo ensaio, denominado "Crítica Ética: Teoria dos Símbolos", ao estabelecer um paralelismo entre os modos destacados com as cinco fases do simbolismo literário, ambos em correspondência com um tipo específico de crítica, o autor fornece outra contextualização dos modos literários, em ordem decrescente: no momento estético do Simbolismo prevalece, na ficção, o *modo irônico ou satírico*, com um tipo de *crítica literal*; no Naturalismo documentário do século XIX, em estreita relação com o *modo imitativo baixo*, prevalece o *simbolismo descritivo*; o *simbolismo formal* é estudado nos escritores do Renascimento e neoclássicos do *modo imitativo elevado*; a *crítica arquetípica* encontra o seu centro de gravidade no *modo da estória romanesca*, quando o intercâmbio de baladas, contos e estórias populares estava em seu ponto mais fácil; a última fase do simbolismo, como a anterior, está ligada ao aspecto mitopoético da literatura, mas com o mito e ficções relacionadas com seres divinos ou quase divinos. Dos exemplos das duas contextualizações, uma indo no sentido ascendente e a outra, no sentido descendente, pode-se esticar as pontas da linha evolutiva da narrativa e generalizar, na sua extensão, um percurso cíclico, do ponto de vista da dominância, de *modos literários* alternados: na epopéia clássica, o imitativo alto; na ficção grega, o romanesco; na sátira latina, o imitativo baixo, num primeiro ciclo germinal. Um segundo ciclo bem definido inicia-se, na Idade Média, com a retomada do modo romanesco; o modo imitativo alto retorna com as epopéias nacionais do classicismo, sendo que o imitativo baixo vai fornecer o impulso para o nascimento da forma do romance. No terceiro ciclo, o imitativo alto tem uma continuidade atenuada no período neoclássico, pois a forma épica cede o seu espaço para as narrativas emergentes tendentes ao modo romanesco e ao modo imitativo baixo, até a sistematização, respectiva, do Romantismo e do Realismo. No final do século XIX, a literatura ficcional do modo irônico ou satírico inicia o retrocesso da narrativa em direção à sua origem abstrata dos modos iniciais. É aqui que a árvore da narrativa, esboçada a partir do estudo de Scholes e Kellogg, passa a

ser envolvida e aureolada por um círculo, unindo os dois projetos num trajeto complementar.

Como o trabalho tem por objetivo o estudo da narrativa de ficção em prosa, abandonamos, num certo momento, as referências à poesia épica e à narrativa histórica, para nos concentrarmos no eixo originário da bifurcação da síntese épica, fazendo as tendências ficcionais de representação do real e do ideal correrem, alternadamente, ao longo desse eixo cíclico e estrutural. Emergindo das raízes das lendas e dos contos populares, a ficção grega vai estabelecer, no plano da narrativa artística, em prosa, o primeiro paradigma do modo romanesco e de representação do ideal; a sátira latina, originária do impulso empírico, mas com um firme empenho artístico e ficcional, formaliza o primeiro paradigma do modo imitativo baixo e de representação mimética do real. Daí para a frente, os dois protótipos ampliam-se, alternadamente: a ficção em prosa da Idade Média retoma os princípios romanescos e o modo imitativo baixo impulsiona o nascimento da forma do romance, no pós-renascimento. O romance, fruto da tensão empírica e ficcional, vai intercambiar, no seu hibridismo formal, as tendências do ideal e do real, até o século XIX instituir, pela força da tendência dominante, as estéticas respectivas do Romantismo e do Realismo. Atingindo, no Naturalismo, o seu ponto mais alto de saturação mimética, a narrativa do modo irônico ou satírico busca refazer esse percurso, pela vertente do real ou do ideal, mas de forma conscientemente simbólica, o que determina o seu caráter abstrato. É isto que tentaremos comprovar, intercambiando as formas do romance, da novela e do conto, mostrando em algumas dessas modalidades narrativas da Literatura Brasileira do século XX como a ficção moderna trabalha a sua linguagem, tendo como parâmetro as variações representativas do ideal ou do real, em busca de suas raízes simbólicas e abstratas.

Uma proposta mais abrangente do trabalho, portanto, é o estabelecimento desse eixo que fundamenta o trajeto evolutivo da narrativa, cuja força motriz de seus giros cíclicos origina-se da alternância de dois processos básicos de representação ficcional: um tendendo para o ideal e o outro para o real. Aparentemente reducionista, o eixo, do ponto de vista sistêmico, funciona como um suporte estrutural de uma linha evolutiva cíclica,

unesp

uma espécie de ondas periódicas intercambiando sempre uma resolução representativa idealista, mais tarde denominada romântica, com outra mimética, depois batizada de realista. Essa flexibilização dos termos "romântico" e "realista" é prevista por Frye, embora enquadrada na sua concepção de uma seqüência dos "modos da ficção". Para o autor, "as palavras 'romântico' e 'realista', por exemplo, como ordinariamente usadas, são termos relativos ou comparativos: ilustram tendências da ficção, e não podem ser usados, como epítetos simplesmente descritivos, com alguma dose de precisão" (p. 55). Aqui, os dois vocábulos são flexionados para acompanhar, na linha evolutiva, o processo de alternância duas tendências fundamentais de representação idealista ou realista.

No seu sentido progressivo de afirmação, o eixo estrutural pode ser remontado em três partes nucleares. A primeira compreende as origens da narrativa, envolvida, ainda, por um contexto simbólico-religioso e pré-artístico. O ponto central dessa parte situa-se na bifurcação do tronco épico, entre uma vertente empírica e outra ficcional, atingindo o ápice quando se desponta um destino essencialmente estético para a narrativa, com a ficção grega em prosa e a sátira latina configurando os paradigmas germinativos das representações idealistas e realistas. Na segunda parte do eixo, as duas tendências apresentam-se mais delineadas, recortadas pelas marcas de dominação do ideal, na narrativa predominante da Idade Média, e do real, na narrativa emergente no pós-renascimento, quando se deu o nascimento do romance. No terceiro patamar, as duas vertentes movimentam as principais trilhas narrativas dos séculos XVII e XVIII, atingindo, no século XIX, o grau mais alto de definição e codificação de suas particularidades, com as estéticas do Romantismo e do Realismo.

Como não pretendemos reconstituir toda a extensão do eixo, o mesmo servirá de apoio estrutural para demarcarmos, no primeiro segmento, a formalização dos dois paradigmas representativos, focalizando o nascimento das formas matriciais e os elementos mínimos que codificaram as bases simbólicas e mais abstratas da linguagem artística da narrativa. No segundo segmento, destacaremos o início da forma do romance, que sustenta, no seu hibridismo, a tensão das duas forças: a empírica e a ficcional. No terceiro

unesp

patamar, indicaremos o ápice do percurso das trilhas do ideal e do real , quando o realismo do Naturalismo desviou a representação ficcional para o seu ponto mais alto de referencialidade mimética, preparando as análises textuais que procuram mostrar como a narrativa artística moderna empreende um caminho de volta, buscando, pelas mesmas vertentes do ideal e do real, o princípio simbólico e abstrato da linguagem ficcional. No andamento do percurso, esquadrinharemos as trilhas que conduziram o processo de invenção da narrativa com as linhas mestras do simbolismo de sua linguagem, para empreendermos, no trajeto de retorno, caracterizado por uma atitude de reinvenção, a redescoberta da linguagem artística da ficção. No giro cíclico em direção ao eterno retorno mítico, a narrativa moderna operacionaliza a direção proustiana de buscar o seu "tempo perdido", numa trajetória que o trabalho procura indicar, fazendo ecoar um caminho implícito — a redescoberta da linguagem —, que se explicita na proposta da parte final: os projetos poéticos de Graciliano Ramos e Guimarães Rosa como uma espécie de reinvenção da narrativa nas variações do real e do ideal.

6. Da ironia ao mito: o eterno retorno

A nossa identificação como o projeto crítico de Northrop Frye deve-se ao seu método de se desentranhar uma *Teoria da Literatura* dentro da literatura, para, a partir daí, depreender os seus princípios estruturais, justificado na premissa maior de que "a obra de arte deve ser o seu próprio objeto" (p. 115). Assim, aspectos do método exposto na obra referida serão adaptados, auxiliando na continuidade da linha norteadora de traçarmos um esboço histórico-evolutivo da narrativa, principalmente no seu trajeto moderno de retorno, quando a mesma busca o reencontro de seus momentos cruciais no desenho de uma rota circular. O giro cíclico em busca do eterno retorno mítico propicia desvelar, também, alguns princípios fundamentais da construção mítica da narrativa, que objetivamos relevar como diretrizes de uma possível metodologia de abordagem crítica numa obra ficcional. Por isso, as reflexões do autor, abrangendo o universo da arte literária, sem limites de gêneros,

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

expressa em prosa ou poesia, terão uma conversão diretamente voltada ao objetivo proposto, procurando restringir o alcance do termo *ficção* a uma forma mais concreta, denominada *narrativa em prosa ficcional*, com a preocupação ainda mais restritiva de se levantarem alguns aspectos relevantes da natureza simbólica da linguagem artística dessa forma de representação.

Para nos posicionarmos, hoje, diante de uma obra ficcional que se apresenta como "um objeto de linguagem", percorrendo o seu universo interno de relações e procurando entender a sua configuração estética como uma forma de compor o fenômeno literário a partir dos materiais de uma língua de expressão e da linguagem artística modelada no interior de seu sistema de representação, a obra referida de Northrop Frye consolidou-se num suporte fundamental. Assim, as linhas mestras do trabalho do autor foram canalizadas no sentido de se tentar uma caracterização do funcionamento dos elementos estruturais da narrativa, com a finalidade de entendê-los e descrevê-los como mecanismos geradores de significados dentro de um sistema artístico mobilizador de duas direções principais de representação: uma idealista ou apocalíptica, gerando uma alegoria utópica da vida; outra, realista ou demoníaca, engendrando os artifícios simbólicos de um simulacro anti-utópico com a função de retratar os aspectos trágicos do mundo real.

Quanto aos elementos estruturais da narrativa, reconhecidos como instâncias de organização e construção do tecido ficcional e mecanismos de produção de sentidos, à medida que são transformados em linguagem, no processo de instauração da própria linguagem artística, que os abarca e os enforma, alguns já estavam prefigurados na crítica aristotélica, dentro do grupo mais condizente com os problemas organizacionais de uma estrutura narrativa: o *mythos*, com o significado de "narração" ou "trama"; o *ethos*, incluindo, na representação, os caracteres e o ambiente; a *diánoia*, fixando o "tema", o "conteúdo, ou o "sentido" do texto. No seu trabalho, Frye os recupera, e se concentra, principalmente, nas possibilidades heurísticas contidas nas funções construtivas dos termos *mythos* e *diánoia*, servindo-se deles como ponto de apoio na construção de sua *Teoria dos Modos* e dos *Símbolos* literários. Ao apoiarmos em partes de seu estudo e da sua teoria, objetivamos compor um quadro teórico sobre esses elementos estruturais da narrativa, desde um

momento ancestral, de nascimento e infância, quando os mesmos caracterizavam-se por uma conformação mais estilizada e abstrata, passando por todo um ciclo evolutivo, até chegarmos ao preenchimento de um contorno realista mais forte. Nesse momento, inaugurando o percurso de reinvenção narrativa, tais patamares estruturais passam por um processo de revigoramento simbólico, rememorando a linguagem estilizada e abstrata das estruturas míticas antigas.

Da *Teoria dos Modos*, abstraímos a forma básica do círculo, em torno da qual se enredou a evolução da narrativa e, no seu interior, acompanhando o desenvolvimento do percurso, o tratamento da matéria ficcional, juntamente com os suportes de sua ossatura: a enunciação, o enredo, o personagem, o tempo e o espaço. Em nosso ponto de vista, essa teoria apresenta a linha básica da evolução da *personagem*, na história da narrativa, por meio do deslocamento de um ponto de partida sagrado e divino em direção à representação das experiências humanas. Ao localizar, no *modo mítico*, o ponto de origem da narrativa, Frye, deslocando o personagem de uma matéria sagrada para o contexto literário e ficcional, formaliza as características dos dois modos artísticos de direção idealista: o *modo romanesco* e o *imitativo alto*. Sobre o traçado do trajeto desses dois modos, no paradigma do ideal, esboçamos os contornos principais do desenho de uma configuração narrativa, conforme a mobilização dos seus elementos estruturais. Na continuidade do traçado circular, quando a narrativa faz da representação das experiências do homem comum o palco da condição trágica da vida humana, os modos *imitativo baixo* e *irônico ou satírico* inspiraram-nos para o esboço do quadro da perspectiva realista da narrativa, conforme movimentam-se e atuam, nesse quadro, os mesmos elementos formais e construtivos da arte ficcional. Tanto na representação idealista, quanto na realista, estamos diante de um simulacro, cuja organização simbólica, depois de percorrer um trajeto entre o mítico e o mimético, completa o círculo de seu destino rejuvenescendo-se pelo retorno da busca de um tipo de resolução "abstratamente literária".

Na *Teoria dos Símbolos*, focalizando o problema da construção do enredo, apagando-se os vínculos externos de uma representação artística da realidade e valorizando os aspectos internos, recuperamos, na configuração do

mythos e do seu sentido (*diánoia*), uma conformação primordial, mítica e primitiva, na estrutura e funcionamento de um enredo ficcional. Trabalhando a relação entre "estrutura" ou "forma" e "conteúdo" ou "assunto", Frye revaloriza os termos *mythos* (narração) e *diánoia* (sentido), da *Poética* de Aristóteles, formulando a sua *crítica arquetípica* ou *mítica*. O autor, passando pelos principais *modos* e *fases* literárias e associando a cada momento um tipo de conduta *crítica*, sempre com base na relação entre "estrutura" (*mythos*) e "conteúdo" (*diánoia*), chega à sua concepção de *crítica arquetípica*, dentro da qual extraímos uma possibilidade de abordagem da obra narrativa. Segundo os preceitos dessa crítica, o *enredo* (*mythos*) é regido por um princípio de *retorno*, e o seu sentido principal (*diánoia*), por um elemento de *desejo* ou *sonho*: o retorno marca, no enredo, a configuração de um *ritual*, enquanto o desejo, por meio do seu conflito com a realidade, formaliza a estrutura de um *sonho*. Nesse sentido, "o ritual é o aspecto arquetípico do *mythos* e o sonho o aspecto arquetípico da *diánoia*", formando, na relação entre os dois, o conceito de *mito* sobre o qual adotamos um princípio de construção do enredo na narrativa: "a união do ritual e do sonho numa forma de comunicação verbal" (p. 108).

Demarcado um formato prototípico do enredo, processamos uma redução nos mecanismos que regem a temporalidade e a espacialidade, associando esses suportes de construção de um enredo, respectivamente, aos termos "estrutura" (forma) e "conteúdo" (sentido), gerados na articulação entre o *mythos* e a *diánoia*. Descarnado do preenchimento variável da matéria imaginativa, o enredo apresenta, como uma síntese invariante do seu aspecto construtivo, um princípio de retorno, que dá ao *mythos* a direção de sua temporalidade, sobre a qual se firma o movimento principal de sua sintaxe. Essa sintaxe temporal, na sua estrutura cíclica de retorno, ganha um tipo específico de sentido acoplando-se ao movimento determinadas imagens, que formalizam, no plano da espacialidade, o seu embasamento semântico. Desse modo, o enredo, reduzido ao seu aspecto essencial de *construção* e *sentido*, incorpora, primeiro, o desenho do movimento de uma sintaxe temporal, cujo mecanismo de retorno recupera os aspectos de um *ritual*. Depois, numa relação complementar, a espacialidade de suas imagens configura, no plano

semântico, o mecanismo de um *sonho* desejável ou indesejável. Sobre a equação dessa estrutura *mítica*, consideramos a possibilidade de se desentranhar um princípio de abordagem literária que exercitamos como uma forma de sistematizar os paradigmas do ideal e do real. No desenho dos dois paradigmas, esboçamos os traços gerais de cada um dos elementos estruturais da narrativa, considerando-os como os patamares sobre os quais se constroem as bases de um simulacro representativo com os meios artísticos da linguagem ficcional.

O retorno da narrativa ao seu princípio mítico propiciou reencontrar a redução abstracionista da forma do círculo gerada no ventre cíclico da natureza. Desse ponto originário, o enredo abstraiu as linhas básicas do *ritual* e do *sonho* e, a partir dessa relação sintática e semântica, pariu, num véu de trama arquetípica, os fios das estórias enriquecidas com as experiências humanas mais variadas. Na recuperação das formas primordiais, resgatamos o caráter imaginativo da ficção, desde as suas primeiras formas de manifestação artística e ritualística, buscando, nessa gramática básica do imaginário, a primordialidade da semente mítica, que gerou a árvore da narrativa com as suas diversas formas. No corpo dessas formas, a narrativa teceu os simulacros dos sonhos apocalípticos e dos pesadelos demoníacos, como meios de representar a ritualização da utopia e da anti-utopia da condição humana. Em cada um desses tecidos, o bordado idealista ou realista faz-se da tessitura da trama do enredo com o movimento temporal e o relevo espacial, desenhando o palco ritualístico vivenciado pelos personagens, sob o comando artístico de um fazer enunciativo. O resultado de cada quadro, mais figurativo ou abstrato, depende da concentração e da força das relações internas na construção de uma estrutura verbal literária, de acordo com a direção com que o trabalho enunciativo organiza os demais elementos estruturais, para a confecção de um produto de linguagem fabricado no interior do sistema artístico da narrativa.

Com o suporte da teoria de Frye, a nossa contribuição, nessa travessia pelos ciclos evolutivos da narrativa, fazendo do círculo a forma sobre a qual ela imprimiu um percurso entre o mítico e o mimético para buscar o eterno retorno do mito, centralizou-se na tentativa de uma configuração das características e da atuação da enunciação, do enredo, do personagem, do

unesp

tempo e do espaço, enquanto mecanismos de organização e de produção de sentidos no organismo do texto ficcional. Esses elementos fazem parte do código da narrativa e materializam uma parte de sua linguagem, que ela formaliza por ser uma forma de expressão artística. O fato de o estudo de Frye estabelecer um reencontro do personagem e do enredo nos primórdios de uma estrutura mítica, quando tais elementos construtivos assumiam uma resolução mais "abstratamente literária", possibilitou-nos ampliar a rede do sistema organizacional do texto narrativo, formulando, no desenho dos paradigmas do ideal e do real, do ponto de partida mítico, os movimentos gerais do enredo e dos personagens, associando-os às relações de temporalidade e de espacialidade, dentro do sistema narrativo regido pela direção básica de um fazer enunciativo. Se todos os patamares construtivos de um texto narrativo puderam ser sistematizados a partir de uma concepção mais "abstrata" ou "mítica", a enunciação, como o elemento desencadeador do processo de representação da narrativa, não só se configura como o centro de todo o processo de simbolização, como se assemelha, imbuída de seu poder e função, a um mecanismo mítico de criação. Da fonte geratriz da enunciação, os demais elementos organizam-se para movimentarem, a partir do ponto de vista instaurado, os caminhos tensivos que levam a uma resolução afirmando um dos dois pólos da representação.

No geral, as criações individuais da arte narrativa movimentam-se no amplo espectro de nuanças impressas entre os dois pólos de representação, um mais mimético e o outro romântico, como reinvenções das possibilidades latentes no arcabouço das formas, dos gêneros e da própria tradição, recuperados pelo artista narrativo para enformar a matéria do seu tempo. Ao indicarmos uma direção mais "figurativa" ou "abstrata" na narrativa, não estamos simplesmente emprestando duas categorias da pintura à literatura, mas evidenciando um processo de correspondência na trajetória dos dois sistemas artísticos, a partir da natureza simbólica de suas linguagens. O figurativismo e o abstracionismo da pintura, associados a um traço naturalista ou a um traço mais simbólico como forma de apresentação ficcional indicam posturas enunciativas diferentes: uma retilínea, por ser mais objetiva, induz à denotação; a outra, sinuosa e oblíqua, surpreende-nos com os caminhos da

ambigüidade, que conduzem à conotação. São duas formas distintas de apresentações discursivas. A segunda é, aparentemente, mais diluída, nebulosa, dispersiva, mas, profundamente mais consistente, conflitiva e tensiva, porque explode em possibilidades significativas, enquanto que a primeira, por pretender-se convincente, dirigida e retilínea, acaba limitando as riquezas de sentidos, enfeixando-os na vala rasa da linha da escrita.

Como na pintura, o auge da representação naturalista deu-se no final do século XIX, com a modernidade iniciando o retorno da abstração. Nesse momento, os traços miméticos e românticos continuam a direcionar os sentidos gerais de uma representação ficcional, mas ambos passam a ser exercitados com uma consciência simbólica em detrimento da plausibilidade e da verossimilhança naturalistas. Assim, na lógica interna de uma representação realista, permutando-se a direção de uma mimese externa pelas relações simbólicas de uma mimese ficcional, um outro tipo de verossimilhança garante a coesão de uma estrutura imaginativa mais "abstrata", instaurando um processo mimético interno movimentado pelas leis paradoxais do fantástico. Da mesma maneira, uma configuração mais "abstrata" de uma representação idealista continua sendo exercitada, na modernidade da arte ficcional, como uma forma de se criar um simulacro do real, não pela postura ingênua de uma visão romântica ou utópica da vida, mas como um exercício de expressão artística em que o impulso romântico resgata o universo mágico e simbólico das leis que deram origem e fundamentaram o gênero literário acolhedor das estruturas ficcionais expressas pela arte narrativa.

Convertidos em duas formas de estruturação simbólica, a partir da qual são gerados os sentidos internos de uma obra, os mecanismos miméticos e românticos dirigem o processo de representação do discurso ficcional, anunciados pela postura da batuta do enunciador, cujo movimento direciona os acordes em que se apresentam as peças constitutivas da melodia da narrativa. Assim orquestrados, a enunciação, o enredo, o personagem, o tempo e o espaço não se apresentam dissociados, mas relacionados, pois eles são fabricados pela maquinaria da linguagem ficcional, que é, ao mesmo tempo, fábrica e produto de sua fabricação. Nessa engrenagem de linguagem, conforme o texto literário se definiu e se reconheceu na modernidade, um dos

seus aspectos mais marcantes de renovação fez-se pelo retorno crítico às formas da tradição. Nesse sentido, a teoria de Frye ajudou-nos a fixar o percurso evolutivo da narrativa na forma básica de um círculo, sobre o qual colocamos em circulação os elementos estruturais de um texto ficcional. O elemento condutor de todo o trajeto espelhou-se na estrutura do eterno retorno do mito, em cujo reflexo a narrativa encontrou a sua via de modernidade, debruçada na possibilidade dialética de rejuvenescer, mirando-se na perenidade da fonte desse eterno retorno.

7. Nas voltas do círculo mítico: um exemplário arquetípico

Tirar a narrativa ficcional da dependência da tradição da verossimilhança, que quer ver, nas palavras de Frye, "a experiência humana imitada de maneira hábil e compatível", significa devolver-lhe a liberdade de se ver, novamente, como uma estrutura literária independente, ligada à abstração das relações de seus traços ancestrais, cuja matriz é o *mito*. Para Frye, em termos de *narração*, "o mito é a imitação das ações que raiam pelos limites concebíveis do desejo, ou que se situam nesses limites" e, em termos de *sentido* ou *diánoia*, "o mito é o próprio mundo, visto como área ou campo de atividade, tendo-se em mente o nosso princípio de que o sentido ou configuração da poesia é uma estrutura de imagens com implicações conceptuais" (p. 138). Colocado dessa forma, para o autor, "o mito é um extremo da invenção literária; o naturalismo é o outro" (p. 138). Enquanto o *realismo*, ou a arte da *verossimilhança*, "é uma arte do símile extensivo ou subentendido", o *mito* "é uma arte da identidade metafórica implícita", o que leva o autor a formular a seguinte diferenciação: "no mito, vemos isolados os princípios estruturais da literatura; no realismo, vemos os *mesmos* princípios (não princípios semelhantes) ajustando-se a um contexto de plausibilidade" (p. 138).

Seguindo a orientação do autor, consideramos o mito como o elemento estrutural da narrativa, desde o seu estágio mais puro, como essência da abstração. Depois, acompanhamos a evolução dos seus deslocamentos em

direção às convenções do realismo, o seu ponto extremo de diluição, mas que demonstra, ainda, os vestígios de um padrão mítico implícito e estruturalizante. O instrumento que possibilitou fazer do mito o centro da construção de um texto narrativo, para se perceber os sentidos de seus deslocamentos, foi a *crítica arquetípica* de Frye, completada pela *Teoria dos Mitos*, um estudo sobre as imagens literárias. Reorganizado na forma dos paradigmas do ideal e do real, tal estudo adquiriu a função de um exemplário arquetípico, como um meio de sistematizar alguns aspectos do funcionamento da linguagem artística da narrativa, a partir da qual a ficção materializou e consagrou os rumos da sua invenção.

A geometrização do percurso da narrativa, na teoria de Frye, sobrepõe ao círculo já delineado — do *modo mítico* ao *irônico* e, deste, a volta ao *mítico* — um outro movimento cíclico, na organização dos mitos e símbolos arquetípicos. O ponto de partida, no *modo mítico*, é o *mito* não deslocado, geralmente preocupado com deuses ou demônios, organizado em duas formas contrastantes de identificação metafórica: uma, desejável, *apocalíptica*, metaforizada nos céus existenciais das religiões; a outra, indesejável, *demoníaca*, metaforizada nos infernos existenciais das religiões contemporâneas de uma literatura. Como o *modo mítico* tem por extremo o *modo irônico*, quando a literatura principia com o realismo e tende novamente ao mítico, os extremos ligam-se, fazendo com que a literatura irônica, na sua fase mais recente, sugira os "seus padrões míticos, como regra, mais o demoníaco do que o apocalíptico, embora ela às vezes continue simplesmente a tradição romanesca de estilização" (p. 141).

Entre os dois extremos — o do mito ainda não deslocado, identificado metaforicamente e a tendência do realismo, de padrão mítico quase apagado, mas buscando na sua fase mais recente um deslocamento que reascende as chamas das imagens demoníacas, quando não iluminam um céu apocalíptico — o giro do percurso continua, impulsionado por três formas de deslocamentos, em que o padrão mítico é identificado *analogicamente*: a fase *romanesca*, a do *modo imitativo alto* e a do *modo imitativo baixo*. Para o teórico, tanto as imagens não deslocadas do modo mítico, como as imagens deslocadas dessas três últimas estruturas intermediárias, que se completam

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

com o mais alto grau de deslocamento do mito em direção às experiências humanas, no modo irônico, constituem a estrutura das imagens, ou *diánoia*, cujo movimento é engendrado por quatro tipos de narrações genéricas ou *mythoi*, "que são essas estruturas de imagens em movimento": a *comédia*, a *estória romanesca*, a *tragédia*, a *ironia* e a *sátira*. Unindo o sentido das imagens (*diánoia*) das cinco etapas ou modos literários aos quatro tipos de enredos (*mythoi*) prototípicos, o autor compõe um exemplário mínimo das estruturas arcaicas e mais abstratas da narrativa. Seguindo essa linha de pensamento, reorganizamos as *imagens apocalípticas* no paradigma de representação idealista, fazendo corresponder os sentidos das imagens principais dos modos *romanesco* e *imitativo alto* aos movimentos genéricos dos enredos da *estória romanesca*, cujo fecho de integração ou união aponta uma resolução *cômica*. Por outro lado, as *imagens demoníacas*, prevalecentes nos modos *imitativo baixo* e *irônico*, passaram a representar,no, paradigma do real, as direções de um sentido *trágico*, como resultante de um tipo de enredo de movimento *irônico* e *satírico*.

Partindo do princípio de que as imagens na literatura apresentam-se menos extremadas do que na configuração de um céu e de um inferno imutáveis nas religiões, Frye sublinha a aproximação das *imagens apocalípticas* ao *modo mítico*, e as *demoníacas* ao *modo irônico*, na fase recente em que este se volta para o mito. Nos outros três modos, por serem menos metafóricos e comporem uma "atmosfera" com suas "constelações significativas de imagens", as estruturas apocalípticas e demoníacas "operam dialeticamente, puxando o leitor para o núcleo metafórico e mítico não deslocado da obra" (p. 152). Nesses três modos centrais, seguindo a estratégia do autor de dar menos atenção às imagens imitativas elevadas, "a fim de preservar o padrão mais simples das tendências romanesca e realística" dos outros dois modos, consideramos a narrativa grega como a fase embrionária do *modo romanesco* e, puxando o sentido das suas imagens para o núcleo metafórico e mítico da estrutura apocalíptica, construímos as direções principais de um modelo de representação idealista. Em contraposição ao padrão idealizante da narrativa grega, operando dialeticamente, localizamos, na prosa latina, as matrizes do *modo imitativo baixo*, a partir das quais um

conjunto de imagens demoníacas formaliza um paradigma de representação realista.

Resolvida a parte intermediária do deslocamento do mito entre as direções opostas de uma representação idealista ou realista, na última parte do ciclo, a do *modo irônico ou satírico*, encontramos uma maneira simples, mas pertinente, de caracterizar duas tendências gerais da prosa moderna. No Modernismo, sem dúvida nenhuma, prevalece um tipo de composição *irônica ou satírica*, como uma forma de representação "realista", cuja estrutura de imagens recobra, metaforicamente, um padrão mítico demoníaco, fazendo desse giro uma postura de modernidade, em que a obra literária complementa a sua porção de contemporaneidade com uma outra metade da memória da tradição de sua linguagem. Embora prevaleça, na tendência "realista" modernista, a sugestão de um padrão mítico demoníaco, nada impede que um autor formalize um tipo de composição narrativa, partindo de uma moldura irônica ou satírica, para desenhar um movimento de retorno aos padrões míticos apocalípticos, como uma forma de sugerir uma visão utópica da vida, recriando, por meio do retorno a uma estrutura romanesca, a atmosfera idealista de um universo imaginativo primitivo e mítico.

Para se testar a praticidade da teoria de Frye, mirando a sua aplicabilidade no organismo vivo da literatura, como ela se apresenta hoje, as mesmas estruturas de imagens apocalípticas e demoníacas, que foram reordenadas nos paradigmas do ideal e do real, serão reapresentadas, por meio de análises de textos modernos da Literatura Brasileira, procurando mostrar como nessas obras prevalece, nas suas resoluções, uma movimentação idealista ou realista, como duas formas antigas de se alegorizar os sentidos da vida, ou como duas maneiras prototípicas de se representar o mundo na linguagem da narrativa. Assim, se num trajeto de evolução, as *imagens apocalípticas*, relacionadas, primeiramente, com a forma primitiva da *estória romanesca* projetaram o deslocamento do *mito* em direção às estruturas literárias idealizantes ou "românticas", num movimento de retorno é possível demarcar, numa composição narrativa moderna, os traços arquetípicos dessas imagens literárias, em cujo espelho o texto moderno rememora uma forma romanesca primitiva, reconhecendo-se no parentesco de sua ancestralidade. É

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

o caso dos textos selecionados de Guimarães Rosa. Num outro extremo, completando o paralelo, as *imagens demoníacas* ligadas ao deslocamento operado no *modo imitativo baixo* encontram, na resolução *irônica ou satírica* de um romance como *Vidas Secas*, a formalização de uma estrutura realista, cujo protótipo de imagens movimenta a maior parcela da ficção em prosa moderna, depois de superado o dilema de se diluir uma estrutura literária no espelho do contexto histórico, para reatar esse tipo de estrutura de representação nos cordames ainda que afrouxados de um padrão mítico remoto.

Nas voltas de um círculo mítico apocalíptico ou demoníaco, Frye esboça um quadro de imagens literárias funcionando como um exemplário arquetípico. A partir desse exemplário de imagens, procuramos sistematizar dois paradigmas de representação na arte narrativa, operacionalizando um circuito que perfaz os reinos mitológico, humano, animal, vegetal e mineral, de acordo com o movimento que esse circuito adquire com o trabalho estruturador dos componentes formais da narrativa, cuja inter-relação dirige os efeitos de sentidos numa obra ficcional. Na correlação dessa estrutura, o desenho do simulacro narrativo articula o seu jogo de imagens a partir do repertório prototípico, configurando uma das duas direções representativas. No percurso entre o repertório e a prática discursiva, apesar da pressuposição de algumas disposições pré-estabelecidas, é no corpo da criação do texto ficcional que o jogo estrutural das imagens ganha a vivacidade da invenção, adquirindo, na prática da atualização, os contornos de uma criação original. Por isso, antes de privilegiarmos o lugar e a disposição do quadro de imagens em que Frye situa a origem de sua gramática arquetípica, preferimos, a partir do quadro, considerarmos o seu modelo de imagens em movimento, exemplificando, no organismo vivo de alguns textos literários, como os paradigmas idealista e realista adquirem resoluções específicas nos seus desenhos inventivos. Tal postura, além de testar alguns aspectos da formulação teórica de Frye na prática da abordagem literária, agiliza a passagem de um corpo narrativo primitivo — o lugar em que o autor situa a origem de sua gramática arquetípica — para o universo da literatura em processo, seguindo uma orientação fundamental do próprio autor para o estudo literário, que é a

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

definição das regras da simbologia dentro do corpo de cada obra: "qualquer símbolo, de um modo ou de outro, retira o seu sentido, fundamentalmente, de seu contexto" (p. 157).

Entre a gramática e o contexto hipotético de uma criação verbal, o *simbolismo apocalíptico* e o seu avesso dialético, o simbolismo das *imagens demoníacas*, prefiguram dois paradigmas de representação que a arte narrativa exercita como parâmetros opostos de suas possibilidades de expressão. Assim, procuramos desenhar os contornos principais desses paradigmas, seguindo as matrizes de uma estrutura mítica que se desloca para um contexto ficcional, cujo tramado narrativo faz-se do bordado entre as camadas dos reinos divino, humano, animal, vegetal e mineral, intermediadas pelas relações também simbólicas dos quatro elementos naturais: o ar, a terra, a água e o fogo. A tessitura desse bordado apresenta-se como o resultado do trabalho dos elementos estruturais da narrativa, que se encarregam da organização simbólica das imagens nas suas direções idealista ou realista, formalizando, no conjunto, o desenho de um simulacro representativo, materializado na linguagem artística da ficção.

8. A montagem do engenho da narrativa

O trabalho procura reconstruir uma síntese histórica do gênero narrativo, do ponto de vista de suas principais formas (a narrativa épica, a ficção grega, a sátira latina, a novela, o romance e o conto), em que a travessia pelo percurso evolutivo é feita por meio de obras representativas dos passos das conquistas formais e, ao mesmo tempo, pelo diálogo com obras do repertório da Literatura Brasileira, estabelecendo uma correspondência entre os modelos sistematizados pela tradição da linha inventiva da diacronia com os reflexos implicados nos cortes sincrônicos da reinvenção brasileira. O jogo entre a diacronia e a sincronia permite estabelecer uma relação entre o trajeto de invenção do gênero narrativo (das origens à sistematização das estéticas romântica e realista do século XIX) e o seu período de retorno, caracterizado pela modernidade, num processo de reinvenção da arte ficcional com as

particularidades imaginativas das resoluções locais. Essa mobilidade entre a diacronia e a sincronia, além de aproximar a tradição das soluções modernas, possibilita a operacionalização de um mecanismo invertido, em que os recortes das obras brasileiras ilustram os estereótipos das convenções do gênero, que funcionam como reflexos mais atuais dos modelos do passado.

Fazendo do espelho das obras modernas um modo de olhar o passado formal do gênero literário, podemos ver como os lances criativos movimentam-se pelos arcabouços dos paradigmas, afirmando e alargando as malhas de um sistema artístico. A simultaneidade gerada pelo procedimento metodológico, com textos narrativos modernos movimentando alguns mecanismos de padronizações efetuados pelas criações das épocas matriciais, possibilita, também, a utilização de tais textos como fontes de teorização, em que o instrumento da metalinguagem permite flagrar a arte refazendo-se criativamente no gesto de mirar-se no espectro de sua própria imagem. Como conseqüência dessa postura crítica e analítica, enquanto o trabalho envereda por uma aventura teórica, objetivando traçar, no percurso formal do gênero, uma caracterização específica da arte narrativa, invertemos a atitude contemplativa e dependente de vermos alguns pontos da teoria da narrativa explicitados nas obras dos escritores de outras literaturas, pela participação dos artistas brasileiros, mostrando que a mobilização teórica que rege um sistema artístico universal também atingiu pontos de excelência em nossas letras, na plasmação ficcional e nos lances inventivos de nossos melhores prosadores.

O objetivo mais abrangente do estudo é uma reflexão sobre a narrativa literária, considerada como uma forma artística de representação. Enquanto integrante do conjunto dos grandes sistemas das artes, a narrativa ficcional desempenha, nesse conjunto, funções específicas, caracterizando-se, também, dentro do universo literário, como um gênero autônomo. No campo da literatura, o gênero narrativo compõe com a lírica e o drama os formatos de três vias de representação, cuja peculiaridade, na distinção formulada por Roland Barthes, é fazer do sistema semiótico principal da línguas naturais o caminho para a construção de uma semiótica secundária e conotativa, que funciona como a base artística do sistema retórico da representação literária.

Separado do drama e da lírica, mas tangenciando alguns aspectos de fronteiras, o gênero narrativo será visto numa perspectiva evolutiva que passa da oralidade à escrita e da forma versificada para a prosa escrita contínua, à medida que atravessa uma fase de formação e se consolida num percurso de expansão. Identificado também pelo termo ficção, com o sentido de invenção, falsidade, irrealidade ou imaginação, o gênero literário narrativo caracteriza-se, na atualidade, como expressão alegórica de um simulacro da realidade, veiculado por meio de um discurso artístico de estrutura verbal hipotética, cuja forma de apresentação é a prosa retórica contínua escrita, constituindo-se, ao lado da lírica e do drama, uma das vias mais importantes de representação literária, articulada por uma linguagem artística específica.

Ao buscar as causas principais que determinaram a passagem da oralidade para a incorporação da escrita na narrativa, o trabalho perfaz um percurso do culto ao modelo da tradição, concentrando-se na celebração da diferença como o elemento propulsor do novo engenho da prosa escrita. Seguindo o trajeto da prosa contínua em oposição ao verso da poesia e à prosa representativa da cultura oral, fixamos o suporte de expressão por meio do qual a arte narrativa passou a ser cultuada e perpetuada pela cultura ocidental escrita até o seu período de "desconstrução" ou "geometrização" no final do século XIX. Com a entrada da modernidade, a fragmentação do suporte contínuo operacionaliza um tipo de prosa recortada e simultânea, como os novos tempos exigiam, retornando a um processo de "estilização" e de estruturação literária que a natureza simbólica do início do gênero instituiu. Entre o momento da instalação do suporte da prosa escrita contínua e a sua saturação com a sobrecarga da plausibilidade realista, a narrativa montou o seu engenho sobre os escombros da tradição oral, carreando os resíduos do mito para movimentarem as representações de cunho mimético e as de tendência romântica, mantendo, em ambos os casos, respectivamente, por meio de um processo paródico e um outro de identificação metafórica, uma sintonia com o imaginário prefigurado na infância da ficção, nutrindo as suas cargas simbólicas com as fontes arquetípicas do repertório da tradição.

Caracterizando-se, na fase da tradição oral, pela centralização no enredo e deslocando o foco de importância para o processo enunciativo a

partir do domínio da expressão em prosa escrita, a história da narrativa, na passagem de sua função religiosa, histórica e de diversão para uma direção estética, instituiu um percurso de veiculação que vai do cantador ao contador de estórias, engendrando, depois, a figura do narrador no comando do aparelho retórico da enunciação. Como o gênero narrativo define-se, essencialmente, pela presença de dois componentes fundamentais — a apresentação de uma estória com a presença do contador da estória —, procuramos caracterizar, na fase tradicional da ficção, o processo composicional do enredo como fonte de estruturação, para deslocarmos, depois, a concentração do mecanismo gerativo da arte narrativa na articulação dos procedimentos enunciativos com as demais instâncias de estruturação e produção de sentidos. Assim, na primeira etapa, demarcamos a presença de um movimento ritualístico como um princípio germinal na estruturação do enredo, cuja recuperação permitiu, na prática, a operacionalização de uma redução esquemática na estrutura de um texto ficcional, devolvendo-lhe as características de uma configuração primitiva, mais abstrata e mítica. Nessa fase, com o objetivo de demonstrarmos como reminiscências de uma constituição e herança ritualísticas permanecem como essência na linguagem ficcional, reencontramos o molde da forma circular em que a narrativa foi concebida e gestou o ovo de sua evolução.

Movimentada pelos giros cíclicos remanescentes dos ritmos ritualísticos, a forma circular, ancestralmente concebida, é reforçada pela tensão de uma linha vertical, que corta o círculo com o impulso dialético de uma força para cima ou para baixo, originando no enredo uma direção, respectivamente, de comicidade ou de tragicidade. Acrescentando-se ao diagrama uma linha horizontal forma-se o desenho básico de um enredo, compondo, na concisa geometria de um círculo cortado por uma cruz, a figura de seu arquétipo estrutural. Sobre essa matriz, demonstramos, na tradição, como a poesia épica codificou uma poética da narrativa, desenvolvendo um tipo de enredo ao coordenar as relações de enunciação, personagens, espaço e tempo. A partir dessa matriz, tendo como fonte uma ficção grega e outra latina, esboçamos um código mínimo da linguagem da narrativa, com suas regras e direções principais, sistematizando os dois paradigmas que funcionam como diretrizes na sua arte de representação: o ideal e o real. Nessa etapa, com

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

a entrada do narrador no aparelho formal da enunciação, indicando a progressão de uma arte em prosa escrita, procuramos configurar, no arcabouço de sua forma circular ancestral, sob a regência da narração, os princípios fundamentais de estruturação de um enredo idealista ou realista, que incluem uma caracterização das personagens de acordo com a movimentação dos mecanismos de temporalização e de espacialização. Embora tais instâncias de estruturação constituam as engrenagens que compõem o complexo engenho da narrativa, funcionando como um conjunto integrado de uma máquina de produção de sentidos, cada uma das peças mereceu um estudo particular, na tentativa de se didatizarem os seus princípios gerais de funcionamento, a partir das funções adquiridas e engendradas na formalização dos dois principais paradigmas representativos. Assim, seguindo a lógica de um tipo de funcionamento instaurado no percurso evolutivo da narrativa, a teorização desses componentes estruturais teve um tratamento original, o que explica a nossa atitude de recorrermos a uma bibliografia específica somente nos poucos casos em que ela se fez necessária.

Com a poesia épica demarcando um trajeto do rito ao mito, a história da narrativa empreendeu, a partir desse marco, uma trajetória do mítico em direção ao mimético, no ramo em que brotou a narrativa histórica, e uma condução do mítico em direção ao simbólico, no ramo em que despontou o engenho da ficção escrita. Sendo o ramo ficcional o suporte da arte narrativa, por meio do qual o gênero fez florescer a sua natureza simbólica, frutificando formas específicas pelas ramagens da prosa escrita contínua, deslocamos o impulso mimético do ramo empírico para figurar no ramo simbólico da ficção como uma variante representativa de tendência realista, cuja alusão ao real cria a ilusão do real, ao lado de outra variante expressiva de tendência idealista, que se afasta da alusão ao real, para criar, retoricamente, a ilusão de um mundo ideal. Denominamos de *representação idealista* aquela que surge no ramo da narrativa ficcional, movimentada por um *impulso romântico*, na denominação de Scholes e Kellogg, cujo sentido principal está ligado às imagens de um *sonho desejável*, configurando, nas palavras de Frye, uma resolução *apocalíptica*. A *representação realista* associa-se ao *impulso mimético*, deslocado do ramo empírico para o ficcional, com a finalidade de

estruturar um enredo cujo sentido principal alegoriza um *sonho indesejável* (pesadelo), por meio de imagens que configuram um percurso trágico de resolução *demoníaca*. Valendo-se da matéria de seu tempo, mas como um contraponto paródico de uma visão romântica da vida, a representação realista dialetiza com a representação idealista, que projeta para um plano ficcional as reminiscências lendárias do mundo mítico do repertório do gênero narrativo. No percurso do rito ao mítico, passando pelo mimético e fixando-se no terreno simbólico, a narrativa não perdeu a substância desses traços de composição, valendo-se, ainda, do material histórico e filosófico, mas como fibras de apoio para o seu tecido ficcional tecer os contornos dos novos desenhos alegóricos realistas ou idealistas.

Além da linguagem verbal, que lhe serve de suporte retórico para a expressão de sua natureza estética e conotativa, a narrativa é constituída por uma outra linguagem simbólica, gerada no interior do seu sistema artístico. Tendo como pontos de apoio os paradigmas do ideal e do real formalizados ao longo da tradição clássica, procuramos caracterizar os princípios gerais de funcionamento da simbologia dessa linguagem em textos que percorrem uma longa trajetória do gênero, mostrando que, apesar de diluído, esse simbolismo permanece na modernidade, articulando o processo de reinvenção com que a narrativa continua movimentando as leis e convenções de seu período matricial. Tal simbolismo é definido a partir dos diferentes tipos de materiais que compõem a tessitura do tecido narrativo para a formação de um simbolismo com que o artista projeta uma alegoria utópica da vida ou reconfigura os aspectos trágicos da condição humana. Tendo como ponto de partida as imagens simbólicas codificadas na teoria de Northrop Frye, a nossa maior contribuição consiste no arranjo da simbologia desse material diverso que entra na configuração de uma narrativa literária, de acordo com a conformação dada pelas várias instâncias de estruturação, conforme um texto específico opte por uma resolução idealista ou realista como base geral de sua significação, depois de percorrer os corredores estratégicos de um percurso de sentido.

Nos termos de Hjelmslev, o material simbólico da narrativa, caracterizando o plano da "substância de expressão", vale-se de referências



históricas e contextuais, de formulações filosóficas e imaginativas, mas define-se como uma matéria ficcional, plasmada na esfera do imaginário e distribuída entre os reinos divino, humano, animal, vegetal e mineral, acrescida da liga simbólica dos quatro elementos da natureza (ar, fogo, terra e água) com que se dá o amálgama da matéria-prima para a imaginação criativa moldar o seu objeto de linguagem. Esse material diverso ganha "forma de expressão" à medida que o condutor mítico dirige os fios miméticos e românticos na articulação de um desenho idealista ou realista, pois tal escolha de percurso define um tipo de trabalho com o material simbólico, preparando uma resolução que estabelece a direção estética de uma alegorização do ideal ou do real, dentro da moldura de uma das formas narrativas utilizadas para acolher e gerenciar o tipo de conteúdo escolhido e que se quer expressar.

A "forma do conteúdo" emerge das articulações sintáticas e semânticas estabelecidas pelos elementos estruturais da narrativa, com o processo enunciativo comandando o desenho do enredo que, por sua vez, coloca no palco entrecortado pelos planos espácio-temporais uma "estória fingida" como simulacro de uma estória vivida. Como elementos de estruturação e de produção de sentidos, as engrenagens do engenho narrativo coordenam o material do plano de expressão nas direções formais com que o conteúdo passa a ser dirigido. Assim, uma configuração idealista pressupõe um tipo de trabalho enunciativo para se gerar um enredo em que as personagens e as relações de espaço e tempo atuem, com os seus componentes específicos, para criar um mecanismo simbólico em que os materiais dos reinos referidos, intermediados pela articulação dos quatro elementos da natureza, projetem o plano humano retratado numa dimensão lendária e mítica. De um modo inverso, numa representação realista, o conteúdo trágico da queda humana é movimentado pela simbologia dos mesmos elementos para configurar a representação de um inferno existencial, cuja carga dramática é o produto da passagem dessa matéria simbólica pelos mecanismos de articulação de sentidos das instâncias estruturadoras de um quadro narrativo.

Com a tessitura do material dos reinos referidos pelas engrenagens do engenho da narrativa define-se a "forma do conteúdo" de um produto ficcional, identificado como uma estória inventada. Mesmo que essa invenção

unesp

reflita certas idiossincrasias históricas de um contexto particular e local, a sua conformação estética e sustentação simbólica asseguram uma projeção universal. O mecanismo de universalização decorre das implicações formais de um movimento de queda ou de integração, comunicando a "substância de um conteúdo" genérico, reconhecido como trágico ou cômico, por meio do qual identificamos a situação desejável de um sonho ou os sentidos indesejáveis de um pesadelo. Todas essas relações entre forma e conteúdo são geradas no interior de um sistema de representação, de acordo com o funcionamento das partes do seu engenho artístico, cujas engrenagens tecem as diferenciações do material simbólico no artefato ficcional de um tecido narrativo. Esse objeto de linguagem ganha expressão e arte pelos efeitos de sentidos e pelo convencimento do trabalho retórico de uma linguagem que se totaliza na junção das implicações do conteúdo de suas diversas matérias com as direções formais de seu aparato artístico. Acompanhando como esse tipo de matéria-prima ganha forma no tear da narrativa, procuramos montar as engrenagens principais do sistema de um engenho artístico, configurado como o tear fabricador do tecido narrativo, por meio de uma linguagem em que os fios mítico, mimético e romântico tecem os mais diversos bordados, a partir dos movimentos ancestrais padronizados nas roldanas dos paradigmas do ideal e do real. Esse engenho de representação, exercitado e aperfeiçoado ao longo da história da humanidade, constituiu-se no invento artístico de um peculiar aparato retórico e simbólico com que o homem montou a sua máquina de fabricação e projeção de seus sonhos e pesadelos.

9. A fabricação do tecido narrativo e a arte de tecer sonhos e pesadelos

Como uma arte fabricada a partir da linguagem verbal escrita, a narrativa literária condicionou a estrutura seqüencial de sua natureza temporal na linearidade da prosa, que passou a funcionar como um suporte de expressão na configuração de um texto, que lhe serve como veículo de divulgação. Privilegiando a linha da escrita como suporte de expressão, a narrativa instaura

uma analogia implícita com o texto em que se fixa, recuperando, da origem etmológica latina (*textu*), a idéia de "tecido", pressupondo, em sua arte, o ato e os efeitos de um "tecer". Nessa analogia, o "tear" emerge como uma metáfora apropriada para alojar, na sua esfera de sentidos, as características do "tecer" e do "tecido", que permeiam o fazer inventivo do texto narrativo.

Aliada à materialidade do papel e da impressão das letras sobre o mesmo, funcionando como um suporte semelhante à tela branca da pintura, a arte narrativa formaliza um outro tipo de suporte, uma espécie de tecido ou tapete textual, a partir da construção e da extensão da trama de uma estória. No tear da escritura da enunciação, enquanto o tecido narrativo faz-se pela tessitura da intriga, a materialidade da linguagem imprime uma estampa de signos, em que se lê a movimentação de um quadro narrativo, cujo enredo é tecido pelas relações entre personagens, num palco recortado por referências de espaço e tempo. Devidamente articulados, tais instâncias de estruturação corporificam o tecido ou o tapete textual, compondo uma estampa ou um bordado de signos verbais. Essa paisagem de signos apresenta-se como um quadro mobilizador de sentidos, em que o leitor refaz, num processo de decifração, os caminhos propostos em suas instâncias de significação.

Tentando compreender o funcionamento do mágico tear do sistema narrativo, procuramos desvendar alguns mecanismos desse engenho, acompanhando o trançado das linhas de uma estória, a partir do aparelho enunciativo movimentado pela agulha do artista tecelão. O narrador, como parte do processo, tece a trama da intriga, manipulando os cordões de atuação das personagens, cujos atos são ligados às engrenagens das coordenadas espácio-temporais. Como resultado dos padrões seguidos pelo tecido narrativo, emerge uma "intriga fingida" na estampa do bordado, como um produto original materializado pelos lances inventivos, executados no interior do código e da gramática que regem a linguagem desse sistema artístico de representação. Acompanhando as direções principais das articulações dos fios na fabricação de um tecido narrativo, revelamos como o funcionamento da engrenagem desse engenho produz um artefato de linguagem caracterizado como uma arte de tecer sonhos e pesadelos

unesp

Ao empreender uma travessia pelas veredas do gênero e revisitar o arcabouço do sistema artístico da narrativa, tentando compreender as leis que regem a matéria simbólica de sua estrutura poética, iluminamos um pouco os bastidores de uma forma de representação, por meio da qual o homem projeta os simulacros de seus sonhos e pesadelos. Nesse jogo de luz e sombra, que constitui a atmosfera de um palco narrativo movimentando as possibilidades representativas de um simbolismo idealista ou realista, buscamos uma melhor compreensão dos mistérios que governam as estruturas imaginativas da arte ficcional, procurando fazer do posicionamento metodológico e teórico adotados os caminhos para uma contribuição original. Da mesma forma que os recursos de simbolização da narrativa literária passam pelas articulações e relações dos elementos organizadores de uma estrutura que se sustenta como um artefato de linguagem a partir de uma escritura, o envolvimento com um sistema simbólico e metafórico desse porte, para ser tangenciado, requer um mergulho sofrido no artifício de um processo escritural a que demos corpo, acreditando em dois papéis principais do exercício crítico: de um lado, a crítica tem a função de iluminar o objeto; de outro, deve metamofosear-se para se tornar um pouco dele e, assim, ter, nesse instante de iluminação, a oportunidade de ser a projeção de uma parte de sua sombra.

10. O desenho da árvore da narrativa

A ÁRVORE DA NARRATIVA

(REAL) {Ironia e Sátira - inverno} {Tragédia - inverno} {Romanesco - verão} {Comédia - primavera} **(IDEAL)**

8) ROMANCE

BIOGRAFIA + BUSCA = *D. Quixote*

PÓS-RENASCIMENTO

AUTOBIOGRAFIA + VIAGEM = *Lazarillo de Tormes*

HISTÓRIA — FICÇÃO

[*Imitativo Elevado*]

EPOPÉIA

[*Estória Romanesca*] **(IDEAL)**

* Anais e Diários
IDADE MÉDIA * Vidas de Santos
*Crônicas

*Amor Palaciano (sagas)
* Ideal Cavaleiresco (gestas)
*Lendas de Santos (*mythos* de verão)
(ideal)

ROMA

[*Modo Imitativo Baixo*] **(REAL)**

***Confissão** (Sto. Agostinho)
***Anatomia / menipéia** (Luciano)
***Apologia** (padrão jornada para dentro)
*** Alegoria**
narrativa de testemunha ocular
Picaresco-autobiográfico (Petrônio, Apuleio)
padrão autobiografia-viagem
narrativa mimético-satírica
(impulso mimético)
7) NARRATIVA LATINA
***Sátira**

[padrão cronológico da autobiografia histórica]

GRÉCIA

Autobiografia
(impulso mimético)
[padrão vida-à-morte da biografia histórica]
Biografia
(impulso histórico)
5) NARRATIVA (REAL) HISTÓRICA

***didático**: intelectual e moral
(impulso didático: fábula)
[*Estória Romanesca*]
enredos artísticos
padrão romântico da biografia-busca
(impulso romântico:estético+erótico+retórico)
6) NARRATIVA GREGA [*Estória Romanesca*] **(IDEAL)**

escrita / prosa

Homero

GRÉCIA

[tempo cronológico]

[*Imitativo Alto*]

TRAGÉDIA
(*mythos* de outono)
[mortificação, purificação]

4) AMÁLGAMA ÉPICO
(tradição popular)

COMÉDIA
(*mythos* de primavera)
[avigoramento ou júbilo]

[tempo cíclico sazonal]

[*Modo Romanesco*]

FORMAS TRADICIONAIS OU MÍTICAS

2) LENDA (verdade) **3) CONTO POPULAR** (diversão)

1) MITO SACRO
(ritual)

Modo Mítico]

PRIMEIRA PARTE

DO CULTO AO MODELO À SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA

(*A árvore da narrativa no Jardim das Musas*)

"Quero falar das formas mudadas em novos corpos." (Ovídio)

unesp

A- NARRATIVA EM VERSO: O IMPÉRIO DA TRADIÇÃO

CAPÍTULO I:

CULTO AO MODELO: Tradição, imitação e perfeição

"Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte".
(Camões)

1. Breviário do nascimento, vida, morte e ressurreição do gênero épico

No princípio era o verbo. E o verbo fez-se gênero. Coube aos primeiros rapsodos gregos colherem as manifestações narrativas produzidas pela voz espontânea do povo. Essa voz heterogênea ganhou unidade por meio da invenção rapsódica, que também perpetuou, na rígida ossatura da estrutura épica, aquilo que se apresentava como esparsa, mas constituía uma rica e vigorosa carnadura de sagas heróicas. O sopro da criação uniu a oralidade fugaz ao registro perene, a criação coletiva à invenção solitária, criadores e criaturas num trabalho único do proto-inventor — o rapsodo —, que soube amalgamar a forma ao conteúdo, as partes ao todo e, assim, fez-se o corpo que ganhou vida e nome: o gênero épico.

A história conhecida do gênero épico passa ao largo de seu nascimento para já encontrá-lo forte, nobre e heróico, conforme o concebeu Homero, que lhe deu essência substantiva e expressão adjetiva, perpetuando-o como marca de grandiosidade. Assim, constituiu-se num corpo de vastos espaços e tempos heróicos, abençoado pelos deuses e habitado por eles. Um corpo ungido e tecido em enredos envolventes com musas, ninfas e heroínas ao lado de destemidos e talentosos heróis. Talhado para gestos gloriosos, justamente

aqueles que fazem do fato um feito histórico. Aberto à convivência harmoniosa do humano e do divino, do mítico e do profano, do lendário e do histórico. Um corpo complexo em que se conjugam, com inocência e técnica, elementos extraídos da experiência e da imaginação; em que se comungam a vida, a arte, a religião e a verdade histórica atadas à verossimilhança da ficção. Um corpo com voz própria: distanciada, séria e solene. Um canto feito pelo homem com inspiração divina.

Ao lado dos gêneros lírico e dramático, o épico constituiu-se num dos três pilares de fundação da literatura ocidental. Cada um deles, a seu modo e através dos tempos, marcou com o seu núcleo de expressão a história do homem, ao registrar, respectivamente, o sublime dos sentimentos e a agudeza das emoções, os limites do desespero e a fatalidade do destino, o sentido das lutas e as aventuras de suas conquistas. A narrativa épica, vestida com o talhe da forma poética que a caracterizou, soube perpetuar sua dinastia e perfilar sua descendência pela teia dos séculos e pelos fios dos tecidos narrativos que o homem emaranhou. Nobre e dominador, o gênero épico teve a sua hora e vez. Coroou a sua glória por entre os giros das voltas da história cultural do homem. Mas, quando se viu tolhido e o seu anacronismo apanhado pelas engrenagens do tempo — a máquina do mundo em que ele, muitas vezes, fora mestre e operador —, aceitou com humildade e resignação o seu devir. Mirou-se em sua outra face e foi encontrar na imagem do irmão não-nobre a sua metamorfose. Passou então o cetro ascensional à narrativa em prosa, revigorada e transubstancializada na forma de romance. Não subiu aos céus para a sua sagração, mas por sacrifício em nome do desenvolvimento da forma romanesca. Assim, não caiu no reino do esquecimento.

O gênero épico, no conjunto das narrativas que o consagrou, permaneceu entre os homens, nas obras que registraram as aventuras daqueles que alcançaram na terra a glória e o poder de transformar o mundo. O estilo grandiloqüente, perpetuado em escritura, imortalizou suas personagens e também os seus autores. À medida que contou a história das empresas humanas, a poesia épica espelhou as próprias conquistas lingüísticas demarcadas nas etapas evolutivas das línguas naturais — o verdadeiro tesouro da aventura humana na história de sua evolução. Restringindo o campo de

visão ao épico ocidental, o mesmo não só representa um exemplário de determinação, caráter e coragem, ao modelar a figura do herói, como também significa grandes conquistas nos campos lingüístico e cultural. Primeiro, porque soube explorar nas entranhas dos códigos lingüísticos, muitas vezes ainda em formação, as expressões justas que traduziram as melhores narrativas. Segundo, porque essas mesmas narrativas acabaram por formalizar alguns dos pontos mais fortes de expressão da cultura ocidental.

A poesia épica, também conhecida como epopéia, é o ponto de partida para o estudo das formas narrativas desenvolvidas posteriormente. Desse ponto, pode-se retroceder muito pouco, num tempo nebuloso, quando a narrativa era a via de expressão de um mundo lendário, mítico e folclórico. Dissipadas as brumas desse nimbo imemorial, a epopéia emerge nutrida da essência desses materiais, acrescida do substrato histórico, para ganhar corpo e voz, inaugurando, assim, no tempo da memória, a sua permanência. A essa permanência deve-se o tom solene das linhas iniciais e o tributo que se tem de pagar à importância desempenhada pela narrativa épica na história cultural e literária do ocidente. Escavar por esse túnel da memória tem o sentido de buscar a gênese do gênero narrativo, desde a origem multiforme da poesia épica. Plasmada nos interstícios da cultura popular oral e tramada por artifícios e técnicas específicas, a poesia épica enfeixou-se na solução de um fusionismo ficcional para onde convergiram e, depois, derivaram formas essenciais no processo de evolução da narrativa.

Um estudo como este, priorizando a questão do gênero e a reflexão sobre a linguagem artística da narrativa, busca o resgate das formas antigas, objetivando reencontrar a primordialidade das formas em que ainda bebem algumas das possibilidades da ficção moderna. Fazer do esboço da poesia épica o ponto de partida deste estudo implica também um olhar duplo por dentro da moldura da história da narrativa. Primeiro, um olhar dirigido pelo ângulo dominante — tributo da permanência —, pelo qual se assiste, num quadro conhecido, ao gênero épico atingir, com a sua maioridade ficcional, a autoridade de uma forma de expressão, que representou e delimitou, por muito tempo, os contornos da narrativa. Um outro olhar, voltado para além das marcas impressas pela dominação, espreitando por baixo do desenho oficial,

unesp

no entrecruzar dos fios de seu esgarçamento, procura reencontrar as linhas encobertas pelo contorno da principal. São linhas oriundas da cultura erudita e popular, fundamentais para a reconstrução do traçado das formas narrativas, mas que se viram desfocadas quando o gênero épico tornou-se o veículo de um padrão estético e ideológico erudito. Entronizado, o gênero épico espalhou o seu domínio no círculo da erudição e se fechou nas diretrizes de um código exemplar, obnubilando o traçado de outras vertentes narrativas. O seu poder obliterou também as manifestações da cultura popular oral, afastando-as em "desfechada distância" (para usar a sugestão e a abertura míticas da expressão de Guimarães Rosa), num processo de esquecimento de sua própria origem. É este segundo olhar que possibilita uma visão mais global, por dentro do território e além das cercanias da dominação épica, de algumas questões formais pertinentes ao processo de evolução da narrativa até a constituição do romance, a forma narrativa moderna dominante, entre as outras variações ficcionais, como a novela e o conto.

2. Poesia elevada: do mito vivente aos vocábulos peregrinos

Pelo ângulo dominante, buscar a origem da narrativa ocidental significa ir ao encontro da poesia em verso, heróica, denominada épica ou epopéia. Para se delinearem os traços básicos do seu perfil, da infância à maturidade, é na Grécia antiga que ela se retrata por completo. Na Grécia, ao mesmo tempo em que se remonta o seu princípio, a poesia épica apresentou a sua face acabada e preservada para a posteridade, no desenho perfeito e nos rígidos contornos do modelo traçado pelo seu rapsodo-mor, Homero. Depois, propagou-se e se reproduziu à imagem e semelhança do protótipo clássico, num *modus operandi* imitativo, formalizando a trajetória de uma tradição especular.

A imagem metafórica da epopéia sugerindo um vago retrato de uma musa foi, propositalmente, recoberta por um véu, em cujas malhas pulsam, subliminarmente, três palavras essenciais e indissociáveis dessa forma poética. São três invariantes rimando em torno da aura do modelo: *tradição*, *imitação* e *perfeição*. De uma maneira análoga, o que se pode dizer da história da

narrativa em versos encontra correspondência na história da crítica literária. As primeiras diretrizes teóricas do gênero épico, cristalizadas em tradição pela originalidade dos conceitos e visão percuciente, foram sistematizadas na obra de Aristóteles, que as forjou no quadro de sua concepção de arte como *mímesis*: imitação, representação[1] ou interpretação estética do real.

Aristóteles prescreveu o modelo da perfeição. No que se preservou de sua *Poética*[2], a ênfase do texto recai no estudo da tragédia, embora, num espaço menor, por meio de deduções e comparações, ditou, também, as normas da epopéia. Como as demais formas poemáticas antigas, a *epopéia* tem como fundamento ser uma "imitação de ações e de vida". Caracteriza-se, distinguindo-se das demais e enquanto forma narrativa, por ter "uma medida métrica única (versos hexâmetros dactílicos)", "por imitar pessoas de caráter elevado e suas ações nobres", e pelo fato de "o poeta-narrador assumir a personalidade de outros homens", na classificação que leva em conta, respectivamente, o *meio*, o *objeto* e o *modo* de *imitação*. Nas palavras do estagirita, a epopéia concorda com a tragédia por ser uma *imitação de homens superiores* e em *verso*, mas difere da mesma quanto à *forma narrativa*, caracterizada por um *metro único* e pela *extensão*. A epopéia também não tem limite de tempo, enquanto a tragédia procura emoldurar-se num período do sol. Justamente por ser uma forma narrativa, à epopéia é permitido alongar-se em *episódios* diversos e muitas *ações* contemporâneas podem ser apresentadas,

---

[1] No livro *A Poética de Aristóteles — Mímese e Verossimilhança* (1992), a autora Lígia Militz da Costa correlaciona a tradução brasileira "imitação" com a francesa "representação", para afirmar que a última guarda um sentido teatral por conter a polivalência semântica própria da *mímese*: "a de não privilegiar nem o objeto-modelo, nem o objeto produzido, contendo a ambos simultaneamente" (p. 10). Demarcando o salto processado pela arte, de "ontológica", na sua relação com a "sacralidade original", para uma "concepção estética" como a de Aristóteles —"não significando mais 'imitação' do mundo exterior, mas fornecendo possíveis interpretações do real através de ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias" —, a autora vale-se da divisão de Luiz Costa Lima, no seu livro *Estruturalismo e Teoria da Literatura* (1973), para abarcar as duas facetas da *mímese*. Costa Lima opõe uma função *externa*, "ligada à relação de seu objeto temático com as referências exteriores de tempo e espaço", à uma função *interna*, "referente à seleção e disposição estrutural do material verbal do mito", concluindo que na *Poética*, "face à ênfase aristotélica na dependência maior da mímese, ao seu princípio de construção interna, a verossimilhança 'interna' acaba por impor-se como o critério fundamental para a produção literária" (p. 54).

[2] O texto seguinte reconstrói o arcabouço estrutural da forma épica concebido por Aristóteles (1966, p. 68-103), valendo-se, na sua quase totalidade, de expressões extraídas da tradução citada.

unesp

conexas com a principal, aumentando o interesse do ouvinte e a majestade da poesia. Como poema extenso, o *verso heróico* é o único adequado por ser o mais grave, o mais amplo, próprio à ação e para acolher vocábulos raros e metafóricos.

Para Aristóteles, a epopéia e a tragédia são regidas pelas mesmas *leis*. Os dois gêneros identificam-se, também, pelas *espécies* : *simples* (episódica) ou *complexa* (de reconhecimento); de *caracteres* ou *catastrófica*. Exceto *melopéia* e *espetáculo cênico*, as demais partes da tragédia apresentam-se na epopéia: o *mito*, o *caráter*, o *pensamento* e a *elocução*. Quanto ao *mito*, composição dos atos ou trama dos fatos, sendo o princípio e a alma da tragédia, na imitação narrativa ele deve ter uma estrutura dramática, ou seja, ser constituído por uma ação inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, una e completa, qual organismo vivente — e belo, na grandeza e na ordem —, venha a produzir o prazer que lhe é próprio. Os sucessos de ação para ação justificam-se por sua verossimilhança e necessidade; os desenlaces devem resultar da própria estrutura do mito, e não do *deus ex machina*. Também a estrutura do poema épico não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm que expor, não uma ação única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam a uma ou a várias personagens.

Como nos mitos ou no entrecho das ações, a representação dos *caracteres* — palavras e atos de uma personagem de certo caráter — vem atada à lei da verossimilhança e necessidade. A beleza do *pensamento* inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra e tais efeitos devem resultar da ação. A *elocução* tem como qualidade essencial a clareza sem baixeza: elevada é a poesia que se vale de vocábulos peregrinos e se afasta da linguagem vulgar. Nos versos heróicos todas as espécies de vocábulos são utilizáveis. A mistura dos mesmos passa pela balança da moderação e o equilíbrio resultante é dado por aqueles que, de um lado, elevam a linguagem acima do vulgar e do uso comum e, de outro, pelos termos correntes que lhe conferem clareza.

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

3. Dos tempos imemoriais: raízes

Modernamente, entre os inúmeros trabalhos sobre o gênero narrativo, o estudo de Robert Scholes e Robert Kellogg, *A Natureza da Narrativa* (1977), traça, do ponto de vista formal, um dos caminhos mais curtos ligando a síntese épica às primeiras manifestações da forma do romance. O levantamento da evolução narrativa efetuado pelos autores, reordenado numa perspectiva diacrônica, ganha o formato de um painel com características de um mosaico. Os ensaístas, ao incrustarem fragmentos da pesquisa histórica e de erudição, na longa horizontalidade do painel, vivificam-no com detalhes de análises e exemplificações de obras do passado e contemporâneas. O painel, assim, arvora-se em nervuras, fazendo o seu desenho de mosaico percorrer uma rede extensa de configurações. Trilhando por esses caminhos, o nosso intuito é destacar as linhas mestras da evolução e juntar, por meio das sugestões das peças esparsas, uma parte do processo da genealogia das formas narrativas na imagem simplificada de uma árvore.

A origem da narrativa situa-se num cenário nebuloso. Antes de se divisar a concretude de algumas de suas formas mais conhecidas, é necessário revolver a terra da história em busca de suas raízes soterradas. Essas raízes são reveladas por Scholes e Kellogg, ampliando, nesse sentido, o estudo de Northrop Frye, no seu livro *Anatomia da Crítica* (1973), que já parte do meio do processo, considerando a herança clássica e a influência do cristianismo na ficção ocidental. Ao localizarem a origem da narrativa num tempo mais remoto, Scholes e Kellogg redescobrem o princípio germinal, a raiz do *mito sacro*, a forma mais antiga de narrativa e a mais arraigada à tradição. Com isto, os autores levantam o conceito de *mito*, com que embasam e dirigem o estudo da evolução narrativa, realçando as suas "qualidades tradicionais", ao reaproximarem a palavra da fonte originária grega, *mythos*, cujo significado é uma "narrativa tradicional" (p. 153).

Seguindo-se a trilha aberta pela raiz do *mito sacro*, tirado de seu contexto religioso e alçado para um primeiro plano de interesse na história da narrativa, assiste-se à trajetória de uma prática ritualística para a sua expressão em forma de estórias. Da adoração de fenômenos da natureza, os *mitos sacros*

passam por um processo de "polimento de rituais", cujo refinamento canaliza as potencialidades de seus enredos para as "representações imitativas dos processos cíclicos da natureza, destinadas a proporcionar estímulo mágico a esses processos" (p. 154). Hoje, perdido o elo mágico de um tempo cíclico, espelhado nos fenômenos da natureza, parece difícil reencontrar, no enredo de uma narrativa moderna, as ressonâncias primitivas na forma de organizar uma estória, tendo por base um padrão cíclico restituindo-lhe uma aura de magia e força ritualística. Nesse aspecto a *teoria arquetípica* de Northrop Frye torna-se valiosa, possibilitando o resgate de um movimento ritualístico como um princípio germinal na estruturação de um enredo: o seu arquétipo estrutural. A *crítica arquetípica* formulada pelo autor estuda a narrativa como um "ritual ou imitação da ação humana como um todo, e não simplesmente como uma *mímesis práxeos* ou imitação de *uma* ação" (p. 107). Desse ponto de vista, reestabelecendo o elo perdido com a sua condição ancestral, "o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual" (p. 107).

O conceito de *mito* de Frye, como o dos autores citados, também advém da palavra *mythos* e de sua relação originária com o enredo da narrativa, mas foi extraído do rol de componentes da poesia codificada por Aristóteles. Nesse contexto, o conceito de *mito* aparece ligado a um sentido primitivo de "trama", mas, depois, passa a significar crescentemente "narração", acompanhando uma propensão da narrativa de passar de uma "ênfase ficcional" primitiva para uma tendência "temática" posterior. Tal tendência desarticula um modelo formular de estrutura do enredo, substituindo um tipo de arranjo mais primitivo da narrativa, mas potencialmente mais ficcional, por uma valorização do conteúdo instaurada pela atração da plausibilidade. Por isso, quando Frye define o *mito*, não no seu sentido comum e sobrenatural ("uma tendência para narrar uma estória que é originalmente uma estória a respeito de personagens que podem fazer qualquer coisa"), mas ligado à palavra *mythos*, nos passos de Aristóteles, o conceito passa a funcionar como um princípio estrutural, resgatando a ênfase ficcional de um modelo formular. Assim, o caminho teórico de Frye, realimentando o movimento do enredo de uma narrativa com uma simbologia ritualística, permite, na prática, operacionalizar uma redução

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

esquemática na estrutura de um texto ficcional, devolvendo-lhe a característica de uma configuração mítica primitiva, essencialmente mais abstrata.

Na continuidade da linha evolutiva levantada por Scholes e Kellogg, marcando um segundo ponto de interesse na história da narrativa, dos muitos tipos de *mitos sacros*, o mais importante é o *ritual da fertilidade*, cujos conflitos entre "as forças da fertilidade e da esterilidade, da vida e da morte e finalmente do bem e do mal" assumem uma variedade de formas (p. 155). Mas, nas palavras dos mesmos autores, virtualmente, todas as formas do ritual destinam-se a expressar um ou mais dos quatro principais elementos do "padrão sazonal": os ritos de "mortificação, purificação, avigoramento e júbilo", a tradução do "ritual mágico anual num formato infinito e transcendental" (cf. 155). Na contramão do processo histórico, a teoria de Northrop Frye devolve ao enredo ficcional o seu formato ritualístico, espelhado nos reflexos cíclicos da ordem natural: "O princípio da volta no ritmo da arte parece derivar das repetições, no mundo da natureza, que fazem o tempo inteligível para nós. Os rituais agrupam-se em torno dos movimentos cíclicos do Sol, da Lua, das estações e da vida humana" (p. 107). Desse modo, resquícios ritualísticos manifestam-se na estruturação de um enredo, quando este reconquista o ritmo de um padrão cíclico, quer seja ele um espelhamento da ordem da natureza ou das recorrências das experiências humanas: "Todos os períodos cruciais da experiência — a aurora, o pôr do sol, as fases da Lua, o tempo da semeadura e da colheita, os equinócios e os solstícios, o nascimento, a iniciação, o casamento e a morte têm rituais ligados a eles" (p. 107-108).

Voltando ao estudo de Scholes e Kellogg, quando a raiz do *mito sacro* impulsiona a semente do *mito* das profundezas dos rituais para a floração do estrito uso literário, o mito na narrativa caminha de uma visão primitiva e cíclica para um conceito linear e progressivo de tempo. Nesse trajeto a raiz carreia o *mito* para o nascimento de duas formas literárias básicas, oriundas das mesmas matérias sacras, mas divergentes quanto ao aproveitamento desse material: *o mito na forma narrativa* e o *drama mítico* (p. 155). Dois protótipos que vieram a constituir os troncos paralelos, nos idos tempos do mundo grego, da narrativa épica e do teatro. O primeiro tronco, determinante do núcleo mais

expressivo da história antiga da narrativa, constitui o nó para o qual convergem as raízes revolvidas nesse contexto pré-histórico; o segundo, embora formalizador de outro gênero literário, o dramático, passa a ser brevemente considerado, para se ver o reflexo de algumas de suas influências na evolução da árvore da narrativa.

O *drama*, por ser uma forma mais próxima do ritual, à medida que se desgarra das amarras cerimoniais para a sua erupção no terreno estético, concentra as suas tendências trágica e cômica nos aspectos herdados do ciclo ritualístico: "a tragédia tende a especializar-se em mortificação e purificação, enquanto a comédia tende a especializar-se em avigoramento e júbilo" (p. 156). A *tragédia*, na formulação de Scholes e Kellogg, nutrindo-se da parte do mito que sustenta o filão temático da decadência ou queda, concentra o seu foco de interesse num tempo passado, na cristalização de uma era primitiva e heróica. Emaranhadas na teia dos enredos tradicionais, as representações trágicas, para evoluírem, exercitaram-se criativamente na construção de personagens individuais em busca de intensidade e motivação, porque, se os seus enredos tolhiam-lhe as possibilidades de mudanças, por serem fortemente calcados no esquema mítico da tradição, aos seus fios vinham atadas personagens quase-históricas. Como argumentam os autores, a *comédia*, fertilizando o filão da ascensão ou escalada, buscou o seu nutriente nos materiais contemporâneos para organizá-los, tematicamente, na estrutura vaga do ritual. Esse distanciamento flexibilizou os seus enredos e os povoou, numa caracterização quase-realista, com figuras copiadas da vida contemporânea.

A rápida incursão para o terreno do drama deve-se a alguns aspectos relevantes para a literatura narrativa. Do tronco do teatro, os galhos da tragédia e da comédia voltam-se, também, para os ramos da narrativa, alimentando-os com as influências de suas peculiaridades. Scholes e Kellogg comentam o efeito dessas influências da seguinte maneira: "a tragédia afetando diretamente o enredo na história narrativa; a comédia afetando diretamente o enredo no romance, e por fim o romance, valendo-se tanto das formulações trágicas quanto das cômicas, muitas vezes simultaneamente"(p. 156). Além dessas influências gerais, há dois aspectos bem salientes no gênero dramático que, embora pareçam apagados, atuam de modo fundamental no funcionamento do

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

enredo da narrativa: o caráter primitivo de um ritual e os seus movimentos trágico e cômico.

Para Scholes e Kellogg, as ràízes ritualísticas dos mitos de fertilidade impulsionaram o nascimento do mito na forma narrativa e no gênero dramático. No drama, a influência ritualística é mais próxima e perceptível do que na narrativa, não só porque a sua presença é detectável nas formulações trágicas e cômicas, mas, principalmente, devido a uma diferenciação inerente aos próprios gêneros. Enquanto a narrativa, marcada pela "presença de uma estória e de um contador de estórias", evidencia o relato, ou a narração, o drama, caracterizado como "uma estória sem contador", coloca em cena a representação do relato. Na origem do gênero dramático, há uma maior propensão em acolher o caráter ritualístico do *mito sacro*, devido a sua natureza cênico-representativa. Já o gênero narrativo, cuja apresentação da "estória" passa sempre pela intermediação de um "contador", dilui na sua natureza literária o gesto ritualístico da estrutura mítica. Mas, essa diluição não é total, a ponto de fazer desaparecer o gesto: reminiscências de uma constituição e herança ritualísticas permanecem como essência na linguagem ficcional. Por isso, este trabalho coloca os projetos de Scholes e Kellogg e Northrop Frye numa relação complementar. Aquilo que Scholes e Kellogg assinalam como ponto de partida para o estudo evolutivo da narrativa (a celebração ritualística do mito sacro estabelecendo um elo entre a magia e a religião, e o seu desenvolvimento em representações imitativas dos processos cíclicos da natureza) pode ser tomado como ponto de chegada na teoria de Frye. Por meio dessa teoria, o enredo narrativo recupera, abstratamente, o caráter cíclico e mágico do gesto ritualístico do *mito sacro*, já profanado na religião, mas sacralizado na natureza mítica da ficção.

Na nossa experiência moderna com a narrativa ficcional, os resíduos ritualísticos de um enredo parecem desaparecidos. Um retorno como este à genealogia das formas narrativas busca revigorá-los, resgatando para o gênero uma conformação abstrata em seus enredos, com base nos mecanismos primordiais dos estímulos mágicos e cíclicos do mito. Tal conformação, ou mecanismo dos mitos, pode ser vista, ainda, como a permanência de uma unidade, diante da fragmentação e dos descaminhos da narrativa moderna. Por

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

meio dessa unidade recupera-se, na estruturação de um enredo, um princípio estilizado do giro cíclico dos mitos em duas direções fundamentais de sentidos: a direção de queda ou de morte (o princípio da tragédia); a direção de um sentido simbólico de vida ou de ressurreição (o princípio da comédia). Abstraindo mais a simbologia desse princípio mítico, pode-se codificar, como permanência no funcionamento da linguagem da narrativa, um percurso ritualístico para o enredo, cuja configuração cíclica é marcada pela tônica de uma movimentação para cima ou para baixo. Dizer que o primeiro movimento é cômico e o segundo trágico é uma generalização para os significados desses movimentos. A generalização, no entanto, é benéfica para o reconhecimento fundamental dos dois tipos de giros movimentadores de um enredo ritualizado, quando este se deixa flagrar na configuração mais reduzida de sua latência, ou na abstração máxima de sua essência.

Depois de visto, por meio da comparação com o gênero dramático, como o caráter ritualístico do *mito sacro* e seus movimentos trágico e cômico estão entranhados num enredo ficcional, a volta ao percurso evolutivo da narrativa pode aclarar a manifestação dessas e de outras características, que entraram no sistema artístico do gênero. Ligando-se os dois pontos levantados na direção evolutiva (a raiz do *mito sacro* e a sua canalização para os *ritos de fertilidade*), três associações decorrem, nesse percurso, como características do enredo, que se tornaram conquistas na linguagem artística da narrativa: a forma circular; um ritmo ritualístico de retorno associado à forma circular; uma direção de sentido para cima ou para baixo, conforme o funcionamento dos ciclos sazonais.

No primeiro patamar evolutivo, quando os enredos dos *mitos sacros* carreiam as magias dos rituais para as representações imitativas dos processos cíclicos da natureza, uma visão literária como a de Frye, com base num movimento de retorno e reiterativo, recupera para o enredo narrativo uma conformação primitiva, a sua estilização estrutural, que lhe devolve a magia da aura ritualística. Por esse caminho, um códice de formas e símbolos mínimos passaria a reconhecer a circularidade do enredo como um protótipo e a via mais propícia para o encadeamento de mecanismos recorrentes, de onde se originam os traços ritualísticos. Assim codificado, o desenho de um enredo

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

circular rememoriza a forma embrionária da narrativa, fazendo do círculo o ovo em que se gestou o seu arquétipo estrutural. Aliando ao itinerário desta viagem um percurso de retorno, uma das nossas metas é reencontrar o molde da forma circular em que a narrativa concebeu-se e gestou o ovo de sua evolução.

No segundo ponto demarcado (o translado dos ritos mágicos anuais dos *mitos de fertilidade* para a expressão de formas narrativas de padrão sazonal) acrescenta-se à forma circular, já delineada, um movimento cíclico espelhado na ordem da natureza, imprimindo-se à forma do círculo o reforço de um ritmo ritualístico. O desdobramento desse percurso vai ao encontro da *teoria arquetípica* de Frye, no seu ponto de chegada, quando atinge um grau máximo de concisão, estabelecendo para a narrativa dois movimentos fundamentais. O primeiro é "um movimento cíclico dentro da ordem natural", que pode ser codificado, enquanto propriedade do enredo, como a associação de um movimento cíclico reforçando a estrutura já moldada de uma forma circular. O outro é um "movimento dialético dessa ordem", impulsionando uma tendência para "o mundo apocalíptico, acima", ou para "o mundo demoníaco, abaixo" (p. 162).

As implicações maiores do segundo movimento, juntamente com os significados a ele acoplados — "apocalíptico" e "demoníaco" — serão posteriormente considerados, quando no esboço da árvore da narrativa brotarem os ramos do ideal e do real. Por ora, interessa-nos demarcar, no traçado do último movimento, um terceiro fator incidindo na evolução da narrativa. À forma circular anteriormente concebida, movimentada pelos giros cíclicos remanescentes dos ritmos ritualísticos, junta-se a tensão de uma linha vertical cortando o círculo com o impulso dialético de uma força para cima ou para baixo, dando ao enredo uma direção, respectiva, de comicidade ou tragicidade.

Acrescentando-se à figura já traçada uma linha horizontal, dividindo o círculo ao meio, forma-se o desenho básico de um enredo, na sua concepção mais abstrata, compondo, na concisa geometria de um círculo cortado por uma cruz, a figura de seu arquétipo estrutural. Sobre a matriz desse desenho, Frye arma o ponto crucial da sua *teoria dos mitos*, desdobrando os dois movimentos

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

fundamentais da narrativa (um cíclico, dentro da ordem natural, e um movimento dialético dessa ordem, para cima ou para baixo), para estabelecer os "quatro tipos principais de movimento mítico: dentro da estória romanesca, dentro da experiência, abaixo e acima" (p. 162). Na parte superior do círculo formado pelos ciclos da natureza, o teórico situa o "mundo da estória romanesca e da analogia da inocência"; na metade inferior, "o mundo do realismo e da analogia da experiência" (p. 162). No movimento para cima descreve-se a trajetória do "cômico, das complicações ameaçadoras para um final feliz"; no movimento para baixo, a descensão do trágico, a roda da fortuna caindo da inocência na culpa, e da culpa na catástrofe" (p. 162). No mecanismo dessas quatro rotatórias, o autor localiza quatro categorias narrativas da literatura, anteriores e mais amplas que os gêneros literários comuns: na parte superior do círculo, aliado ao movimento para cima, as categorias do "romanesco" e do "cômico"; na parte inferior, ligado ao movimento para baixo, as categorias do "trágico" e do "irônico ou satírico" (cf. p. 162).

Embora utilizando o simbolismo da Bíblia e, em menor escala, o da mitologia clássica, para a elaboração de uma gramática dos arquétipos literários, é possível trazer as conquistas da *teoria arquetípica* de Frye para um contexto religioso anterior ao cristianismo. Trata-se do contexto mitológico dos rituais que estão na origem do processo narrativo, pois a teoria do autor dá margem para o deslocamento, e este traz a possibilidade de se testar a veracidade de uma correlação: a influência de um simbolismo sacro-ritualístico determinando o nascimento de formas e estruturas narrativas.

Tanto o deslocamento para um sistema mitológico precedente, como a força de um simbolismo mítico-religioso atuando na configuração estrutural de um enredo narrativo podem ser depreendidos nos dois vértices de sentidos da seguinte afirmação de Frye: "os princípios estruturais da literatura relacionam-se tão estreitamente com a mitologia e a religião comparativa como os da pintura com a Geometria" (p. 136). A primeira parte da frase, ao relacionar "os princípios estruturais da literatura com a mitologia e a religião", além de convalidar o sentido do que se está afirmando, abre a perspectiva para o estabelecimento de relações comparativas entre a literatura e sistemas

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

mitológicos de qualquer tempo. Tal possibilidade justifica-se, dentro dos parâmetros comparativos, uma vez que os sistemas mitológicos são atravessados por uma linha de atemporalidade, instituída pela mola do eterno retorno, através da qual um mito só morre para dar lugar ao nascimento de outro mito ou, nas palavras mais precisas de Scholes e Kellogg, um "mito, ao abrir mão de suas características especiais, só morre para renascer" (p. 154). A segunda parte da frase, ao postular uma relação da pintura com a sua origem geométrica, estabelece, também, uma relação da pintura com a literatura, por meio da qual a arte literária encontra a sua geometria originária na mitologia e na religião comparativa. Por essa via de abertura, a *teoria arquetípica* de Frye, considerando o *modo mitológico* "o mais abstrato e convencionalizado de todos os modos literários" — por mostrar "o mais alto grau de estilização em sua estrutura", tal como fazem os "modos correspondentes nas outras artes", como é o caso da pintura religiosa bizantina" (p. 136) —, acaba reencontrando para a narrativa a geometria da forma circular fornecida pela matriz do *mito sacro*.

No encontro do modelo circular fornecido pela raiz do *mito sacro*, numa perspectiva evolutiva, com o *modo mítico* de Frye, numa perspectiva de retorno, a narrativa ganha, do ponto de vista sistêmico, o delineamento de uma estrutura circular para o enredo, com as suas duas partes, a superior e a inferior, configuradas, respectivamente, como o "céu" e o "inferno" das religiões: "a forma de dois mundos contrastantes de total identificação metafórica, um desejável e outro indesejável. Esses mundos identificam-se amiúde com os céus e infernos existenciais das religiões contemporâneas de tal literatura" (p. 141). Por esse prisma, a literatura de qualquer época identifica-se com esses pólos metafóricos da mitologia prevalecente, do mesmo modo que se pode pensar nos primitivos mitos sacros fornecendo, para o desenvolvimento da expressão narrativa posterior, juntamente com a estrutura de uma forma circular, a identificação, nesse círculo, de uma oposição entre as suas duas metades. De um lado, o mundo superior, desejável, formando a abóbada apocalíptica da arquitetura do "ideal", onde reinam a "vida", a "fertilidade" e o "renascimento", configurando, no domínio do "bem", o mundo que tem o "céu" como arquétipo essencial. De outro lado, o mundo

inferior, indesejável, desenhando as profundezas do "real", onde pulsam as forças malignas, da "esterilidade" e da "morte", puxadas pelos símbolos demoníacos, que fazem do "inferno" o seu arquétipo principal.

Se o *mito sacro* fornece a geometria de sua forma circular à narrativa posterior, e o *modo mítico* reencontra essa geometrização enquanto o modo literário mais abstrato, no momento em que o *mito sacro* aparece burilado sob a forma de *ritos de fertilidade*, o *modo mitológico*, recontextualizado, reencontra esses ritos, num processo de correspondências mais entrelaçadas. O encontro dessas correspondências dá-se, primeiro, com o entroncamento dos ritos de "mortificação" e "purificação", unidos pelo nó temático da decadência ou queda, determinando a especialização da tragédia. Depois, com os ritos de "avigoramento" e "júbilo", unidos pelo nó temático da ascensão ou escalada, determinando a especialização da "comédia". Tais especificações dramáticas reencontram-se na forma cíclica de um enredo ficcional, quando a *teoria mítica* de Frye identifica no movimento para o alto de um enredo a trajetória do "cômico" e, num movimento para o baixo, a trajetória do "trágico". Dessa maneira, os dois movimentos integram o universo da narrativa, traduzindo o sentido cíclico e ritualístico dos atos de integração ou desintegração dos personagens na movimentação de um enredo. Para Frye, o movimento trágico, de mortificação e queda, distingue, nas leis gerais da narrativa, as "ficções nas quais o herói se isola de sua sociedade", enquanto o movimento contrário, de ascensão ou escalada, determina "as ficções nas quais ele se incorpora nela" (p. 41). Mais que isto, o percurso crítico do autor, ao imprimir à narrativa a configuração de quatro categorias básicas ou direções, possibilita uma maior especificação desses movimentos, à medida que cada uma das categorias é identificada, depois, com as etapas dos ciclos da natureza: "o *mythos* da primavera: a comédia; o *mythos* do verão: a estória romanesca; o *mythos* do outono: a tragédia; o *mythos* do inverno: a ironia e a sátira".

Trabalhando os aspectos do enredo em geral, Frye estabelece um paradigma de situações narrativas exemplares, por meio do qual traça os fios essenciais da trama de um enredo, cujo movimento principal, para cima ou para baixo, atrai, para as suas malhas, um tipo correspondente de personagem, de acordo com o sistema pré-fixado dos cinco modos ficcionais. Nos *modos de*

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

ficção trágica, generalizados como formas de afastamentos do personagem de seu grupo ou sociedade, no segmento mitológico em curso, um movimento de "morte" ou "exclusão" tem como correspondência o desfecho trágico de um personagem pertencente a um plano divino. Como contrapartida, nos *modos da ficção cômica*, generalizados como formas de integração do personagem à sociedade, a comédia mítica é um refinamento de estórias "de como um herói é aceito por uma sociedade de deuses" (p. 49). Na continuidade do paradigma, do lado da comédia e da tragédia, a sistematização passa pelos estratos subseqüentes dos *modos romanesco*, *imitativo alto*, *baixo* e *irônico*, o que será abordado no tempo certo, em correspondência com o lugar da árvore em que esses modos podem ser identificados. No momento, num contexto mitológico e pré-histórico da narrativa, pode-se pensar no universo dos *mitos de fertilidade* como um mundo de representações enredando destinos trágicos ou cômicos às suas divindades, conforme os seus ritos movimentavam estórias ligadas aos ciclos de fertilidade ou esterilidade da natureza.

O processo tem coerência e é sustentado no estudo de Scholes e Kellogg, cujo rastreamento mostra um diálogo com o trabalho de Frye, recompondo, de certa forma, a origem dos fenômenos, que são propagados como eco em pontos fundamentais da *teoria arquetípica* de Frye. Para Scholes e Kellogg, a "evolução e separação dos enredos cômicos e trágicos é a mudança mais significativa sofrida pelos materiais míticos quando separados da teologia ritual" (p. 156). Uma retrospectiva desse percurso, religando o drama já instituído artisticamente a uma forma mítico-ritualística primitiva, permite reatar os elos da cadeia originária. Os enredos trágico e cômico do drama, respectivamente padronizados em "declínio" ou "queda", "ascensão" ou "escalada", surgiram por influência dos padrões de "mortificação" e "purificação", "avigoramento" e "júbilo", dos ritos de fertilidade. Os ritos de fertilidade, por sua vez, derivaram tais padrões do giro cíclico contínuo, que vai da "decadência da perfeição" para "um novo estado ideal", nascente no "padrão narrativo completo do mito sacro" (p. 157). Ora, o padrão cíclico inicial do mito sacro influenciou a dinâmica dos ritos de fertilidade: "O júbilo pode ser considerado como o alto do círculo, que é alcançado quando a fertilidade está garantida, mas que leva inevitavelmente à mortificação quando

a preocupação passa de um ano findo para o próximo, em que a fertilidade não se acha garantida" (p. 155). A dinâmica[3] dos ritos de fertilidade deixou as suas ressonâncias mais nítidas na forma dramática, e mais diluídas, na narrativa tradicional. Mas, concluem os autores, "tanto o mito na forma narrativa como o drama mítico surgem de rituais como estes" (p. 155).

Ao reconhecerem a herança ritualística da narrativa, não só no seu estágio mítico ou tradicional, mas também quando a forma já assumiu uma direção artística e a sua natureza ficcional, Scholes e Kellogg reconstroem o embasamento ancestral do *modo mítico*, para o qual a teoria de Frye dirige o retorno empreendido pela ficção moderna. Para Frye, "como a arte narrativa nunca perde suas características tradicionais por completo, os enredos ficcionais têm uma maneira de estabelecer-se como mitos, assim como os mitos têm uma maneira de se tornarem ficcionalizados" (p. 152-153). Portanto, se há um retorno da narrativa moderna ao seu nascedouro mítico, uma das formas de se refazer esse caminho é levantando, nos enredos, vestígios de traços ritualísticos orientando um movimento de comicidade para o alto, ou de tragicidade, para baixo. Tais movimentos puxam com eles as coordenadas espácio-temporais, determinando, também, as relações nos planos da enunciação e das personagens.

No plano das personagens, como foi adiantado, o movimento para o alto diz respeito à integração de um herói à sua sociedade; o movimento contrário conduz a personagem principal da narrativa a um estado de rebaixamento ou isolamento[4]. Ajudando a compor a estrutura de um enredo

---

[3] A dinâmica do giro cíclico do padrão sazonal repete-se, também, como ressonância arquetípica, na organização estrutural do mito bíblico, utilizado como fonte central nos estudos de Northrop Frye. Essa correspondência é referida por Scholes e Kellogg, atestando como há uma interação implícita entre os dois trabalhos: "Toda jornada do homem no mito sacro judeu-cristão cai entre o *Gênesis* e o *Apocalipse*, primeiro e últimos livros da Bíblia; entre o nascimento e aquela morte que constitui o renascer; entre a vida da perfeição sem morte no Jardim do Éden seguida pela expulsão e sujeição à morte e a absolvição da morte na Cidade de Deus, a Nova Jerusalém. Com o conceito progressivo de tempo que instrui o mito sacro judaico e cristão, o ciclo anual do ritual da fertilidade torna-se uma espiral linear com um começo e um fim: a morte-que-é-nascimento no fim da espiral sendo a contraparte do nascimento-que é morte que lhe dá início" (p. 157).

[4] As palavras de Scholes e Kellogg, referindo-se ao desenvolvimento do drama, coincidem, mais uma vez, com os sentidos dos movimentos propostos por Frye: "A tragédia [caminhou em direção aos] dramas individuais que se concentravam no lado temível do padrão sazonal, desenvolvendo um esboço de enredo típico baseado numa seqüência de acontecimentos

ritualizado, o movimento cíclico de uma temporalidade eufórica vem atado às imagens representativas de um mundo superior, configurando as marcas da espacialidade. Assim como a linha descendente do trágico impulsiona o movimento cíclico de uma temporalidade disfórica retratando, por meio de imagens, a espacialidade de um mundo inferior. Da mesma forma, no movimento para o alto de um enredo narrativo, há um processo enunciativo pressuposto como "absoluto", que remonta à gênese da criação, refletida no ato criativo de um enunciador. Esse "poder divino da palavra" também é dado como um dom especial a algumas personagens, à medida que o processo enunciativo de uma narrativa, ligado ao desenho estrutural dos outros componentes formais, identifica-se com uma esfera mítico-religiosa conduzindo o movimento do enredo para o alto. Por outro lado, há um processo enunciativo pressuposto como "relativo", ligado ao movimento trágico do enredo. Nesse caso, institui-se a negação da palavra às personagens, com a restrição da comunicação criando uma inversão irônica com o desempenho artístico do enunciador. Nesse tipo de narrativa, narrador e personagens, em sintonia com o enredo e suas coordenadas espácio-temporais, estão apenas cumprindo o papel de criarem uma representação da degradação, metaforizada nas profundezas do inferno.

A depuração dos traços levantados dos movimentos gerais da narrativa significa a configuração mais abstrata de seu sistema simbólico e estrutural. Para esse sistema deveremos reencaminhar os destinos de uma narrativa moderna, pois, apesar desse tipo de narrativa estar ligada ao círculo contextual de um progresso tecnológico e de uma racionalidade contemporâneos, a sua construção artística não perde o vínculo primitivo com as leis oriundas dos

---

levando à morte ou expulsão da sociedade. Na comédia é realçado o lado alegre do padrão sazonal, sendo que seus enredos típicos levam ao casamento, celebração e reunião ou reconciliação com a sociedade" (p. 156). O deslocamento do padrão mítico às formas já elaboradas artisticamente apaga os traços mais incisivos do ritual, mantendo, porém, as suas sombras ancestrais na padronização de um esquema considerado ideal, "distanciando-se da mitologia sacra na direção de uma espécie de perfeição literária de suas formas" (p. 157). "A 'perfeição' da forma cômica consiste na combinação de personagens generalizados típicos da vida contemporânea com uma fórmula de enredo flexível baseada na intriga e conduzindo ao matrimônio". "A 'perfeição' da forma trágica consiste na descoberta ou adaptação de personagem e enredos específicos ao padrão muito rígido de orgulho, mácula, queda e reconhecimento que Aristóteles discerniu e instituiu como padrão trágico ideal" (p. 158).

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

circuitos sagrados dos rituais. Por ora, não se pode adiantar mais do que as linhas do trágico e do cômico, abertas na senda do enredo, pelas quais o conjunto dos componentes formais da narrativa passa a orientar-se, pelo fato de o momento focalizado ser ainda um estágio pré-artístico do gênero, em que o enredo é a sua diretriz norteadora, justamente por estar ligado ao significado nuclear da palavra *mythos*, o de uma narrativa mantenedora de um esquema fabular tradicional.

Verificado como o trabalho de Scholes e Kellogg dá uma projeção histórica àquilo que Frye organiza em etapas estruturais, formando na interação dos dois estudos um movimento complementar, depois de passadas as cinco etapas evolutivas dos modos ficcionais instituídos pelo último, do ponto de vista da linguagem da narrativa, o importante é verificar que no quinto modo, o da tendência da narrativa moderna, os dois movimentos — de expulsão ou integração a uma sociedade — continuam valendo como diretrizes de uma direção trágica ou cômica para o enredo. Nesse ponto, os personagens dessas narrativas, geralmente rebaixados às categorias sub-humanas, de acordo com o destino da linha trágica, passam a ser estilizados e enredados por fios simbólicos, em tramas que fazem reaparecer, entre outros elementos mitológicos, no exemplo do autor, traços "obscuros de cerimônias sacrificais e deuses agonizantes" (p. 48). Ou, de acordo com o destino da linha cômica, vemos personagens ganhando poderes supra-humanos, em tramas miraculosas, mais simbólicas do que plausíveis, em que o retorno dá-se com a abertura para o lendário e o maravilhoso. Nos dois casos, o destino das duas linhas, reencontrando, na ficção moderna, o caráter simbólico do domínio mítico, estão devolvendo-lhe a condição abstrata, convencional e mítica das primitivas expressões narrativas. Esse retorno ou reaparecimento do *mito* no *modo irônico*, desviando a narrativa do pólo oposto da tirania da plausibilidade e da verossimilhança, é um traço de modernidade. Por meio desse traço, a narrativa moderna recupera a força de duas direções fundamentais (uma trágica e outra cômica), resgatando, assim, num plano simbólico, os traços ritualísticos originários das leis mágicas dos antigos sistemas mitológicos. A figura circular, cortada por uma cruz, portanto, afigura-se como a herança mitológica, por onde o enredo da narrativa moderna reencontra a geometria originária de

seu arquétipo estrutural. O movimento dessa geometria resulta numa composição estilizada, uma espécie de "natureza-morta" ganhando vida ritualística por meio da conformação do enredo e suas correlações com o tempo, espaço. Tudo isso é dirigido pelas pinceladas da enunciação, que transmuta a composição em estrutura, amarrando a estrutura na fiação estilística do texto.

Como a especificação do enredo já está exigindo o contraponto da relação com os personagens — assim como já pediu a intervenção das categorias do espaço e do tempo, que conseguimos contornar para deixá-las aflorar, posteriormente, num contexto pós-mitológico e artístico da narrativa —, antes de se incursionar por esse terreno, é preciso demarcar um último ponto de codificação na linguagem da arte narrativa, como resultante da integração das características do drama nos movimentos ritualísticos do enredo, de onde se originam o princípio da "vida", na linha da comédia, e o princípio da "morte", na linha da tragédia. Desses princípios nascerão os ramos do ideal e do real, mas como as suas sementes ainda não germinaram, devemos continuar a busca de suas raízes, passando a desterrá-las.

Circundando a raiz central do *mito sacro*, na árvore da narrativa, duas outras raízes despontam como núcleos de influências na história evolutiva do gênero: as *lendas* e os *contos populares*. Scholes e Kellogg, sempre seguindo o significado grego da palavra *mythos*, distinguem ao lado do *mito sacro* — "que é uma expressão e justificativa para a teologia, maneiras e moralidades primitivas" — mais dois tipos de "contos" ou narrativas tradicionais: o *conto popular imaginativo*, "destinado a divertir uma platéia" e a *lenda*, "um conto quase-histórico de acontecimentos comuns ou fantásticos, considerados história verdadeira para a platéia" (p. 153). As três modalidades narrativas são míticas, no sentido que são estórias tradicionais, e eram veiculadas passando "de um 'proprietário' reconhecido para seu herdeiro" (p. 153). Mas, o *mito sacro*, estando a serviço da teologia primitiva, "como corporificação da verdade religiosa", ou por expressar "as revelações mais profundas de condições culturais e antigas atitudes e crenças humanas" (p. 154), era preso a uma forma mais rígida e tradicional. A *lenda*, "considerada verdadeira", e o *conto popular*, "considerado como diversão" (p. 153) eram formas mais

propensas a sofrerem alterações e adaptações, como de fato isso aconteceu, com a primeira seguindo o rumo do "registro histórico", e a segunda, de acordo com a sua natureza imaginativa, aventurando-se na busca da "diversão" (p. 154).

Se as três modalidades narrativas[5] são aproximadas, num plano teórico, pela mesma linha de sentido da palavra *mythos*, a prática de suas atualizações marca um distanciamento fundamental influindo no destino do gênero: as representações comunitárias do *mito sacro* descem o degrau do santuário sagrado da teologia para coabitarem, também, o terreno profano da história e da diversão, seguindo o curso da *lenda*, com o seu intuito de instruir, ou como ocorreu com o *conto imaginativo*, com a sua função de divertir. Trata-se de um processo embrionário, que deflagrará o surgimento de três formas essenciais: o *mito narrativo*, a *história* e a *ficção*. O *mito narrativo*, à medida que se afasta de uma esfera cósmica e divina para uma estrutura de referência mais humana e estética, estiliza-se num "amplo padrão de ascensão-queda" (p. 157). Se esse padrão orientou os rumos da comédia e da tragédia, ele também determinou as direções do *conto popular imaginativo* e da *lenda*, nas suas pendências, respectivas, para o ficcional e o histórico, enquanto embriões do ideal e do real. As três vertentes formais, no nível subterrâneo da história evolutiva em foco, estão, ainda, presas à oralidade de um contexto pré-artístico, mas pressionam a germinação do gênero narrativo, fazendo pulsar na latência de sua semente, por força do impulso vital dessas raízes, um componente *mítico*, na forma recorrente e cíclica de estruturar um enredo; um componente trágico com a *lenda* buscando a direção do histórico e do real; um componente cômico

[5] Northrop Frye, num texto posterior ao *Anatomia da Crítica*, *O Caminho Crítico*, recupera a relação dessas três fontes narrativas primitivas. Seguindo os passos de Vico, para quem "uma sociedade, em seu estágio mais primitivo, institui uma estrutura mitológica fora da qual toda a sua estrutura verbal se desenvolve, inclusive sua literatura" (1973, p. 33), o autor, em estreita correspondência com a função do *mito sacro*, caracteriza a *mitologia* de uma cultura verbal antiga, as suas "histórias canônicas", como "fábulas verdadeiras ou mitos" (p. 34). Para o crítico, os mitos são, na forma literária, semelhantes aos *contos populares* e às *lendas*, mas apresentam uma função social diferente: "eles tanto instruem como divertem" (p. 34). Enquanto os *mitos* "se ligam para formar uma mitologia", os outros tipos de lendas como os contos populares "simplesmente permutam temas e motivos", o que lhes dá "uma existência literária nômade, viajando através do mundo e transpondo facilmente todas as barreiras de linguagem e costumes" (p. 34-35).

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

com o *conto popular* propiciando a abertura do imaginário para o plano da ficção e do ideal.

Como o *mito sacro* esquematizou um sentido trágico num enredo que tem um movimento de queda, pode-se pressupor na *lenda*, um tipo de narrativa considerada uma "história verdadeira pela platéia", a direção de um movimento principal seguindo o ritmo descendente do padrão sazonal. O significado da *lenda*, anotado por Scholes e Kellogg, é próximo do traço de "sensação de realidade", dado por Frye. Para o último, "o senso de estar sendo instruído e despertado para a realidade é mais alto na tragédia do que na comédia", pois na comédia a "lógica dos acontecimentos normalmente cede ao desejo da audiência de um final feliz" (p. 79). Em oposição à *lenda*, o *conto popular imaginativo*, "considerado como diversão" por Scholes e Kellogg, e por despertar no público "o senso de estar sendo entretido", na visão de Frye, relaciona o seu o enredo com a parte ascensional do ciclo sazonal, atendendo o princípio de entretenimento exigido pela platéia. Assim, passamos a tomar a raiz do *mito sacro* (ou *mito narrativo*) como o início do eixo em torno do qual o gênero construiu uma espiral ascendente, intercambiando uma tendência para o *ideal* e outra para o real, cujos embriões originaram-se nas raízes primitivas da *lenda* e do *folclore*. Trata-se, porém, de uma tentativa de sistematização de um período pré-histórico do gênero narrativo, antes desse eixo perfurar a superfície da terra, numa temporalidade conhecida.

Do entrelaçamento das três raízes originárias da semente do gênero narrativo, no encaminhamento dado por Scholes e Kellogg brotará, na superfície do terreno histórico conhecido, o tronco da *poesia épica*, o sustentáculo de uma das partes principais da árvore, até o momento da ocorrência de sua bifurcação em um ramo notadamente *empírico* e outro *ficcional*: reflexos tardios das raízes ancestrais da *lenda* e do *conto popular*. Ainda no subsolo da história da narrativa, pode-se estabelecer uma última aproximação entre o percurso seguido por Scholes e Kellogg e alguns pontos da teoria de Frye. Dos cinco *modos literários* principais propostos por Frye, o primeiro deles, o *modo mítico*, situado fora das categorias literárias normais, por espelhar a figura do herói num paradigma de seres divinos, encontra as suas ressonâncias arquetípicas na raiz do *mito sacro*, com o seu formato

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

sazonal e cíclico depurado pelos *ritos de fertilidade*. Mesmo tendo por base teórica o mito judaico-cristão, Frye reencontra, por meio do padrão bíblico, um padrão narrativo primitivo: "o padrão bíblico de ascensão e queda, expulsão do Éden e ascensão à Nova Jerusalém, morte e ressurreição é, por si só, uma projeção do velho ciclo sazonal para um esquema de tempo progressivo" (p. 158).

Ao lado da raiz do *mito sacro*, as outras duas circundantes e complementares, identificadas como a *lenda* e o *conto popular*, contêm os gérmens da forma da *estória romanesca*, apresentada por Frye como resultante do fenômeno da passagem do *mito* em *lenda* e *conto popular*. Guiando-se pelo mito bíblico, Frye situa o *modo* da *estória romanesca* no período medieval. Mas, sistematizando essa forma por meio do paradigma de um herói que se move "num mundo em que as leis comuns da natureza se suspendem ligeiramente", pois "prodígios de coragem e persistência são naturais para ele, e armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiras pavorosos, bem como talismãs de miraculoso poder, não violam regra alguma de probabilidade" (p. 40), verificamos que os seus pressupostos já estavam fixados. Retroagindo a linha da história, pode-se pensar na narrativa em prosa grega como um dos pontos de fixação da *estória romanesca*, que por sua vez recebeu influências das raízes primitivas da *lenda* e do *conto popular*, mais especificamente do último, por meio do qual se iniciou a pulsação do *ideal*.

4. O tronco originário: a síntese épica

Estruturalmente, o painel evolutivo das formas narrativas de Scholes e Kellogg assume a configuração de um tríptico, ao demarcar três momentos cruciais da narrativa, perfazendo um panorama que vai da síntese épica ao aparecimento do romance: a composição do amálgama épico, a decomposição do mesmo e a solução dada a essa decomposição. Um enquadramento único reduz a abrangência do painel e retrata verticalmente, na figurativização da árvore, as três partes do processo: a formação do tronco, a bifurcação do mesmo e o nó do reencontro.

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

Plantadas no subsolo da pré-história, as raízes da narrativa são, do ponto de vista dos autores, como foi visto, o *mito sacro*, a *lenda* e o *conto imaginativo*, formadores dos enredos não-artísticos da tradição popular. Germinada no húmus dessa "cultura indiferenciada", a síntese complexa alcançada pela *epopéia oral* resultou, literariamente, da interação entre as formas do *mito sacro*, ("estória cujos acontecimentos têm lugar inteiramente fora do mundo profano de homens e eventos históricos"), da *narrativa secular*, ("estória cujos acontecimentos têm lugar inteiramente dentro do mundo profano de homens e eventos históricos") e da representação de um *mundo fictício*, "cujo funcionamento é regido pelas mesmas leis que dirigem o mundo real" (p. 19). Os críticos, ao patentearem para o gênero épico esse sincretismo formal, semeiam a idéia na arqueologia do vasto terreno da pesquisa histórica, mas, dentro do intuito de brevidade que move nosso interesse, a idéia do sincretismo pode ser expressa na concisão da seguinte frase: "há, por detrás da epopéia, toda uma variedade de formas narrativas como o mito sacro, a lenda quase histórica, que se uniram numa narrativa tradicional, um amálgama de mito, história e ficção" (p. 7).

Na altura do rés-do-chão, no limiar de uma temporalidade conhecida e no espaço do solo grego, delimita-se a primeira parte da árvore, o *amálgama épico*, correspondente a um estágio intermediário entre os enredos anteriores e os conscientemente artísticos ou empíricos da fase posterior: "A narrativa épica primitiva acha-se no meio-termo entre o mundo do ritual e da lenda, por um lado, e o mundo da história e da ficção pelo outro" (p.145). Das raízes ao tronco da síntese épica, tendo como fundo o contexto de uma cultura que não distingue entre o mito e a história, a primitiva narrativa oral caminha da plasmação do rito e da lenda para a formação de um sólido amálgama de materiais diversos: *religiosos*, *históricos* e *sociais*. O amálgama proporciona ao enredo épico uma "unidade artística", mas essa unidade é mesclada, ainda, de uma certa aura de *ingenuidade* (p. 39) quanto à natureza dos materiais moldados. No topo do tronco originário do gênero narrativo, Scholes e Kellogg inscrevem o nome de Homero como relevo de culminação da arte narrativa oral e inauguração da escrita.

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

Northrop Frye, ao situar e exemplificar o *modo imitativo elevado* no Renascimento, com o apagamento do *modo romanesco* e o "culto do príncipe e do cortesão" alcançando um primeiro plano, deixa entrever a manifestação desse modo na literatura clássica, embora de maneira reduzida. Nesse sentido, pode-se dizer que a epopéia oral grega, ainda não recortada por um contorno exclusivamente artístico-literário, abrigava os traços ancestrais daquilo que germinaria, num contexto literário, como o *modo imitativo elevado*. Quando Frye afirma ser difícil a separação das "faixas mítica, romanesca e imitativa elevada" num universo religioso como o grego, mítico e politeísta, que associa culturalmente os planos humano e divino, conforme se organiza o sistema teogônico das epopéias, acaba prefigurando aquilo que Scholes e Kellogg formularam, depois, como a simbiose da forma épica: "um amálgama de mito, história e ficção" (p. 7).

Caracterizando a *síntese épica* pela perspectiva progenitora do *modo imitativo elevado*, e considerando as diretrizes por meio das quais Aristóteles a modelou, algumas conquistas podem ser traçadas como codificação na estrutura da forma épica refletindo nos caminhos empreendidos pela linguagem da narrativa. Nesse ponto, os estudos de Aristóteles, Scholes e Kellogg e Northrop Frye são aproximativos. Aristóteles estabeleceu as diferenças nas obras de ficção, afirmando que "os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós" (p. 70). Sobre essa fórmula, Northrop Frye desenvolveu a sua *teoria dos modos*, em que a força de ação do herói, em "condição" e "grau", "pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma" (p. 39). Com base nessa correlação, e apoiando-se na definição de Aristóteles sobre a epopéia e a tragédia ("imitação de homens superiores"), Frye caracteriza o herói típico do modo imitativo elevado: "é fundamentalmente a espécie de herói que Aristóteles tinha em mente" (p. 40).

Sobre as matrizes com as quais Aristóteles recortou o herói clássico da epopéia, Frye armou o seu esquema dos modos literários. Scholes e Kellogg, depois, analisando a caracterização de Aquiles, relevam na composição épica o entrelaçamento dos elementos "mítico", "histórico" e "ficcional", definindo o personagem heróico como "plano", "estático" e bastante "opaco" (p. 114). Para os últimos, "a atitude narrativa de suavização", associada como está com

unesp

o personagem opaco e estático, "é simplesmente uma fórmula narrativa bem sucedida, adequada à narração primitiva, que se desenvolve em todas as culturas como estilo inevitável em que é tratada a narrativa heróica" (p. 116).

Do período pré-artístico ao momento da síntese épica, o gênero narrativo ganha, no seu percurso evolutivo, a formulação do modelo de um dos personagens mais importantes da ficção: a figura do herói. Se a prática da manifestação épica erigia o modelo do herói num paradigma de personagem, o perfil desse herói já estava sendo esculpido e convencionalizado na teoria crítica de Aristóteles: (...) "imitando homens violentos ou fracos, ou com tais outros defeitos de caráter, devem os poetas sublimá-los, sem que deixem de ser o que são: assim procederam Agatão e Homero para com Aquiles, paradigma de rudeza" (p. 85). A convenção, alerta o filósofo, forma as malhas em que se tece a rede da tradição: "Os mitos tradicionais não devem ser alterados" (...); o poeta deve achar e usar artisticamente os dados da tradição" (p. 83).

Desfazendo possíveis dúvidas sobre o conceito de *imitação*, Aristóteles, depois de sistematizar os tipos, desdobramentos e qualidades das ações trágicas, ensina que o referencial da imitação não é o real ("não há muitas famílias de cuja história se possa tirar argumento de tragédias"), mas a codificação de ações postas em convenção: "quando buscavam situações trágicas, os poetas as encontraram, não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos" (p. 84). Dessa maneira, entende-se que "usar artisticamente os dados da tradição" é o princípio da teoria da imitação: "eis por que [os poetas] se constrangiram a recorrer à história das famílias em que semelhantes calamidades sucederam" (p. 84). Por isso, além do modelo de herói, o *mythos*, como o elemento nuclear da narrativa, é elevado, também, à condição de paradigma do enredo da tradição.

Para Aristóteles, "o mito é imitação de ações" (p. 74). Mas, reformulando a sua própria definição ("por 'mito' entendo a composição dos atos"), a expansão do conceito elege a "trama dos fatos" como o elemento mais importante dentre os seis ingredientes da composição trágica, fazendo da "unidade de ação" uma prioridade em qualquer arte mimética: "o mito, porque

é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo" (p. 78). A "unidade de ação", portanto, pratica um recorte na extensão dos acontecimentos, por meio de um mecanismo de seleção, gerando o princípio eletivo do funcionamento de um modelo:

> Porém Homero, (...) fosse por arte ou por engenho natural, pois ao compor a *Odisséia*, não poetou todos os sucessos da vida de Ulisses; (...) mas compôs em torno de uma ação una a *Odisséia*, — una, no sentido que damos a esta palavra, e de modo semelhante a *Ilíada* (p. 77).

Aristóteles analisou a narrativa épica desenvolvida e consagrada por Homero, mas Scholes e Kellogg refazem o percurso da epopéia, expondo o molde do quadro completo do *mythos*: "Esses enredos são episódicos e apresentam feitos (ou *gestas*) de um herói numa certa seqüência cronológica, começando possivelmente por seu nascimento e terminando provavelmente com sua morte" (p. 145). Ilustrando com a *Epopéia de Gilgamesh*, "a mais antiga das epopéias ocidentais preservada por escrito e também uma das mais primitivas", os autores mostram que, nessa composição, "a seqüência toda acha-se presente" (p. 146). Já em *Beowulf*, "muito mais recente mas muito pouco menos primitivo, os episódios acham-se reduzidos a dois principais, sendo que o último deles inclui a morte do herói" (p. 146). Reencontrando Aristóteles, por meio da obra de Homero, os autores dizem: "Na *Ilíada* ficamos reduzidos a um único episódio desenvolvido em detalhe, sendo que nem o nascimento nem a morte do herói acham-se incluídos no espaço de tempo abrangido pela ação" (p. 146). Na reapresentação desses três estágios seqüenciais, os críticos demonstram um processo evolutivo no enredo da *Ilíada* que, tanto na teorização de Aristóteles, quanto na composição de Homero, já era decorrência de uma evolução ficcional: "Entretanto, uma unidade como a que encontramos na *Ilíada* está além das aspirações do poeta de *Beowulf*. Sua tradição não havia progredido até o ponto em que um conceito tão essencialmente ficcional lhe estava disponível" (p. 147). Desse percurso,



caminhando por dentro das vias tradicionais, extrai-se a lição: o poeta imita "ações exemplares"; o arranjo dessas ações em estrutura segue os ditames da tradição.

Scholes e Kellogg desenvolveram as suas considerações sobre a narrativa em torno da palavra "tradição", tendo como fonte o conceito aristotélico de *mythos*: "Aristóteles (...) estava certo ao insistir em que, numa forma de arte temporal, o elemento dinâmico e seqüencial é o principal. E isto, a que ele chama às vezes *praxis*, às vezes *mythos*[6], é aquilo que nós designamos como enredo" (p. 145). Seguindo essa direção, os críticos rememoram o conceito aristotélico de "unidade":

> A epopéia começa como uma espécie de antologia de façanhas heróicas em ordem cronológica. Sua unidade é a unidade simples oferecida por seu protagonista, que liga os eventos cronologicamente movendo-se no tempo de um para outro e tematicamente pelos elementos contínuos em seu caráter e as situações semelhantes que inevitavelmente precipitam (146).

À medida que a epopéia romantiza-se, o seu "enredo linear" expande-se "numa infinita proliferação de façanhas heróicas, como fizeram na Idade Média os ciclos arturianos e carolíngios" (p. 146), dizem Scholes e Kellogg. O resultado dessa progressão é retomado, como um princípio, numa das raízes originárias do romance: "A simplicidade linear da epopéia primitiva — a crônica das façanhas do herói — proporciona o plano básico para a narrativa picaresca anti-heróica" (p. 146). Quando a epopéia cede o seu cetro à nova forma narrativa, o romance, a estrutura de seu enredo linear (unificada pelas ações de um único protagonista, mas adaptada à enunciação desse mesmo protagonista, que conta a sua própria estória, deixando, geralmente, como moldura o nascimento e a morte por não poder inseri-los no quadro dos acontecimentos retratados) vivifica-se na nova forma narrativa, e essa forma

---

[6] O tradutor brasileiro, Eudoro de Sousa, resolve esse problema da seguinte maneira: "No texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para designar a *ação a imitar* e a *ação imitativa*; é a palavra *mythos*, que vamos traduzir, na primeira acepção, por 'mito', e, na segunda, por 'fábula'. O mito (tradicional) seria, portanto, a matéria-prima que o poeta transformará em fábula (tragédia), elaborando-a conformemente às leis de verossimilhança e necessidade" (1966, p. 57).

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

encarrega-se, à sua maneira, de perpetuar a tradição: "O enredo episódico picaresco é a forma mais primitiva de enredo empregada no romance, mas que conservou a sua vitalidade, florescendo até aos dias de hoje" (p. 146).

Analisando os dois componentes do sistema narrativo retratados — personagem e enredo —, já cristalizados em paradigmas na trajetória da epopéia, por meio do recorte analítico de Aristóteles, percebe-se que o filósofo considerou-os num estágio avançado, quando a narrativa homérica não se apresentava tão mítica quanto as epopéias dos poetas mais primitivos. Tal fato explica a coerência de Scholes e Kellogg postulando o sincretismo da forma épica e processando o exame desse material pelo mesmo prisma. As abordagens dos autores sobre o tipo de epopéia que Aristóteles consagrou, tanto no plano do enredo quanto no das personagens, relevam a intermediação das três facetas épicas: o componente *mítico*, cristalizado no resíduo da tradição; o componente *ficcional*, como fruto da evolução; o componente *histórico*, no reflexo da contextualização. Northrop Frye não age de maneira diferente quando projeta o personagem do *modo imitativo elevado* no modelo de herói que Aristóteles tinha em mente. Mas, o crítico situa a definição literária desse modo no Renascimento, alegando ser difícil, num contexto cultural e religioso como o grego, a separação das "faixas mítica, romanesca e imitativa elevada" (p. 41). Ora, na paleta em que se dispõem e se misturam as faixas do "mítico", do "romanesco" e do "imitativo elevado" percebem-se os mesmos pigmentos do "mítico", do "ficcional" e do "histórico" levantados por Scholes e Kellogg. Se as cores formadas por esses pigmentos misturam os seus limites, as gradações que elas estabelecem equivalem às faixas referidas por Frye.

No *modo imitativo elevado* da epopéia, as faixas referidas ainda inter-relacionam-se, mas a progressão da narrativa caminha sobre o esgarçamento desses fios, distanciando-se cada vez mais do ponto mítico originário, deixando os deuses, para imitar a história da aventura da vida humana. Assim caminha a narrativa no seu novo destino de verificar como caminha a humanidade. Ao Deixar o plano divino para seguir as aventuras do homem, a narrativa desenvolve um percurso paralelo ao da pintura: caminha de um ponto primitivo e mais abstrato para buscar um efeito mimético: troca a comunhão

unesp

com o mágico pela ilusão da realidade. No limite dessa trajetória, quando o mimético parece perder a ligação definitiva com a ponta do mito, chega-se ao paroxismo determinado por Scholes e kellogg para o enredo, mas que serve, também, ao plano das personagens: "o mimético é a antítese do mítico" (p. 160). Como os extremos se tocam, a partir daí, a narrativa, investindo no elemento "ficcional" (o ponto central e determinante de sua linguagem, situado entre o mítico e o mimético), busca o seu tempo redescoberto na aventura do retorno. Cabe à narrativa moderna empreender o mesmo percurso de volta que a pintura fez do figurativo para o abstrato. Nesse sentido, a narrativa percorre um caminho do mimético ao mítico, afastando-se da ilusão do real, para o reestabelecimento da primazia do simbólico.

Situando a *síntese épica* entre o "mundo do ritual e da lenda, por um lado, e o mundo da história e da ficção pelo outro", num "estágio intermediário entre o enredo não artístico da tradição popular e o conscientemente empírico do 'romance' e da história" (p. 145), Scholes e Kellogg fornecem a base do tronco da árvore genealógica da narrativa. Esse tronco desenvolveu-se a partir das raízes da tradição, imperando até o momento da sua bifurcação nos ramos "empírico" e "ficcional": duas vertentes que buscavam, respectivamente, uma representação do *real* e do *ideal*. Nesse sentido, o tronco épico tornou-se o berço do nascimento do real e do ideal, que foram germinados a partir das raízes da *lenda* e do *conto popular*. Com o poema épico, o *ideal* e o *real* formam a base do eixo a partir do qual a narrativa, no seu ramo ficcional, passa a intercambiar as suas duas principais tendências de representação. Esse eixo gira até o pós-Renascimento, quando se dá o nascimento da forma do *romance*, justamente com a reintegração do "histórico" e do "ficcional" gerando o mecanismo que o caracterizou como uma forma narrativa de tensão entre o real e o ideal.

Não apresentando, ainda, uma separação nítida entre as "faixas mítica, romanesca e imitativa elevada", como quer Frye, ou da gradação "mítica", "ficcional" e "histórica", como postulam Scholes e Kellogg, o tronco da narrativa épica, já transformado em peça modelar por Aristóteles, apresentou algumas mudanças em relação ao período pré-histórico de suas raízes, com desdobramentos na evolução do gênero narrativo. No que se refere aos

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

aspectos do enredo e das personagens, a síntese complexa alcançada pela epopéia engendrou, com a integração do *mítico*, do *histórico* e do *ficcional*, a plasmação de uma forma com uma unidade artística. Desintegrar essa unidade equivale a profanar um sistema simbólico e tradicional, ainda preservado pela crítica mimética de Aristóteles, quando o filósofo aconselha o poeta a imitar "artisticamente os dados da tradição" (p. 83).

Se a unidade artística de um enredo tradicional resultava do culto a um modelo (o paradigma amalgamador do "mítico", do "histórico" e do "ficcional"), no plano das personagens, a unidade artística da epopéia moldava um modelo de herói, num contexto em que o herói tinha a função mítica de moldar o mundo. Nos espelhos desses paradigmas, os poetas narrativos exercitaram a sua arte de imitar. Nesse sentido, as palavras de Aristóteles a respeito da tragédia, na exegese de Eudoro de Sousa, são esclarecedoras, também, para a narrativa épica:

> A ação que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas sim o mito tradicional. A fábula trágica — a tragédia, em suma — resulta da atividade poética exercida sobre o mito tradicional, *e é este resultado, verdadeiramente, a imitação* (p. 59).

Comparando os conceitos de Aristóteles com a terminologia mais moderna do formalista russo Tomachevski, nota-se uma relação entre as palavras "fábula" e "mito", do primeiro, com as palavras "fábula" e "trama" do segundo. Para Tomachevski a *fábula* é "o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica de causa e efeito" e a *trama*, a fábula artisticamente trabalhada, "aparece como o conjunto desses mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra" (1970, p. 174). A mesma distinção operada por Tomachevski estava presente na oposição entre "fábula" e "mito" de Aristóteles ("a ação que a tragédia imita, evidentemente que não é a fábula trágica, mas sim o mito tradicional"), e essa distinção é fundamental para se entender corretamente o conceito de *imitação*: "A fábula trágica — a tragédia, em suma, resulta da atividade poética exercida sobre o mito tradicional, *e é este resultado, verdadeiramente, a imitação*" (p. 59).

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

Estabelecida a distinção entre os conceitos aristotélicos, pode-se dizer que na "fábula" de uma tragédia ou epopéia rememora-se o modelo do *mythos* ou da tradição. A recriação épica, na conversão de uma "fábula" em "trama", pelo trabalho poético exercido sobre o mito tradicional, reencontra o *mythos* reduplicado na face do espelho da *mímese*, mas adaptado ao jogo de similitudes imposto pelos reflexos das leis da "necessidade" e da "verossimilhança". Portanto, se a distância percorrida pelo *mythos*, entre a "fábula" e a "trama", ainda reencontra o modelo formular da tradição, o enredo da narrativa, no percurso que vai do ponto originário das suas raízes ao tronco épico, sofre a sua maior metamorfose no caminho que distancia o rito do mito.

5. Travessia: do rito ao mito

No percurso transcorrido entre o ritual do *mito sacro* e o enredo amalgamado da *síntese épica*, a narrativa desprende-se da aura da religiosidade para encarnar o corpo do *mythos*. Nessa passagem, a circularidade do enredo passa a ser achatada por um esquema de linearidade, enquanto as personagens descem de um patamar sagrado para um plano semi-divino, mais próximo do humano. Para Aristóteles, o *mythos* é a alma da epopéia. Ao fazer-se à imagem e semelhança do homem ("ser vivente ou o que quer que se componha de partes"), o *mythos* impulsiona o enredo a uma direção linear. A primitiva forma circular dos rituais passa a figurativizar-se nos caminhos retilíneos impostos pela *mímese* com a sua imitação de ações humanas exemplares:

> na epopéia, a extensão que é própria a tal gênero de poesia, permite que as suas partes assumam o desenvolvimento que lhes convém (p. 89); (...) tal é a vantagem do poema épico, que o engrandece e permite variar o interesse do ouvinte, enriquecendo a matéria com episódios diversos (p. 97).

No novo enquadramento da narrativa, seguindo-se a teorização de Aristóteles, o *processo enunciativo* procura adequar-se à voz da personagem ("o poeta deveria falar o menos possível por conta própria"), fazendo da imitação uma forma de consolidar a autoridade do narrador: "Homero, após breve intróito subitamente apresenta varão ou mulher, ou outra personagem caracterizada, — nenhuma sem caráter, todas que o têm" (1966, p. 98). A conversão da circularidade do *enredo* no padrão linear e episódico da narrativa épica dilui as marcas cíclicas da natureza, instaurando uma *concepção temporal* progressiva: se a tragédia mantém a moldura ritualística "de um período do sol", a epopéia, para Aristóteles, "não tem limite de tempo" (p. 73). Nessa guinada retilínea, a *coordenada espacial* adquire o peso de uma carga figurativa, responsabilizando-se pelo transporte dos personagens de um plano divino para um plano heróico e humano, à medida que a representação das ações desce de um patamar simbólico para aludir ao histórico, num sistema polarizador de referências entre os mundos tópico e utópico. Profanando-se o mítico para se aproximar do mimético, a narrativa épica ainda liga a sua relação espacial ao eixo metafórico de um céu e um inferno religiosos, mas depara-se com uma adversidade gerada na própria concepção de seu modelo narrativo. Por valorizar demasiadamente o enredo e a imitação de ações exemplares, a narrativa épica sobrepõe ao valor simbólico do espaço a força da temporalidade, afirmando-se como uma arte temporal.

A questão da temporalidade e da espacialidade que permeava a narrativa da época pode ser rediscutida por meio da teoria de Northrop Frye. Ao eleger um "princípio de retorno", fundamental a todas as artes, o crítico fala desse *retorno* como um "ritmo", quando se desenvolve no *tempo*, e em "desenho", conforme a sua distribuição no *espaço*, concluindo: "todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem" (p. 81). Por meio da correlação entre espacialidade e temporalidade desfaz-se a unilateralidade do pensamento que considerava a arte literária como uma arte temporal: "As obras literárias também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura" (p. 81). Sobre essa plataforma, o autor retoma o conceito de *mythos*, ligando-o a outro componente da poesia: a *diánoia*. Reencontrando os

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

passos de Aristóteles, Frye elabora a sua *teoria arquetípica*, tendo como ponto de partida a relação entre *mythos* e *diánoia*, a fonte geratriz das correlações entre a temporalidade e a espacialidade: "A palavra 'narrativa' ou *mythos* transmite o senso de movimento apanhado pelo ouvido, e a palavra 'sentido' ou *diánoia* transmite, ou pelo menos preserva, o senso de simultaneidade percebido pela vista" (p. 81).

Se ligarmos à palavra *mythos* as relações de temporalidade (de natureza sintática), e à palavra *diánoia* as relações de espacialidade (de natureza semântica) de um enredo, estaremos nos aproximando do centro da *crítica arquetípica* do autor. Essa teoria crítica é construída sobre a seguinte equação: o enredo (*mythos*) é regido por um princípio de *retorno* e o seu sentido (*diánoia*), por um princípio de *desejo* ou *sonho*. O *retorno* marca, no enredo, a configuração de um *ritual*; o *desejo*, movido por seu conflito com a realidade, tem a estrutura do *sonho*. Sobre os dois pares da equação monta-se a fórmula: "O ritual é o aspecto arquetípico do *mythos* e o sonho o aspecto arquetípico da *diánoia* " (p. 109). Como resultante da interação, surge a definição de *mito* ("a união do ritual e do sonho numa forma de comunicação verbal") colocando a fórmula em funcionamento: "O mito, portanto, não dá apenas sentido ao ritual e narração ao sonho: é a identificação de ritual e sonho, na qual se vê que o primeiro é o segundo em movimento" (p. 109).

Trabalhando a interação dos dois conceitos — *mythos* (movimento) e *diánoia* (sentido) —, Frye sobrepõe às cinco faixas dos "modos literários", da *Teoria dos Modos*, cinco fases literárias correspondentes, extraídas da *Teoria dos Símbolos*, ligadas, também, por cinco tipos de críticas. O esboço e a relação desses modos serão desenvolvidos no decorrer do trabalho. Por ora, basta salientar que a faixa do *modo imitativo elevado*, manifestada no Renascimento, mas originária dos embriões clássicos da tragédia e da epopéia, corresponde, no diagrama do autor, à *fase formal*, também situada no Renascimento, mas com uma orientação crítica proveniente das formulações aristotélicas.

Repisando os passos do filósofo ("Aristóteles fala de *mímesis práxeos*, imitação de ação, e parece que identifica essa *mímesis práxeos* com *mythos*"), Frye explicita a sua concepção de *mythos*, diferenciando o tipo de ação

imitada: "A ação humana (*prãxis*) é precipuamente imitada pelas histórias, ou estruturas verbais que descrevem ações específicas e particulares", enquanto "um *mythos* é a imitação secundária de uma ação, o que significa (...) que descreve ações típicas, sendo mais filosófico do que a História" (p. 86). Frye reelabora, também, o conceito de *diánoia*, separando o específico e o particular — "O pensamento humano (*theoría*) é precipuamente imitado pelo escrito discursivo, que faz afirmações específicas e particulares" — do típico e do geral: "Uma *diánoia* é uma imitação secundária do pensamento, uma *mímesis lógou*, preocupada com o pensamento típico, com as imagens, metáforas, diagramas e ambigüidades verbais de que as idéias específicas se desenvolvem" (p. 86). Daí dizer que, na *fase formal*, "a poesia existe entre o exemplo e o preceito", e que a imitação é uma espécie de recuperação arquetípica por trazer de volta uma ação exemplar, numa perspectiva de desejo: "No acontecimento exemplar há um elemento de *volta*; no preceito ou juízo sobre o que tem de ser, há um forte elemento de *desejo*, ou do que se chama *sonho*"(p. 107).

Na concepção de Frye, portanto, na *fase formal*, em que se insere a literatura do *modo imitativo elevado*, a arte mantém com a realidade uma relação "nem direta nem negativa, mas potencial", resolvida na dicotomia entre o "deleite e a instrução, o estilo e a mensagem" (p. 96). Se essa configuração situa a arte num plano potencialmente mais "abstrato" que explicitamente "mimético", ela perde alguns graus da conformação abstrata dos modos anteriores (*mítico* e *romanesco*), que as fases *arquetípica* e *mítica* englobam. É o que se depreende do estudo do autor.

Tendo por base o percurso de retorno possibilitado pela teoria de Frye, podemos afirmar que a narrativa épica, como matriz do *modo imitativo elevado* e da *fase formal* da literatura, por situar-se num ponto mais avançado de evolução, perde em graus de simbolização e abstração quando comparada com as manifestações narrativas das raízes da árvore. Essas raízes constituíram os embriões dos modos *mítico* e *romanesco*, germinando duas faixas literárias (a *mítica* e a *romanesca*), com um maior grau de abstração na resolução de suas estruturas do que a exercitada pela narrativa épica. No trajeto esboçado, das raízes ao tronco da árvore da narrativa, a diluição dessa abstração deve-se

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

ao distanciamento operado entre o rito e o mito. Enquanto o *rito* não se separava das formas narrativas primitivas, que o vivenciavam e o reverenciavam, o *mito* tornou-se o núcleo da *síntese épica*, rodeado pelos materiais históricos e ficcionais.

Situando a epopéia num período intermediário entre a religião e a arte, o percurso realizado demarca o momento em que a árvore da narrativa abre o centro *mítico* de seu tronco em dois grandes galhos: o *mimético* e o *ficcional*. Nesse outro rito de passagem, a narrativa começa a intercambiar dois tipos fundamentais de representação, variando uma tendência mais imaginativa (ficcional) e outra mais plausível (mimética), contorcionando-se num eixo movido pela permutabilidade do *ideal* e do *real*. Devemos deixar claro que estamos demarcando graus de evolução entre uma estrutura mais abstrata da narrativa em direção às leis da verossimilhança, mas, à semelhança da história da pintura, a literatura narrativa configura um longo período de estilização até o Renascimento. No pós-Renascimento, com o início da forma do romance, o veículo de expressão de uma nova classe social (a burguesia), tendo como força propulsiva a tensão entre o histórico e o ficcional, é que essa forma vai valer-se de técnicas ilusionistas para levar, cada vez mais, a narrativa para a margem que espelha, no caudaloso rio de suas águas, os reflexos do real.

Como uma narrativa complexa, na forma híbrida em que se moldou, a epopéia vive das pulsões do ideal e do real entranhados nos materiais histórico e ficcional, mas ainda o centro de sua unidade é o mito. Nesse sentido, a sua estrutura é totalmente convencional, dispondo as peças de seu jogo num tabuleiro articulado pelas regras da tradição. No centro do tabuleiro figura o *mythos*, ou o enredo, que deixou de ser ritualisticamente apresentado para ser simbolicamente representado, à medida que a sua direção retilínea ainda recupera, arquetipicamente, um princípio de retorno às ações exemplares. O retorno deixa os vestígios de suas marcas cíclicas impressas no enredo mítico, e a narrativa passa a ser simbolicamente ritualizada.

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

6. *Mythos* e *mímesis*

Uma abordagem atual do conceito aristotélico de *mythos*, devidamente aliado ao termo *mímesis*, tendo em vista a metáfora como objeto de investigação, foi desenvolvida por Paul Ricoeur, no seu livro *A Metáfora Viva* (1983). Para o teórico, o traço fundamental do *mythos* "é o seu caráter de ordem, de organização, de disposição" (p. 61). Nesse sentido, o conceito de *mythos* aproxima-se ao de "trama", do formalismo russo, como demonstramos, e opõe-se à "fábula", termo pelo qual normalmente, mas não criteriosamente, é traduzido. Por estar ligado aos "modos de compor as fábulas", para Paul Ricoeur o caráter de "ordem" do *mythos* "refracta-se em todos os fatores: ordenação do espectáculo, coerência do carácter, encadeamento dos pensamentos e por fim a disposição dos versos" (p. 61).

Sendo o centro do sistema poético concebido por Aristóteles, o *mythos*," como o produto de um fazer poético (a arte da imitação), está estritamente relacionado com o conceito de *mímesis*. Regido por um princípio de "ordenação", o *mythos* afasta-se de "qualquer reduplicação da realidade", relacionando-se diretamente com o "fazer" da *mímesis*. Para Ricoeur, "só há *mimêsis* onde existe um fazer", pois o fazer mimético, ou imitação, "é um 'processo', o processo de 'construir' cada uma das seis partes da tragédia, desde a intriga até ao espectáculo" (p. 65). Nesse sentido, o princípio de organização do *mythos* e o caráter processual da *mímesis* aproximam-se numa relação complementar: "o *muthos* é a *mimêsis*", na formulação de Paul Ricoeur; "mais precisamente, é a 'construção' do mito que constitui a *mimêsis*" (p. 65). Daí a impossibilidade de se confundir a *mímesis* aristotélica com a imitação no sentido de cópia. A *mímesis* "comporta uma referência inicial ao real", mas "este movimento de referência é inseparável da dimensão criadora — a *mimêsis* é *poiêsis*, e reciprocamente" (p. 66-67), conclui Ricoeur. Essa conclusão diferencia a história da poesia. A primeira "relata o que aconteceu" e "permanece no particular", enquanto a segunda, "mais filosófica", relata o "que poderia ter acontecido" e "eleva-se ao universal" (p. 66). A poesia passa pelas leis da verossimilhança e necessidade, pois ela surge de uma "tensão no próprio cerne da *mimêsis*, entre a submissão ao real — a

acção humana — e o trabalho criador que é a própria poesia" (p. 66), complementa Ricoeur. Da tensão entre a submissão ao real e o trabalho criador surge o mecanismo paradoxal, que movimenta o conceito aristotélico de *mímesis*[7]: manter "reunidas a proximidade à realidade humana e a distância fabulosa" (Ricoeur, p. 67).

No livro *Tempo e Narrativa* (1994), congênito ao *A Metáfora Viva*, Paul Ricoeur trata da narrativa, por meio do mecanismo da intriga, num processo similar ao da metáfora: "Com a narrativa, a inovação semântica consiste na invenção de uma intriga que é, ela também, uma obra de síntese: virtude da intriga, objetivos, causas, acasos, são reunidos sob a unidade temporal de uma ação total e completa" (p. 9-10). Para o autor essa *síntese do heterogêneo* aproxima a intriga da metáfora: "Nos dois casos, o novo — o ainda não-dito, o inédito — surge na linguagem: aqui a metáfora *viva*, isto é, uma nova pertinência da predicação, ali uma intriga *fingida*, isto é, uma nova congruência no agenciamento dos incidentes" (p. 10). Nas duas operações, a inovação semântica (resultado) reporta à "imaginação produtora" e, por meio dela, chega-se ao "esquematismo que é sua matriz de significação" (p. 10). Esse esquematismo, na metáfora, além do "sentido metafórico", leva a uma "referência metafórica", que dá ao enunciado metafórico o poder de "redescrever uma realidade inacessível à descrição direta" (p. 11).

Na narrativa, o esquematismo leva à "função mimética da intriga", o meio pelo qual "reconfiguramos nossa experiência temporal confusa, informe e, no limite, muda", numa "função referencial da intriga" (p. 12). Assim, a *função mimética da narrativa* exerce-se no campo da *ação* e de seus *valores temporais*: "o tempo torna-se tempo humano na medida em que está articulado de modo narrativo; em compensação, a narrativa é significativa na medida em que esboça os traços da experiência temporal" (p. 15). Fechando esse círculo

---

[7] Para Paul Ricoeur, "a relação entre *mythos* e *mimesis* deve ser lida em dois sentidos: se a tragédia apenas atinge o seu efeito de *mimesis* pela invenção do *mythos*, o *mythos* está ao serviço da *mimesis* e do seu carácter fundamentalmente denotativo; para falar como Mary Hesse, a *mimesis* é o nome da 'referência metafórica'. O que o próprio Aristóteles sublinhava com este paradoxo: a poesia está mais próxima da essência do que o está da história, já que esta se move no acidental. A tragédia ensina a 'ver' a vida humana 'como' aquilo que o *mythos* nos mostra. Dito de outro modo, a *mimesis* constitui a dimensão 'denotativa' do *mythos*" (1983, p. 365).

de narratividade e temporalidade, o crítico movimenta uma entrada pelo lado dos paradoxos do tempo, tendo como base as *Confissões* de Santo Agostinho, e outra entrada pelo lado da organização inteligível da narrativa, tendo como guia a *Poética* de Aristóteles.

Para Ricoeur, a *Poética*, com o substantivo "arte" subentendido, tem no adjetivo a marca de um processo construtivo, que a identifica como a arte de "compor as intrigas", fazendo desse caráter operatório o fator de aproximação entre o *mythos* (operação, composição ou tessitura da intriga) e a *mímesis* (o processo ativo de imitar ou representar), além de determinar o funcionamento dos demais conceitos envolvidos, não entendidos como "partes" do poema, mas como "as da arte de compor" (p. 58). Sendo a *mímesis* o conceito englobante, a atividade mimética, com o seu sentido dinâmico de produzir a representação, identifica o seu caráter de imitar ou representar com o sentido de composição do *mythos*, como agenciamento dos fatos, resultando na seguinte interação: "A imitação ou a representação é uma atividade mimética enquanto produz algo, a saber, precisamente a disposição dos fatos pela tessitura da intriga" (p. 60). Por esse prisma, a *mimese* de Aristóteles diferencia-se da platônica ("que afasta a obra de arte dois graus do modelo ideal que é o seu fundamento último") para aproximar-se do "fazer humano", ligado às "artes de composição", onde a "ação é o 'construído' da construção em que consiste a atividade mimética" (p. 60-61). Daí, o par *mimese* / *mytho*, do modelo aristotélico entender a composição poética e, por extensão, a narrativa, como um "fazer inventado, poético" (p. 68).

O fazer da produção tem um equivalente na recepção: "Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação)" (p. 68). Fechando-se o ciclo, se na recepção há o "prazer de reconhecimento", é porque na produção "inventar é redescobrir", o que faz "a *mimese* visar no *mythos* não o seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência" (p. 70-71). O fazer mimético é um fazer universalizante ("Compor a intriga já é fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico"), e nele os dois lados da equação equilibram-se: "criador de intrigas / imitador da ação: eis o poeta" (p. 70).

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

Buscando "o ponto de partida e o ponto de chegada da configuração poética", Ricoeur desloca o termo *mimese* para a atualidade, como "o corte que abre o espaço da ficção", instaurando a "literariedade da obra literária" (p. 76). Assim, "o salto do imaginário" é alavancado por uma referência que precede a composição poética (*mimese I*). Instaurando-se no texto poético, o imaginário exerce a sua "função-pivô", como "*mimese*-criação", "*mimese*-invenção", ou *mimese II*. O imaginário construído aporta o seu dinamismo na recepção do leitor (*mimese III*), como o fenômeno da *katharsis*, fechando toda a envergadura do ciclo. O ciclo pronto perfaz a "transposição 'metafórica' do campo prático pelo *muthos*" (p. 77), ou a "transposição quase metafórica da ética à poética" (p. 79). Ao tentar reconstruir o arco inteiro das operações pelas quais a experiência prática resulta em obras, autores e leitores, Ricoeur correlaciona a atividade de narrar uma história ao caráter temporal da experiência humana, fazendo da relação entre *tempo* e *narrativa* a chave para o entendimento do encadeamento das três fases da *mímese*: o modo pelo qual a *configuração* textual (*mimese II*) faz a mediação entre a *prefiguração* do campo prático (*mimese I*), e sua *refiguração* pela recepção da obra (*mimese III*). O seu objetivo é "construir a mediação entre tempo e narrativa demonstrando o papel mediador da tessitura da intriga no processo mimético", seguindo o "*destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado*", operações de uma tese circular, onde "a temporalidade é levada à linguagem na medida em que esta configura e refigura a experiência temporal" (p. 87).

Para demonstrarmos o mecanismo paradoxal de reunir "a proximidade à realidade e a distância fabulosa", que é a função da *mímesis*, e o desdobramento do processo mimético efetuado por Ricoeur (*mimese I, II, III*) a partir do componente temporal, utilizaremos o poema de Fernando Pessoa, *Ulysses*. Arquitetado numa estrutura de paradoxos, o poema realiza a interação entre os conceitos de *mythos* e *mímesis*, rememorando algumas características nucleares da narrativa épica. Ao narrar "não o que aconteceu", mas "o que poderia ter acontecido", o texto de Pessoa transforma uma referência inicial ao real na atemporalidade de uma distância fabulosa. Isto é, a *mímesis* faz-se *poiêsis*, e a poesia faz-se pelo "fazer" de uma construção mimética.

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

Para caracterizar a metáfora, trabalhando a tensão de sua duplicidade, Paul Ricoeur elege um segundo traço paradoxal da *mímesis*: "por um lado, a imitação é simultaneamente um quadro humano e uma composição original; por outro lado, consiste numa restituição e num deslocamento para o cimo" (p. 67). O poema de Pessoa arma-se sobre o mesmo paradoxo. Mais que isso, espelhando-se no percurso da metáfora, pode-se ver como o *mythos*, por representar homens superiores aos da realidade, "não é apenas um reordenamento das acções humanas numa forma mais coerente, mas também uma composição que sobreleva", porque a *mímesis*, nesse sentido, "é restituição do humano, não só segundo o essencial, mas maior e mais nobre" (p. 67). A tensão caracterizadora do *mythos* e da *mímesis* ("submissão à realidade e invenção fabulosa; restituição e sobrelevação"), que serve a Paul Ricoeur para situar a metáfora, será utilizada, aqui, fazendo-se do poema de Pessoa uma metáfora do quadro da narrativa épica, para se demonstrar como um ponto de partida do real ou da aparência da linearidade converte-se, na sobrelevação lendária que rege o *mythos* e a *mímesis*, numa simbolização circular. Na travessia do rito ao mito, a narrativa não perde a sobrelevação fabulosa do ideal; ao contrário, por força dessa sobrelevação lendária, torna-se miticamente ritualizada. Por isso, a caracterização da poesia épica não pode ser feita fora da concepção teórica aristotélica, pois

> ao renunciar o uso platónico de *mimêsis* que permitia tomar mesmo as coisas naturais por imitações de modêlos eternos e chamar a uma pintura imitação de imitação, Aristóteles impôs-se usar o conceito de imitação da natureza apenas nos limites de uma ciência da composição poética que conquistou a sua plena autonomia (Ricoeur p. 71-72).

A ciência da composição poética proposta por Aristóteles pode ser rememorada no poema de Pessoa: um exemplo de "composição de fábula", no qual se lê o "reenvio à acção humana" como natureza imitada" (Ricoeur, p. 72). O poema, enquanto *mímesis* criadora, organiza, dispõe, processa e rememora um *mythos* tradicional: "Qualquer *mimêsis*, mesmo criadora, sobretudo criadora, está no horizonte de um ser no mundo que ela torna

unesp

manifesto na exacta medida em que o eleva ao *muthos*" (Ricoeur. p. 72). A sua poesia é *mímesis* — "a *mimêsis* é *poiêsis*, e reciprocamente" (p. 67) —, e dela se pode dizer o que Paul Ricoeur diz de Aristóteles: "A verdade do imaginário, o poder de detecção ontológica da poesia, eis o que, pela minha parte, vejo na *mimêsis* de Aristóteles" (p. 72).

Além do trabalho da *mímesis* elevando o personagem lendário Ulisses à condição de *mito*, pela sobreposição da verdade do imaginário à verdade histórica, o poema ilustra, também, como se dá a construção de um enredo simbolicamente ritualizado. Além do enredo, serão feitas algumas considerações sobre os demais elementos da narrativa (enunciação, personagens, espaço e tempo), anteriormente tangenciados, mas já devidamente sistematizados na tradição épica. No lugar de um texto narrativo da época, padronizado, o poema será utilizado por conter uma espécie de formulação teórica da síntese épica. Levantar a teoria de um momento passado por meio de uma resolução literária moderna é, também, uma forma de fazer essa literatura dialogar com a tradição, uma vez que ela se converte num instrumento de metalinguagem. Assim, pode-se flagrar a arte refazendo-se, criativamente, ao mirar-se no espectro de sua própria imagem.

7. As cicatrizes de *Ulysses*

ULYSSES

O MYTHO é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos creou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundal-a decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre.

(*Mensagem*, 1972, p. 72)

Como uma recriação moderna elaborada sobre a matriz dos ingredientes que rememoram a tradição da forma épica, o poema age no centro do amálgama característico da epopéia, como uma forma de desintegração da molécula ancestral. Nessa viagem de volta ao passado, com um aparato dialético e o instrumento do paradoxo, o poema mostra como as marcas do tempo revelam as cicatrizes da infância da forma. Nessa forma, a sutura do *mítico*, entre as fendas do *histórico* e do *ficcional*, teve os seus pontos de fixação no tecido mais rico da ficção, que é irrigado pela imortalidade do lendário e do simbólico, em detrimento da temporalidade do histórico.

No suporte dialético em que o poema se constrói, entre a perenidade e a efemeridade, entre a vida e a morte, a tese do "mítico", em correspondência com o avesso antitético do "histórico", permanece na resolução atemporal da síntese do "ficcional", do lendário e do simbólico. Nesse percurso dialético, ao mesmo tempo que se dá a negação do *histórico* pela afirmação do *lendário* e do *mítico*, o poema realiza, nos degraus de suas estrofes, uma gradação que vai do *mítico*, passa pelo *romanesco* e termina no terreno do *modo imitativo elevado*. Ao descer os degraus que vão do céu à terra, o poema refaz o percurso da evolução literária, do divino para o humano, perfazendo um itinerário do sagrado ao profano. Porém, ao fixar-se num plano *ficcional* ou *romanesco*, o poema não se deixa profanar pela contaminação terrena do histórico, fazendo do degrau intermediário, na segunda estrofe, uma espécie de santuário, onde se aloja o personagem *Ulysses*. Sobrepondo-se ao real e ao histórico pela metáfora do lendário, o personagem configura-se como um herói típico do *modo imitativo elevado*. Mais divino do que humano, o personagem encarna a complexidade de um ente lendário, um semideus revivendo no

mythos o processo mimético de magnificar as ações humanas, transfigurando-as numa representação ideal. Essa é a verdadeira cicatriz, por meio da qual Ulisses torna-se reconhecível nos tempos modernos; da mesma forma, é por meio dessas cicatrizes que a arte moderna se reconhece na tradição[8].

Um movimento dialético mais explícito verifica-se no confronto da primeira com a terceira estrofe: afirmação do *mítico* ("O MYTHO é o nada que é tudo."); negação do *histórico* ("Em baixo, a vida, metade / De nada, morre."); resolução da síntese, no plano lendário ou *ficcional* ("Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade / E a fecundal-a decorre."). O jogo dialético do percurso narrativo reduplica-se, na segunda estrofe, de uma maneira menos explícita, no plano da personagem. Na oposição entre o *mítico* e o *histórico*, a síntese da resolução dá-se, agora, com a atuação do herói alcançando, pela magia do maravilhoso, o terreno do *lendário*, em oposição à anulação do patamar histórico. Essa tensão é uma marca da epopéia. Nesse sentido, vale lembrar a estrutura d'*Os Lusíadas*. A recriação épica do Renascimento português cumpre o seu destino de seguir a rota da expansão, enquanto "epopéia pátria", pois alavanca o enredo e o põe a navegar colocando o leme nas mãos de suas personagens históricas e o rumo nas referências das conquistas marítimas. Mas, depois, deixa ambos à deriva das artimanhas e disputas dos deuses.

Os historiadores António José Saraiva e Óscar Lopes (1973) ajudam a esclarecer, pelo ponto avançado da epopéia de Camões, as mesmas dificuldades da epopéia clássica que estamos reavaliando, na perspectiva de Pessoa. Segundo os autores, a *mitologia*, ao criar uma unidade de ação e um enredo dinâmico, "desempenha uma função central n'Os Lusíadas", mas, "o facto é que todo o peso da sugestão poética vai cair no maravilhoso" (p. 352). Mesmo com o contrapeso dos recortes naturalistas e o conflito do humanismo impregnando o texto, conclui-se que Camões arquitetou o engenho de sua arte no modelo da convenção: "Na resolução desta dificuldade de dar unidade

[8] Para Paul Ricoeur, "a junção entre *mythos* e *mimesis* é obra de toda a poesia. Lembremo-nos da aproximação estabelecida por Northrop Frye entre o poético e o hipotético. Ora, o que é esse hipotético? Segundo o crítico, a linguagem poética, virada 'para dentro' e não 'para fora', estrutura um *mood*, um estado de alma, que nada é fora do próprio poema: ele é o que recebe a sua forma do poema enquanto agenciamento de signos" (1983, p. 365).

unesp

dinâmica e caracteres ao seu poema, o poeta encontrou a seu favor certas praxes greco-romanas do género, que lhe forneceram protótipos de uma intriga de deuses apaixonados" (p. 351).

A luta de Camões em recontextualizar a epopéia homérica na época do Renascimento (com um mundo mercantil ofuscando a admiração de heróis divinos e o anacronismo da mitologia clássica apenas servindo a um propósito estético) constituía, nas palavras de Saraiva e Lopes, "um nobilitante repto ao engenho dos poetas" (p. 349). Numa luta semelhante, Fernando Pessoa, com as luzes da modernidade, recupera a alma do épico no corpo de uma nova poesia, devolvendo, tanto ao enredo quanto ao personagem, a eternidade do mítico, que não só modelou a essência do épico, mas plasmou a sua permanência no poético.

Se a epopéia grega eterniza o modelo do herói no centro da tensão de um arco entre o divino e o humano, prevalecendo, na atração das duas forças, o impulso para o alto da resolução lendária, no Renascimento, impregnado pelo historicismo, o herói já se encontra mais dividido, tentando equilibrar-se entre o humano e o divino. Depois, a narrativa desloca em direção às experiências humanas, quando a forma épica cede a sua vez ao romance, e a nova forma encarrega-se de dar expressão ao "bicho da terra tão pequeno", na metáfora camoniana. Esse mergulho da narrativa nas experiências humanas é a transformação maior de um tipo de representação mais abstrata para a ilusão de uma representação cada vez mais plausível e naturalista. Ao tornar-se veículo de expressão do "bicho da terra tão pequeno", a narrativa deixa a aura mítica de um patamar semidivino e mais simbólico para aproximar as suas lentes da realidade, metaforizando os conflitos da vida humana. Antes, porém, na esfera prototípica em que se situa a epopéia clássica, o personagem está acima dessa realidade, recortado num modelo de herói, com o talhe da sobrelevação semidivina. É a esse contexto que o poema de Fernando Pessoa devolve o personagem Ulisses, reconhecido pela cicatriz do lendário, o meio pelo qual ele é repatriado e reentronizado no paradigma dos heróis literários.

A segunda estrofe, focalizando a atuação de Ulisses, confere-lhe o papel simbólico de fundador de Portugal. Roman Jakobson (1970), analisando o mesmo poema, diz que o herói da estrofe central, "cujo desembarque

lendário na embocadura do Tejo se deve apenas a um vínculo paronomástico entre o seu nome e *Lis*boa, e cuja existência tem, ela mesma, um caráter mítico, dera-se a si próprio, segundo a Odisséia, o nome de Ninguém" (p. 101). Ao cobrir o frio terreno do histórico com o véu alegórico do lendário, o poema focaliza o personagem numa condição de "despatriado", para lhe dar a possibilidade de repatriar-se no território originário do mundo literário. É neste território que o poema faz-se enquanto linguagem — *Ulisses / Lis*boa — e metalinguagem de um universo cristalizado na tradição do gênero narrativo.

Na tradição, a narrativa já havia codificado uma forma circular na geometria de seu enredo. Com a poesia épica, o personagem passa a ocupar o centro desse círculo. A forma humana prende o personagem a uma vida terrena, mas a convicção heróica dá-lhe um poder sobre-humano, vestindo-o com o manto simbólico do lendário, numa esfera semidivina. Como desdobramento no sistema narrativo, a tradição épica fixa o lugar e o contorno do herói no centro do círculo desenhado pelo movimento ritualístico do enredo, fazendo da linha horizontal, que o divide ao meio, a referência terrena da localização de suas ações. Mas, é a linha vertical do círculo, que lhe serve metaforicamente de mastro, a verdadeira referência de sua sobrelevação a um plano mais alto e mítico. Nesse mastro, o herói agarra-se com uma determinação exemplar, encantado, sim, pelo canto das sereias, não se deixando atrair pelo plano rasteiro e mais limitado das contradições da representação humana.

A centralização do herói épico no círculo desenhado pelo movimento do enredo é retratada no poema, por meio da disposição da primeira e da terceira estrofes circundando a nuclear, que é dedicada ao personagem Ulisses, referido anaforicamente. No centro do círculo é traçada uma linha do horizonte, o ponto de encontro cósmico entre o céu e o solo, com o verso oitavo dividindo o poema em duas partes simétricas, configurando, nessa linha divisória, a junção do mar ("aqui aportou") com a terra ("e nos creou"). Da linha desse verso central, formado pelo oxímoro nuclear ("Sem existir nos bastou"), partem os oxímoros circundantes dos versos sete ("Foi por não ser existindo") e nove ("Por não ter vindo foi vindo"), completando-se o anel mágico que envolve a figura do herói, colocando-o acima do plano histórico,

de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP
BIBLIOTECA
unesp

numa dimensão lendária, como fundador da nação portuguesa ("aqui aportou") e gerador de seu povo: "E nos creou".

Para cima e para baixo, no contraste da primeira com a terceira estrofe, a dança dos oxímoros continua a evolução simétrica, desenhando um outro círculo: os versos quatro e cinco da primeira estrofe ("O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo") em correspondência com os dois versos finais da última estrofe: "Em baixo, a vida, metade / De nada, morre". Formando, ainda, um terceiro círculo, o oxímoro do verso liminar, desencadeador e medida de todo o processo ("O MYTHO é o nada que é tudo") fecha a moldura da estrutura circular, emprestando uma parte de sua medida ("metade de nada") à "vida", figurada no penúltimo verso, que "morre", na última palavra do poema. Nesses três anéis que circundam o oxímoro nuclear do verso oitavo, o poema apresenta a sua simetria interna e sobre ela desenha os três semicírculos superiores, situados acima da linha do horizonte, e os três inferiores, no plano terrestre, criando a partir da linha central do oitavo verso uma estrutura emblemática montada sobre a simbologia do número sete[9]. O levantamento dessa simetria demonstra como uma estrutura aparentemente linear é suspensa pelos fios construtivos de uma arquitetura[10] circular.

Uma das maneiras com que o poeta arma a arquitetura da circularidade é suspendendo a linearidade histórica pelas amarras formais do mecanismo retórico do oxímoro. Por esse mecanismo, o personagem conquista o centro do poema, no verso divisor das águas do mítico e do histórico: "Sem existir nos bastou". Nesse centro, ele ganha a existência heróica do *modo imitativo elevado*, sendo suspenso pelo anel lendário do *modo romanesco*, que o envolve por meio da junção dos dois oxímoros circundantes: "Foi por não ser existindo."; "Por não ter vindo foi vindo". Sobre o círculo central do *modo imitativo elevado* e do *modo romanesco*, que o circunda, paira o círculo superior do *modo mítico*, ou do mundo divino, o responsável pela suspensão da realidade, fazendo com que o texto ganhe uma consistência simbólica

[9] Roman Jakobson, no texto citado, esquematiza a simetria dos sete oxímoros (cf. p. 103)

[10] Roman Jakobson, citando o poeta, diz a esse respeito: "Pessoa deve ser colocado entre os grandes poetas da 'estruturação': estes, na opinião dele próprio, 'são mais complexos naquilo que exprimem, porque exprimem construindo, arquiteturando, e estruturando', e um tal

maior, alcançando as esferas sagradas do mundo celestial. Por esse prisma, o poema inicia-se no *modo mítico*, definindo o próprio mito ("O MYTHO é o nada que é tudo"), para povoar a esfera cósmica de sua morada ("os céus"), com os seus entes principais: o "sol" e "Deus". Dessa esfera metafórica ("mytho / sol / Deus"), o poema desce à terra, na segunda estrofe, para representar o personagem humano, atuando no arco lendário da *estória romanesca* ("Foi por não ser existindo"), antes de conquistar o centro do processo, no miolo do texto, quando se torna o protótipo do *modo imitativo elevado*, configurador do personagem épico: "Sem existir nos bastou".

Na descida dos degraus do céu à terra, o poema conta uma parte da história da narrativa: a passagem das faixas *mítica* e *romanesca* para a *imitativa elevada*, quando a poesia épica define um modo específico de narrativa, definindo-se, ela mesma, como uma narrativa do *modo imitativo elevado*, mas que não se desfez, ainda, das colorações do lendário e do mítico. Depois do personagem identificar-se ao *mytho*, por metamorfosear-se em duas espécies dele, nas metáforas sucessivas de "sol" e "Deus", adquire a forma humana do *romanesco*, para, finalmente, apresentar-se como o herói fundador de uma nacionalidade. Único, por constituir uma trindade (mítico / lendário / heróico), o personagem efetua o feito histórico ("aqui aportou"; "E nos creou"), suspendendo-o numa esfera imaginária ("Por não ter vindo foi vindo"), o universo de sua existência lendária: "Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou". Nessa esfera, o personagem recebe a coloração do mítico por meio do dêitico "Este", que o aproxima, no mundo celestial, do personagem divino ("Deus"), do mito solar ("sol"), e do próprio mito: "O MYTHO é o nada que é tudo."

Apesar de termos assistido à tomada do ponto central do círculo da narrativa pela legendária[11] figura do herói, o enredo (*mythos*) continua sendo a

---

critério os situa adiante dos autores 'privados das qualidades que fazem a complexidade construtiva' (p. 94)".

[11] Haroldo de Campos, nas "Notas à margem de uma análise de Pessoa", sugeridas como colaboração à leitura de Roman Jakobson do poema "Ulisses", recupera o sentido etimológico da palavra lenda, como "mito lido", que pode ser aplicado ao personagem Ulisses, como "legenda", "mito lido", ou algo surgido a partir do mito: "Na esteira de sua análise, e complementando-a, creio que se poderia também decodificar a palavra *lenda* no sentido etimológico: do latim *legenda*, o que deve ser lido, o que se lê (*legere*). A lenda da 3ª estrofe,

unesp

alma do paradigma épico, pois é ele quem dá vida ao personagem ("Sem existir nos bastou"), feito à imagem e semelhança de sua medida: "O MYTHO é o nada que é tudo". O mito, como medida de todas as coisas — da personagem, como foi visto, do tempo e do espaço, como se verá —, ocupa o centro do universo literário épico. Quando Aristóteles diz que "a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida", pois as personagens não agem "para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações", e, por isso, "as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é tudo o que mais importa" (p. 75), as suas palavras, transpostas para a epopéia, são revividas no texto de Pessoa. As ações nucleares (fundação de uma nacionalidade e nascimento de um povo) passam pela caracterização heróica e lendária do personagem, que as efetua, não como ações históricas, mas, exemplarmente, como ações míticas.

O início do percurso narrativo ("aqui aportou") e o seu desfecho ("nos creou") são amarrados pela unidade nuclear da "fundação": a célula matricial da "vida". Nesse ciclo narrativo mínimo, o poema reencontra o *mythos* idealizado por Aristóteles ("belo") e metaforizado num "ser vivente" ("tal como os corpos e organismos viventes devem possuir uma grandeza, e esta bem perceptível como um todo, os mitos devem ter uma extensão apreensível pela memória), fazendo o nó modal da fundação da nacionalidade portuguesa rememorar todas as partes de um processo com princípio, meio e fim. Trata-se da memória mítica substituindo, com a sua unidade de beleza e grandeza, aquilo que se apresenta esparso e descontínuo na extensão de um evento histórico. Além da definição, o procedimento do filósofo de metaforizar o mito num "ser vivente" para teorizá-lo é reencontrado, poeticamente, no texto de Pessoa, que, primeiro, define o mito no verso inicial para, depois, metaforizá-lo duas vezes, em "sol" e "Deus", nos quatro versos restantes da primeira estrofe. Na segunda metáfora ("O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo"), Ulisses adquire o caráter heróico e o dom sobrenatural para realizar o feito histórico metamorfoseado em mito: a fundação da nacionalidade e criação do

---

tal como interpretada em seu estudo, não é outra coisa senão uma tradução 'degradada' do mito solar da 1ª. Esta 'degeneração' se explica ademais, parece-me, pelo fato de que a *lenda é o mito lido*. Ela é, por definição e origem, qualquer coisa de literário, que se deve ler" (1970, p. 201-202).

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

povo português. Na primeira metáfora ("O mesmo sol que abre os céus / É um mytho brilhante e mudo"), o feito mítico ganha a identificação com o astro luminoso para dar às suas ações não só o brilho de uma grandeza, mas as partes do ciclo mítico de uma aventura solar.

O enredo do poema, depurado no núcleo modal da "fundação", dado na segunda estrofe, diz respeito à origem de um povo. Recontada do ponto de vista poético, a referência histórica é ampliada na relação com as outras duas estrofes, com o plano mítico da primeira emprestando uma das partes de sua medida ("o nada") para o plano histórico da terceira. Dessa relação surge a sobrelevação do lendário: a outra porção do *mytho* ("o tudo"), distinguido no valor semântico e na localização superior em relação ao "nada" da "vida", embaixo. A interferência dessa relação na segunda estrofe, que também trabalha a oposição entre o mítico e o histórico para a afirmação do lendário, redimensiona o sentido inicial da fundação de uma nacionalidade, acoplando-lhe uma idéia de "vida", incutida no vocábulo "fecundação". Gerada na segunda estrofe, no percurso que vai do "aqui aportou" ao "nos creou", a idéia de vida, embora lendária, está ligada ao personagem Ulisses. Na terceira estrofe, nascente do conúbio da lenda com a realidade, um sentido mais amplo de "vida" infiltra-se no poema, fazendo escorrer o seu sentido para a origem de um enredo literário: o *mythos*. Ao "entrar na realidade", a "lenda" fecunda a vitalidade do histórico, e do seu organismo placentário nasce o *mythos*, no sentido de enredo literário, ligado pelo cordão umbilical de sua outra metade, lá de cima, o "tudo". Nesse ato de geração da vida literária, paradoxalmente, ocorrem duas mortes. A da "realidade", metaforizada em "vida" que, depois de fecundada, enquanto "metade de nada", morre. No ato de fecundação, "a lenda se escorre a entrar na realidade", configurando uma espécie de "morte". Mas essa perda ou "morte" da lenda é recuperada pelo discurso poético, que a fecunda como uma linguagem e consciência modernas. Esse é o sentido maior de vida proposto pelo poema: o investimento na linguagem enquanto consciência manipuladora e operadora do real.

Num primeiro plano, o poema recria um enredo histórico, com forte dosagem de intervenção retórica, gerando, com a sustentação poética, uma suspensão lendária. Num plano mais profundo, rememora o próprio conceito

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

de enredo embutido na palavra *mytho*, relatando todo um processo de fecundação, em que a realidade da vida morre para dar nascimento à vida de um enredo, que tem a função poética de substituir a vida da realidade. Para Aristóteles, o *mythos* é a alma da tragédia e, por extensão, da epopéia. Para Fernando Pessoa, no processo dialético do "tudo" e "nada" com que monta a balança do peso literário, "A alma é literatura / E tudo acaba em nada e verso", como diz em outra poesia (1972, p. 562). Esse niilismo de Pessoa gera uma desconfiança sobre o próprio gênero épico, que está sendo reconstruído para ser desconstruído em nome de uma poética moderna. Mas esta é uma outra leitura que entraria pela vertente da ironia. O nosso propósito é o trajeto de "reconstrução", por meio do qual pode-se ver uma projeção do mecanismo da poética épica.

Na direção da nossa leitura, o enredo movimenta-se a partir de uma oposição fundamental: vida X morte. Por ser estruturado sobre um princípio dialético, com a arquitetura retórica do oxímoro, o poema, ao terminar afirmando a "morte" da "vida" da "realidade", gera a abertura mítica da vida lendária, perfazendo um movimento inicial da vida para a morte e, um final, da morte para a vida. O primeiro movimento é mais evidente, afirmado; o segundo é mais sutil e deve ser completado. Nesse sentido, o poema é cíclico, e fecha a sua circularidade no retorno ritualístico às duas partes de seu oxímoro principal. O texto abre-se num oxímoro completo ("O MYTHO é o nada que é tudo"), depois desintegra uma de suas metades, "o nada", para descrever um percurso da vida à morte; ao afirmar a morte da realidade, ele recupera, dialeticamente, a vida lendária e, com ela, a outra metade do oxímoro, o "tudo", refazendo o ciclo da morte à vida, por meio do qual readquire a sua unidade. O final é um retorno ao ponto de partida numa simetria especular: o poema termina com um oxímoro percorrendo um trajeto da vida para a morte do ("positivo para o negativo"), por meio da fração do "nada"; a volta ao início dá-se pela ponte do outro lado da equação, o "tudo", invertendo o movimento de "negativo para positivo". Roman Jakobson detalhou a relação dos dois oxímoros, o inicial e o final: "Ambos põem em jogo os mesmos contrários: a vida e a morte" (p. 102). Segundo o ensaísta, "o oxímoro do verso liminar — I. 1. *o nada que é tudo* — subordina formalmente

o termo positivo ao termo negativo, mas, ao contrário, do ponto de vista semântico, é a totalidade positiva que se sobrepõe à totalidade negativa" (p. 101). No final, a relação é invertida: "No último verso do poema o mesmo substantivo *nada* termina o sintagma — III. 4. *metade* 5. *De nada* — onde o termo fracionário, *metade*, implicando o conceito de um todo positivo, contradiz o todo negativo de *nada* e dá ao aposto o sentido de uma hipérbole fantasiosa e sombria" (p. 101). Por ser cíclico, o poema reverte o sombrio dessa negatividade na positividade luminosa do mítico.

Em essência, o poema demonstra a morte de um enredo histórico para torná-lo heróico, substituindo a *mímese* do real pela imitação heróica e simbólica da tradição. Nesse retorno encarna-se o dilema dialético do enredo épico de parecer equilibrar-se na mira de um enredo linear, tendo por baixo a superfície do histórico, para, depois, elevar-se numa dimensão simbólica, suspenso pelas linhas mágicas do lendário, antes de curvar-se diante do magnetismo de uma outra *mímese*: a atração da circularidade espelhada na polaridade mítica. No trajeto do *histórico* para o *lendário*, e deste para o *mítico*, o poema refaz o percurso da regressão do enredo épico. No trajeto cíclico, da vida para a morte e da morte para a vida renascida, o poema ilustra como o enredo épico deixou de ser o ritual das raízes da tradição, mas volta ao seu modelo ancestral pelo círculo mítico da ritualização. No caminho do rito ao mito, o enredo épico não se perde totalmente em aventuras episódicas; ao contrário, refaz o caminho da perdição na organização de um enredo miticamente ritualizado.

Sendo a poesia épica a matriz da *fase formal* da literatura dominante no Renascimento, na classificação de Northrop Frye, pode-se ver, pelo prisma do poema de Pessoa, como nessa fase literária "a poesia existe entre o exemplo e o preceito" (p. 107). O fato histórico da fundação é fundido num plano lendário pela intervenção do personagem "Ulisses", e o plano lendário fecunda o acontecimento exemplar nas regras poéticas do épico: a configuração do mítico. Nas engrenagens desse mecanismo vê-se o acontecimento exemplar retroagindo para um plano onírico, por meio do qual realiza-se o desejo da fundação na fecundação de uma vida simbólica: a vida literária encarnada no próprio sentido do enredo. Ao mostrar como se fecunda um enredo para se

unesp

gerar a vida literária, enquanto uma recriação moderna da tradição, o poema refaz o percurso épico da *fase formal* que o engendrou: "No acontecimento exemplar há um elemento de *volta*; no preceito, ou juízo sobre o que tem de ser, há um forte elemento de *desejo*, ou do que se chama *sonho*" (p. 107). Por meio dessas palavras de Frye, chega-se à sua *crítica arquetípica*: "Esses elementos de volta e desejo entram no primeiro plano da crítica arquetípica, que estuda os poemas enquanto unidades da poesia como um todo, e os símbolos como unidades de comunicação" (p. 107). Por meio dessa crítica é possível demonstrar como o poema devolve à linearidade do enredo a curvatura de seu movimento ritualístico, sustentado por uma imagem que lhe dá um sentido plasmado num giro cíclico em direção ao simbólico.

O poema de Fernando Pessoa, que tem o mito (MYTHO[12]) como sua própria medida, para reencontrar a medida com que se moldou a tradição épica, encontra na *crítica arquetípica* — que tem na palavra *mythos*, recuperada em Aristóteles, o centro de seu funcionamento — uma maneira adequada para se verificar como essa tradição codificou o seu sistema narrativo. Quando Frye diz que o mito é "a união de ritual e sonho numa forma de comunicação verbal", e que a crítica arquetípica repousa em dois ritmos de organização ou padrões, um cíclico, o outro dialético", porque "o ritual é não só um ato recorrente, mas também um ato expressivo de uma dialética de desejo e aversão", e "no sonho há uma dialética semelhante, pois há tanto o sonho que realiza um desejo, como o que realiza a angústia, ou o sonho que é um pesadelo de aversão" (p. 108), o poema em foco é mítico, pois une no seu enredo uma estrutura de ritual e de sonho, com uma organização cíclica e dialética. O princípio de retorno do "nada" para o "tudo" (ou da "morte" para a "vida"), é ritualístico, e estrutura-se em torno do movimento cíclico do "sol"; nesse movimento dialético de expulsão da "morte" para o renascimento da "vida" configura-se um sonho: a realização do desejo da fundação de Portugal pela fecundação da vida lendária.

---

[12] Transcrito com caracteres arcaicos, mas com uma terminação atualizada, o vocábulo *mytho* estabelece, na sua grafia, uma relação entre o clássico (na sua raiz) e o estágio vernacular da língua (na sua terminação), iconizando na palavra o percurso desenvolvido pelo poema, na sua retrospectiva, que é o próprio percurso desenvolvido pela narrativa épica: no Modernismo,

unesp

Ao descrever um movimento de vida para a morte e revertê-lo, dialeticamente, em vida, o poema recupera a circularidade primordial do enredo. Nesse percurso, o seu modelo circular ganha a grandiosidade esférica do mundo compondo, com o sol, a luz, o fogo e o ar, o arco de uma abóboda celestial, que se completa com o encontro da água com a terra, no chão. A união da água e da terra, gerada na palavra "aportou", transforma o ato de fundação em fecundação, reiterando o processo do encontro da aquosidade da "lenda-sémen" ("a lenda se escorre") fertilizando a solidez e aridez da realidade ("a entrar na realidade"). O que se conta no conteúdo é iconizado na forma, nos cortes sintáticos, no *enjambement* fracionando o sintagma *metade / De nada*, em oposição à riqueza da palavra-montagem *fecundal-a*, cujo interior é movido pela palavra *lenda*, gerando o nascimento da "vida", metaforizada no pronome graficamente unido à palavra geratriz pelo cordão umbilical do hífen. Por fim, a fecundação do histórico pelo lendário eleva o último à dimensão superior da esfera celestial, onde ganha a eternização do mítico. Embalado pela sucessividade das metáforas do alto (*Mytho*, "sol", "Deus", *Ulysses*), o lendário metamorfoseia o histórico num feito mítico. Assim, o ato exemplar da fundação transforma-se nos preceitos poéticos da tradição.

Refletindo a estrutura de um oxímoro, o poema apresenta dois momentos contraditórios: da vida para a morte, seguindo o percurso do céu para o encontro da água com a terra, terminando numa espacialidade subterrânea; um caminho inverso, sobrepondo-se ao primeiro, que vai da morte a uma vida renascida na esfera superior e mítica do alto. Reencontrando o oxímoro de abertura, o percurso do poema realiza um movimento do negativo para o positivo, reproduzindo o mecanismo do seu oxímoro principal: do *nada* para o *tudo*. Afirmando o segundo percurso, o poema descreve um movimento para o alto, de vida ou renascimento, com a linha do horizonte servindo de apoio ao desenho de uma abóboda celestial, cujo movimento acompanha o traço luminoso e cíclico do mito solar: "O mesmo sol que abre os céus / É um *mytho* brilhante e mudo". Ao abrir os céus, o giro do sol gera o movimento do

---

propõe-se uma resolução poética para a História de Portugal, superpondo-se à obra renascentista *Os Lusíadas*, para reencontrar os princípios germinais da epopéia grega.

unesp

enredo. O enredo, ritualizado pelo ritmo da repetição do mito solar, ganha uma dimensão temporal simbólica: a vitalidade cíclica do eterno retorno. Emoldurando-se no percurso cíclico do sol, o enredo (*mythos*) descreve um movimento de renascimento acoplado à espacialidade de uma imagem divina ("Deus"). Assim, as duas metáforas dos oxímoros iniciais (sol e Deus) instauram, no enredo, as relações de temporalidade e de espacialidade.

Como o enredo (*mythos*) tem o movimento de sua temporalidade ligado ao percurso da luminosidade solar, a imagem (*diánoia*) de uma espacialidade superior fixa-lhe um sentido apocalíptico, soldando-o ao corpo "vivo e desnudo" do mito divino. Para Roman Jakobson, "o levantar do sol abrindo os céus (...), conforme a simbólica eclesiástica, se une à imagem da ressurreição" (p. 102). Seguindo essa trajetória, o poema demonstra como o movimento do enredo ganha um sentido apocalíptico, espelhando-se na imagem de "Deus", e trabalhando o conteúdo do "renascimento" com um recurso formal propício, inscrito no sentido e no movimento retórico do oxímoro. No momento em que o texto contrasta a tragicidade da morte contida na "vida" da "realidade" terrena, para voltar às alturas do firmamento divino, reafirma, estilisticamente, esse movimento, ultrapassando uma construção antitética para arquitetar uma estruturação de oxímoros. Para os retóricos do grupo μ, negatividade e positividade são justamente os traços de conteúdo diferenciadores dos mecanismos formais da antítese e do oxímoro: "contradição tragicamente proclamada pela antítese, paradisiacamente assumida pelo oxímoro" (1974, p. 170).

Colocando-se contra o movimento do real, do trágico e da morte, o poema demonstra como a resolução épica tende à eternidade do mítico, com uma solução poética voltada para o círculo apocalíptico do ideal. Ao tecer um paradigma do quadro épico, o poema faz do seu próprio corpo uma tessitura dos preceitos épicos. Trata-se de uma imitação secundária, pois imita um enredo (*mythos*) exemplar, fazendo do ato de fundação um processo de transformação de morte em vida, onde a anulação do trágico desencadeia, também, um pensamento (*diánoia*) exemplar: o renascimento da fundação pela fecundação do lendário, elevando o fato exemplar a uma temporalidade e espacialidade míticas. Nesse ponto, percebe-se como a tradição épica

unesp

codificou uma poética da narrativa, enovelando num diagrama circular um molde de enredo coordenando as relações de enunciação, personagem, espaço e tempo.

Por fazer predominar as esferas superiores ao patamar do histórico, a narrativa épica impulsiona um sentido para o alto (o ideal *apocalíptico*), atraindo, nesse movimento, as relações dos demais componentes da narrativa. O impulso da idealização pressiona a circularidade do enredo pela força de uma tensão vertical entre o alto e o baixo, figurativizada pelo céu e a terra, significando, respectivamente, a vida e a morte. Cortando a verticalidade e dividindo o círculo em duas metades, o enredo épico traça uma linha horizontal no encontro do mar com a terra, para construir sobre essa linha do horizonte a aurora de uma abóboda apocalíptica, que vai das sombras da morte à luminosidade da vida, conforme o sol abre os céus com o seu brilho e contorno de luz. Na junção da verticalidade com a horizontalidade, traça-se o desenho de uma cruz, cujo centro demarca o ponto de tensão do conflito entre o *ideal* e o *real*. Priorizando o ideal e revertendo a tragicidade da morte no renascimento da vida, a narrativa épica desenvolve o seu enredo à semelhança de um céu luminoso e mítico, espelhado no brilho do sol e no corpo de Deus. Por isso, depois de desenhar o círculo simbólico e cortá-lo com uma cruz, o enredo épico, longe de sacrificar o seu personagem nos braços da horizontalidade do histórico, prefere ligá-lo ao mastro da verticalidade, que atinge o céu, o brilho do sol e o corpo divino. Tendo como ponto de partida a linha do horizonte do histórico, o enredo épico situa o seu personagem heróico no centro da cruz do círculo, como o modelo de personagem ideal de todos os tempos, porque daí a sua navegação é sempre exemplar, em direção ao lendário, para aportar no alto da esfera mítica.

O percurso referido é lembrado no poema em dois momentos. Primeiro, dedicando ao personagem a estrofe central e fazendo as ações do mesmo superarem os limites humanos, num processo de criação de um heroísmo lendário, por meio da tessitura e força de três oxímoros concentrados. Reforçando essa idéia, o pentástico dedicado às ações do personagem distingue-se, nas palavras de Jakobson, "não somente pela ausência de substantivos e adjetivos e pela produção e abundância das formas verbais, mas

também pelos termos anafóricos que remetem a dados que ultrapassam o contexto do poema" (1970, p. 103). Num segundo momento, quando o personagem referido anaforicamente recobra personalidades míticas e lendárias, rompendo o tecido histórico pela escalada metafórica com que sobe aos "céus" da primeira estrofe, metamorfoseando-se em "Deus", em "sol" e em *mytho*. No ápice, reencontra, pela lenda, o caráter mítico no nome *Ulysses*. O trajeto ligando o pronome ao nome, que vai da estrofe central ao título, recupera, invertidamente, a existência mítica do nome "Ninguém" da *Odisséia* na personalidade do herói épico.

A força de atração do enredo épico para a sua circularidade simbólica atrai, também, as relações de temporalidade e espacialidade. As mesmas metáforas, que serviram para metamorfosear o personagem num mito divino e cósmico, configuram a simbologia do tempo e do espaço, porque a trama do poema, como recriação da memória épica, segue os caminhos que levam a uma fábula primordial. Nessa aventura, todos os caminhos convergem para a noção de um *mythos* tradicional, reverenciado, no poema, na própria palavra *mytho*, recuperada formalmente no seu arcaísmo e redimensionada no seu conteúdo como medida de todas as coisas: "O MYTHO é o nada que é tudo." Assim, a parte do enredo que lhe dá o movimento simbólico de renascimento está ligada à metáfora temporal do giro cíclico da luminosidade solar: "O mesmo sol que abre os céus / É um mytho brilhante e mudo". A imagem que lhe outorga o sentido de renascimento vem expressa na metáfora espacial, separada da anterior pela divisão dos versos, mas ligada a ela pelo elo do travessão: "O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo." A estrutura dialética do poema, ao pressionar sua carga de negatividade na inferioridade da terra, molda o movimento de seu enredo no desenho esférico do céu, coroando a luminosidade "muda" do tempo mítico do sol com a imagem "desnuda" da espacialidade apocalíptica de uma divindade.

Se o giro cíclico da luminosidade solar molda o movimento curvilíneo do enredo, esse movimento é a marca temporal simbólica do poema, que rememoriza o fato histórico passado: a fundação de uma nacionalidade. O fato histórico, já recortado no compartimento da memória, ganha, com a fecundação lendária processada na interação dos três oxímoros centrais, a

presença atemporal do mítico, por fazer-se eterno e cíclico na renovação diária, deslocando-se em torno do mito solar. Rodando como a terra em torno do sol, o fato histórico deixa a temporalidade datada para ganhar a dimensão cósmica de uma temporalidade simbólica. Metaforizado em *mytho*, o "sol" é também medida temporal: "O tempo é o curso do sol ", afirmava Eratóstenes, citado por Santo Agostinho, nas *Confissões*, para dele discordar e iniciar as suas reflexões sobre o tempo: "Ouvi dizer a um homem instruído que o tempo não é mais que o movimento do sol, da lua e dos astros" (p. 286). Portanto, além de medida temporal, o sol realiza o processo de passagem da transitoriedade do histórico para a perenidade do simbólico, fazendo o ato distante e acabado permanecer na recorrência da renovação diária, como a terra que completa o seu movimento de rotação na integração de seu giro em torno do sol. Quando reverte o esgotamento da temporalidade do histórico, no núcleo de ação da segunda estrofe, pela fecundação lendária, processada no útero da "vida" e da "realidade", o poema redimensiona todo o sentido de uma temporalidade presa ao seu próprio circuito de referencialidade, para atingir uma esfera mitopoética, onde todo o sentido de tempo é transladado para girar em torno do eixo do eterno retorno do mito solar. Assim, o tempo do real é suspenso pelo ritmo ritualístico da simbologia do ideal.

No deslocamento aludido, configuram-se os dois movimentos paradoxais da *mímesis*, com que Paul Ricoeur caracteriza a dupla tensão da metáfora: "submissão à realidade e invenção fabulosa; restituição e sobrelevação" (p. 68). No espaço privilegiado da invenção do poema de Pessoa, onde a "*mimese*-criação" realiza a configuração da experiência temporal, pode-se mostrar, também, como a temporalidade é levada à linguagem, estabelecendo a sua função de literariedade. Segundo Paul Ricoeur, com a *mimese II* abre-se o reino da *ficção*, o reino do *como se*, com que Fernando Pessoa reinventa a fundação de Portugal, redescobrindo, no ato fingido da invenção, os passos da tradição. Ao transportar o acontecimento histórico para o plano lendário, o poema faz-se *ficção*. Desse fazer, ou configuração da temporalidade, surge o enredo, enquanto tessitura ou agenciamento dos fatos. Essa "disposição" do enredo processada pela *mimese II*, situada no poema entre as ações "aqui aportou" e "nos creou", constitui

uma primeira mediação entre "acontecimentos" e "uma história narrada", porque "a tessitura da intriga é a operação que extrai de uma simples sucessão uma configuração" (1994, p. 103). Tomando o fato histórico como referência (paradigma), o poema, ao arranjar as ações numa ordem sintagmática — "aportou / nos creou" —, faz uma segunda mediação com "o quadro paradigmático estabelecido pela semântica da ação" (p. 103). Para o autor, "essa passagem do paradigmático ao sintagmático constitui a própria transição de *mimese I* a *mimese II*. É a obra da atividade da configuração" (p. 103). A terceira mediação estabelecida pela *mimese II*, "a de seus caracteres temporais próprios", é a que faz a intriga resultar numa *síntese do heterogêneo* (p. 104).

No movimento da terceira mediação, a temporalidade pré-figurada acaba configurada como uma temporalidade poética, o que resolve a questão não desenvolvida por Aristóteles acerca de um tempo interno da intriga, e o paradoxo agostiniano do tempo, ou "aporética da temporalidade". Para Ricoeur, o ato de tecer a intriga combina em proporções variáveis duas dimensões temporais: uma *cronológica*, "a dimensão episódica da narrativa", que "caracteriza a história enquanto constituída por acontecimentos"; outra *não-cronológica*, "a dimensão configurante", pela qual "a intriga transforma os acontecimentos *em* história" (1994, p. 104). Desse "considerar junto" surge a operação mimética de extrair da "diversidade de acontecimentos" a "unidade de uma totalidade temporal", resultando na invenção da temporalidade poética. No poema, a unidade temporal ("aportou / nos creou") é a dimensão configuradora, por meio da qual a intriga tece a sua história fabulosa na tessitura de um tempo poético.

A temporalidade fabulosa da *estória* (à maneira de Guimarães Rosa) afasta-se da "dimensão episódica da narrativa" (que "puxa o tempo narrativo para o lado da representação linear"), instaurando a "dimensão configurante", a que "apresenta traços temporais inversos ao da dimensão episódica" (p. 105), nas palavras de Ricoeur. O arranjo configurante, em primeiro lugar, ao reunir os acontecimentos, transforma-os numa totalidade significante, fazendo a intriga inteira traduzir-se num "pensamento", que é justamente o seu "assunto" ou "tema": "O tempo da *fábula-e-do-tema*, para empregar uma expressão de Northrop Frye, é o tempo narrativo que faz a mediação entre o aspecto

episódico e o aspecto configurante" (p. 106). Em segundo lugar, essa totalidade significante da estória, depois de apreendida, é muito mais discernível no ato de "re-narrar", do que propriamente no ato de "narrar". Assim, uma nova qualidade do tempo emerge nas narrativas bem conhecidas (as tradicionais, as populares, as crônicas nacionais relatando os acontecimentos fundadores de uma comunidade, como no caso do poema), onde "seguir a história é menos encerrar as surpresas ou as descobertas no reconhecimento do sentido vinculado à história considerada como um todo, do que apreender os próprios episódios bem conhecidos como conduzindo a este fim" (p. 106).

No poema, a temporalidade "re-narrada" consegue armar, na síntese de duas palavras ("aportou / creou"), a circularidade de todo um processo de fundação e nascimento de uma nação. Essa recapitulação ficcional inverte a ordem "natural" do tempo, o que proporciona reverter o círculo, e reler o fim de uma história bem conhecida com o seu princípio reconfigurado em uma temporalidade simbólica. É o que faz o poema de Pessoa, recontando a história da fundação de Portugal e realizando um terceiro processo de reversão da representação linear na curvatura configurante de uma temporalidade ficcional: "Lendo o fim no começo e o começo no fim, aprendemos também a ler o próprio tempo às avessas, como a recapitulação das condições iniciais de um curso de ação nas suas conseqüências terminais" (p. 106). Entre as partes totalizantes de sua ação — a última palavra do primeiro verso da estrofe central ("aportou") e a última palavra do quinto verso da mesma estrofe ("creou") —, o poema realiza, na interação dos seus três paradoxos centrais, o *esquematismo* de uma temporalidade cíclica, mítica e lendária, que o remete a um tempo ligado à *tradição*: os dois traços que surgem como passagem da *mímese II* à *mimese III*.

Os dois traços — *esquematização* e *tradicionalismo* — complementam o processo configurante, e requerem, nas suas relações específicas com o tempo, o suporte da leitura para serem reativados. Assim como "a produção do ato configurante" está ligada "ao trabalho da imaginação produtora", e esta tem "uma função sintética", enquanto matriz geradora de regras, a tessitura da intriga engendra igualmente "uma inteligibilidade mista entre o que já se

chamou de a ponta, o tema, o 'pensamento' da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres, dos episódios e das mudanças de fortuna que produzem o desenlace" (p. 106). Esse "*esquematismo* de função narrativa", no poema, monta uma história que rememora a *tradição*, por conter "as características de uma *tradição*" (p. 107); no caso, a epopéia como matriz fundadora e geratriz de um gênero que pode ser avivado e revisitado pela invenção.

O *tradicionalismo* enriquece a intriga com o *tempo*, por meio do traço metalingüístico como suporte da função poética: a tradição como "a transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores de fazer poético" (p. 107). A tradição repousa sobre um jogo duplo: a *sedimentação* e a *inovação*. À primeira relacionam-se os *paradigmas* constituintes de uma tipologia da tessitura da intriga — *forma*, *gênero*, *obras* e *tipos* de intrigas —, onde os próprios paradigmas são "oriundos de uma inovação anterior" e "fornecem regras para uma experimentação ulterior no campo narrativo"; "essas regras mudam pressionadas por novas invenções, mas mudam lentamente e até resistem à mudança, em virtude do próprio processo de sedimentação" (p. 108-109). O estatuto da *inovação* obedece a uma dialética similar: como "os paradigmas constituem somente a gramática que regula a composição de obras novas", ou "novas *antes* de se tornarem típicas", por um lado, "uma obra de arte (poema, drama, romance) é uma produção original, uma existência nova no reino da linguagem". Mas, por outro lado, a inovação "liga-se, de um modo ou de outro, aos paradigmas da tradição" (p. 109).

Movimentando os elementos levantados, o poema de Fernando Pessoa torna-se exemplar, não só por mostrar como a sua inovação é uma reinvenção da tradição, mas, principalmente, por vivificar os traços mais ricos do gênero épico, fazendo desses traços um caminho de retorno, que leva a uma codificação matricial dos elementos constitutivos da linguagem da narrativa, vivida no estágio da epopéia: o tempo, o enredo, o personagem, o espaço e a enunciação. Quando Paul Ricoeur diz que a inovação mantém uma relação variável com os paradigmas da tradição, mas que o grande leque das soluções desdobra-se entre os "dois pólos da aplicação servil e do desvio calculado,

unesp

passando por todos os graus da deformação regrada", situando no primeiro pólo o "conto, o mito e em geral a narrativa tradicional" (p. 109), é sobre esse prisma que o nosso trabalho caminha. Trilhando pelas veredas mais discerníveis da evolução do gênero narrativo, marcando o percurso dessa primeira travessia como uma espécie de sedimentação da tradição, o título deste capítulo, "Culto ao Modelo", funciona como uma bússula de orientação. Por outro lado, quando Ricoeur diz que "à medida que nos afastamos da narrativa tradicional, o desvio, o afastamento torna-se a regra" (p. 109), o nosso trabalho, ao buscar o desenvolvimento da narrativa em prosa, tendo como guia o nascimento da forma do romance, deixa o "culto ao modelo" para configurar "a sagração da diferença", no "desvio calculado" ou "deformação regrada", que se tornou a narrativa na sua história moderna.

As relações de espacialidade, no texto, por estarem sintetizadas na imagem divina, que reforça o sentido de renascimento inscrito no movimento ritualístico do enredo, passam por transformações semelhantes àquelas realizadas pelas relações temporais. Por meio dessas relações, os limites do terreno e do real são rompidos, configurando-se a dimensão cósmica do simbólico e do ideal. O "aqui" em que o herói aporta, no encontro da água com a terra, para gerar a vida de uma nação, transfigura-se numa viagem mais rica, embalada pelo ar e o fogo da luminosidade superior. Pelo princípio do *desejo* contido na relação de espacialidade, o porto acolhedor de um fato histórico transmuta-se no espaço mágico gerador de um feito heróico, realizando o *sonho* de se ter *Ulysses* como fundador de *Lis*boa. O lugar histórico dá passagem ao simbólico. As aventuras épicas, que navegam na linha do horizonte formada por mares e terras tópicos e atópicos, acabam no firmamento utópico do céu, conduzidas pelo sopro do lendário e guiadas pelo fogo da luz do sol, até o porto simbólico do corpo de Deus. Nos braços desse espaço mítico, essas aventuras renovam-se, renascem e se imortalizam.

unesp

Se o tempo é *mudo*[13] e o espaço "desnudo", a enunciação épica é a voz que tem o dom de dar vida às aventuras dos heróis. Com a sua autoridade, o processo enunciativo épico tem como desafio elevar as ações humanas a um plano próximo ao divino, revestindo de uma aura semidivina um corpo humanizado, mas que tem a pele de um Deus desnudado. Trata-se de uma voz solene e "absoluta", como já foi definida, porque tem o poder de contar uma aventura humana, em que as relações de personagem, tempo e espaço envolvidas acabam numa esfera simbólica e divina. Essa suspensão da realidade dá à voz da enunciação o poder divino da criação.

O aspecto da criação presentifica-se no poema de Pessoa. Primeiro, enquanto tema, depois, no próprio trabalho enunciativo. Enquanto tema nuclear do texto, a criação manifesta-se no processo de nascimento de uma nacionalidade e acaba perfazendo o ato de fecundação do lendário, por meio do qual dá-se a recriação de um *mythos*: o protótipo de uma estória que vive na memória da tradição. Enquanto processo discursivo, o ato enunciativo na primeira estrofe ecoa como uma voz divina, igualando-se aos arquétipos das esferas do alto, na tarefa de apresentá-los: o *mytho*, o sol, Deus. Depois, no centro do poema, a voz enunciativa traz o personagem mítico do título a um plano terreno, substituindo o nome pelo pronome, para as suas ações transformarem um fato histórico na grandeza de uma estória lendária. Na última estrofe a própria voz se desnuda, ao contar uma estória e mostrar o processo de construção da mesma. Ao desnudar-se no ato de "fecundação" da estória, a voz enunciativa revela a magia da transformação mítica, o meio pelo

---

[13] Paul Ricoeur usa o mesmo adjetivo do poema ("mudo") para descrever o estado confuso de nossa experiência temporal, que só ganha organização e, portanto, voz, na composição de uma intriga, cuja função referencial esquematiza as informações "múltiplas" e "dispersas" numa "significação inteligível que se prende à narrativa considerada como um todo" (1974, p. 10). No poema, porém, o esquematismo da função referencial da intriga manifesta-se na organização da temporalidade compreendida entre a situação inicial "aqui aportou" e a concludente "nos creou". Nos versos da estrofe superior — "O mesmo sol que abre os céus / É um mytho brilhante e mudo" — o adjetivo faz parte da referência metafórica da temporalidade (o tempo do curso do sol), que depois de passar pelo processo ficcional ou lendário da tessitura da intriga, reencontra, nessa configuração, a ordem primeira da pré-compreensão da ação: a experiência "muda". Nesse movimento, o autor explica os três sentidos que atribui ao processo mimético: "a pré-compreensão familiar que temos da ordem da ação"; a "entrada no reino da ficção"; finalmente, a "configuração nova por meio da ficção da ordem pré-compreendida da ação" (p. 11), correspondendo, respectivamente, à *mímese I, II, III*.

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

qual une-se ao "corpo desnudo" de Deus, reencarnado os *arquétipos* em que se espelha, no alto. Roçando a pele do real para se afastar dele, fabulosamente, a enunciação épica reencontra o sentido da *mímese* aristotélica, que olha o espelho d'água do real mas reflete o seu contrário: as imagens que magnificam as ações humanas transfiguradas pelos arcos do ideal.

O poema de Pessoa demonstrou como a narrativa épica traçou a cruz do dilema do real e do ideal, colocando no seu centro o modelo de personagem de todos os tempos: o herói. Desse centro, o enredo abre os arcos das esferas lendária e mítica, atraindo as relações de espaço, tempo, personagem e enunciação, para todos gravitarem na órbita de uma circularidade simbólica, o arquétipo solar e ideal da narrativa. O poema de Pessoa, como fonte de reencontro da memória épica, dado o seu afastamento no tempo e no espaço, propiciou relevar a conversão de uma aparência linear na movimentação de uma estrutura circular, cuja simbologia enfeixou, um a um, os componentes fundamentais da linguagem da narrativa nas regras de uma codificação exemplar. Para fechar essa navegação com a mesma agulha da bússola do poeta, tentando acompanhar o percurso evolutivo da narrativa, que teima em seguir o caminho da linearidade, sabendo que sua busca verdadeira é o "tempo perdido" da circularidade, recorreremos a um outro texto sugestivo do autor, "Poema em Linha Reta" (1972, p. 418-419), para dizermos com ele:

"Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?"

CAPÍTULO II:

PROFANAÇÃO DO MODELO: A purgação do mito

1. A narrativa tradicional: da oralidade à escrita

No intrincado terreno em que se moveu a história da evolução narrativa, um percurso abreviado como este, tendo por parâmetro as trilhas definidas por Scholes e Kellogg, demarca três aspectos formais interligados influenciando a passagem da literatura oral à escrita. Uma causa geral, que se desdobra em duas ocorrências principais: a libertação da tirania da tradição; a dissolução de um modelo formular; a desagregação do mito, traindo a união ancestral entre o enredo e o tema. Os três aspectos, ao mesmo tempo que abreviam, descrevem os principais passos da trajetória, estabelecendo uma correspondência entre a forma como a oralidade apresentava-se e os desdobramentos operados na fixação da escrita.

O primeiro aspecto diz respeito à preservação e posterior ruptura da *tradição*. Segundo os autores, o contador épico reconta uma estória tradicional e "sua fidelidade principal não é ao fato, nem à verdade, nem ao entretenimento, mas ao próprio *mythos* — a estória conforme foi preservada na tradição que o contador épico de estórias está recriando" (1977, p. 7). A sua função é *recriar*, portanto, "o impulso primário que o incita não é histórico, nem criativo" (p. 7). Visto por esse prisma, no trajeto da evolução ocorreu um gradativo afastamento do domínio mítico de se contar uma estória, caracterizando um movimento de libertação da "tirania do tradicional" (p. 8), cuja conseqüência principal foi a bifurcação antitética das formas narrativas num ramo *empírico* e outro *ficcional* (p. 8).

Enquanto para Scholes e Kellogg a libertação da tirania do tradicional foi o fator mais importante de desagregação da narrativa, no nosso ponto de vista tal fenômeno caracteriza um marco na história antiga do gênero iniciando a tessitura de uma nova rede de invenções: do culto ao modelo da oralidade transita-se para a celebração da diferença, no novo engenho da prosa escrita.

unesp

Romper com um forte modelo da oralidade significa a passagem para uma aventura de liberdade. Nesse sentido, um paralelo desenha-se na história da narrativa, com a prosa moderna submetendo-se à "tirania da falácia representativa"(p. 134), conforme Northrop Frye batizou a cega submissão do gênero às regras da plausibilidade, no final do século XIX. Se a ironia da primeira libertação fez a narrativa submeter-se ao jugo de outra tirania, o novo grito de liberdade surgiu do risco de degeneração da própria arte. Diante da iminência da morte, por querer espelhar-se demasiadamente na realidade, a narrativa moderna teve que recolocar a questão dos seus limites, para se definirem e recomporem os seus rumos enquanto arte. A superação dessa dificuldade deu-se por meio da consciência com que o gênero buscou a sobrevivência no retorno às origens e às formas que marcaram o percurso de sua história, fazendo os dados circunstanciais de variedade e novidade do momento da invenção reencontrarem o circuito da permanência na identidade da tradição.

No segundo aspecto, além do caráter de síntese, a narrativa oral trazia na sua constituição um mecanismo essencial: uma "dicção poética altamente formular" direcionando um andamento de improviso (p. 14). Entre o aprisionamento dos estereótipos e a liberdade das improvisações, o poema narrativo composto oralmente, na sua realização, era considerado produto de uma tradição, mais do que uma invenção individual. Sob a orquestração de fórmulas convencionais de uma tradição poética, o improviso era regido por uma "gramática da sabedoria tradicional" (p. 17), uma espécie de sobretom assentado supra-segmentalmente ao tom da gramática da língua falada, fazendo da harmonia dessa interação a base operacional da forma e do conteúdo dos versos. No contrapasso do contexto de uma cultura literária escrita, como a que se desenvolveu posteriormente, os autores demonstram que a ênfase recaiu na originalidade da frase e de pensamento, tornando a repetição um recurso especial para efeitos retóricos.

O recurso da repetição, ao constituir-se num ponto fulcral de divergência entre a oralidade e a escrita, acaba desdobrando-se num critério de distinção entre a forma poética do verso e a forma cursiva da prosa, ligando a primeira aos traços originários da cultura oral e fazendo da segunda o suporte

unesp

principal da cultura escrita. Em *O Caminho Crítico* (1973), Frye caracteriza a cultura oral como estreitamente ligada à memória e, por isso, "depende acentuadamente do verso, a maneïra mais simples e memorizável de convencionalizar o ritmo do discurso" (p. 38). Como conseqüência dessa ligação, na cultura oral, mitologia e literatura são quase equivalentes: "os principais transmissores do mito são poetas, ou pessoas com habilidades bem próximas da habilidade poética, que permanecem nas lendas ou histórias como bardos, profetas, pregadores religiosos ou heróis de cultura de diferentes espécies" (p. 38). Para o autor, a poesia oral, caracterizada por um processo poético bem próximo da improvisação, devido a sua unidade formulística, aos epítetos de uso corrente e à facilidade combinatória das frases métricas, "tem fortes afinidades com a magia", e "uma força motriz muito difícil de recuperar na poesia escrita e individualmente concebida" (p. 38-39). Daí dizer que "a cultura verbal oral se expressa em verso contínuo e prosa descontínua", enquanto "a cultura escrita apresenta uma tendência para prosa contínua e verso descontínuo", entendendo o último como um processo longo e difícil de manifestar-se, porque significa o percurso lírico de se escrever reprimindo um ritmo contínuo para fazê-lo retornar sobre si mesmo. Enquanto que a prosa contínua, desenvolvida de imediato pela escrita, "significa o desenvolvimento da filosofia num método de pensamento articulado pela lógica e pela dialética, bem como a evolução da história para uma narrativa contínua de eventos" (p. 41).

Como o "verso descontínuo" escrito está relacionado ao percurso empreendido pela lírica, o gênero narrativo segue o trajeto da "prosa contínua" escrita, o suporte de expressão por meio do qual foi cultuado e perpetuado pela cultura ocidental escrita. Ao abandonar as peculiaridades do "verso contínuo" e da "prosa descontínua" da cultura oral, a narrativa não deixou de incorporar as características da oralidade em sua forma de expressão escrita, fazendo desse tipo de apropriação um recurso estético que atravessou a sua história moderna, atingindo a atualidade. Assim, alguns desdobramentos da passagem da oralidade à escrita atuaram decisivamente, na evolução da narrativa. Um primeiro aspecto deu-se com a dissolução do modelo formular desencadeando, no desenho da árvore, o caminho formal da prosa contínua escrita. Um outro

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

estabeleceu uma relação de inversão entre as formas de libertação com que a narrativa superou os jugos tirânicos apontados. Se o primeiro movimento de libertação implicou a permuta de um suporte oral em versos contínuos por um outro em prosa contínua escrita, o movimento do final do século XIX provocou uma ruptura nessa característica contínua. Acomodado ao curso e no fluxo da linha em prosa escrita, a narrativa deu um passo rumo à modernidade quando começou, conscientemente, a fragmentar o suporte contínuo para fazer dessa desconstrução a operacionalização de uma prosa mais participativa, sinuosa e simultânea, como os novos tempos exigiram.

Realizando uma prosa moderna descontínua, a narrativa passa a rever as regras de verossimilhança e de plausibilidade calcadas no automatismo de um sistema linear, em que a mola do jogo da causalidade adaptava-se à cursividade da escrita, e o sulco aberto pela linha da prosa escrita direcionava a impulsão da causalidade para o porto mais previsível da plausibilidade. Quebrando essa previsibilidade, a narrativa institui outra lógica, construída nas relações internas de seu sistema artístico, fazendo o aspecto temático orientar-se pelo processo construtivo, como um meio de reaproximar a natureza simbólica do gênero à estilização de sua estrutura antiga. Nesse momento, cai o império da plausibilidade, erguido sobre as pilastras ilusórias da perspectiva do *o que* contar para reerguer sobre os seus escombros a *alegoria da ruína*, na imagem benjaminiana, onde a narrativa recupera o seu caráter hipotético, priorizando-se a arquitetura do *como* narrar.

Trazendo a repercussão dos aspectos apontados para um tempo mais recente, com exemplos na Literatura Brasileira, pode-se dizer que a prosa de Machado de Assis, assim como os próceres da literatura universal, efetua um gesto germinal, dentro das características da genialidade do autor. Ao iniciar a segunda fase de sua produção para inaugurar o Realismo Brasileiro com uma concepção estética conscientemente simbólica, Machado mina a lógica de causa e efeito do enredo, por meio de um processo irônico de retardamento, com desvios, reatamentos e surpresas no fio narrativo, reencontrando a força do realismo artístico que lhe abriu as portas da modernidade. A prosa romanesca de Oswald de Andrade dá continuidade e ao mesmo tempo radicaliza o processo de desconstrução da linearidade, fazendo da montagem e

do fragmento as bases de construção de uma prosa descontínua, que força os limites do gênero, quebrando a barreira entre a prosa e a poesia.

O terceiro aspecto influente na transição da oralidade à escrita corresponde à desagregação do mito, traindo a união ancestral entre o enredo e o tema. Na tradição da narrativa, o *mito* é o ovo da estória e em torno dele se aninham termos como: *tema*, *topos* e *motivo*. Scholes e Kellogg substituem o antigo conceito de *tema* — "grupos de idéias usados com regularidade para contar uma estória no estilo formular tradicional" — pelo correspondente *topos*, retirado da retórica, cujo significado é uma "imagem tradicional" para referir-se ao mundo externo (motivo) ou ao mundo de idéias e conceitos (tema). Na tradição das narrativas orais, os *topoi* consistem numa associação indissolúvel de um determinado *motivo* com um determinado *tema* (cf. p. 17-18). Na narrativa escrita, a relação entre os dois elementos, mesmo num topos convencional, está sujeita à manipulação do poeta, provocando profundas alterações. Sendo o motivo historicamente mais durável e o tema mais suscetível às substituições gradativas, essa diferenciação acabou afrouxando a relação entre o enredo e o tema, marcando o fim do reinado da oralidade.

Depois de desdobrarem o sentido da palavra *tema*, pela intermediação do conceito de *topos* (uma imagem tradicional), Scholes e Kellogg permutam o par ancestral *enredo* / *tema* por outro tecnicamente mais preciso, *enredo* / *topos*, com a finalidade de explicar, por meio dessa relação, a desagregação sofrida pelo mito, na transição da oralidade à escrita. Na análise do corpo inteiro de um canto, os autores caracterizam o *topos* como uma seqüência narrativa padronizada, e o *mito*, a força estrutural, é tomado como uma seqüência articulada de *topoi*, sustentando dois aspectos básicos de significado narrativo: a *representação* do mundo externo (motivo) e a *ilustração* das idéias e conceitos (tema). "O aspecto representativo do mito é o *enredo*; seu aspecto ilustrativo, como o do *topos* e do canto inteiro, é o *tema*" (p. 18). Segundo os autores, se a narrativa oral incorporava em seu canto os dois aspectos do mito, com a sua desagregação, numa diferenciação cultural escrita, "o aspecto ilustrativo do mito é desenvolvido em forma de alegoria e de escritos filosóficos discursivos", enquanto que o seu aspecto representativo é "desenvolvido em forma de estória e outros tipos de narrativa empírica" (p.

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

19). Essa cisão é confirmada, posteriormente, na prosa de ficção latina, em que o aspecto *ilustrativo* é privilegiado, gerando o aparecimento de escritos filosóficos e alegóricos. Não sendo totalmente desprezado, o aspecto *representativo* também está presente na ficção latina, formando, juntamente com o *ilustrativo*, a simbiose originária da sátira com a sua porção mimética aliada a uma configuração alegórica.

A conseqüência maior no desenvolvimento das formas narrativas durante o translado da oralidade à escrita, com a desagregação do *mito* entre o seu aspecto *representativo* (enredo) e o *ilustrativo* (tema), reverteu-se no fato de que cada uma dessas vertentes acabou imantando os pólos correspondentes da bifurcação narrativa: o "empírico" e o "ficcional". O viés *representativo*, ao tentar "duplicar" ou criar uma "réplica da realidade", tende a um "significado específico, referindo-se a indivíduos e episódios reais" — por meio das formas discursivas da história, da biografia e da autobiografia —, apresentando "um mundo de aparente especificidade, o mundo da ficção mimética" (p. 60). O viés *ilustrativo* vai coroar a narrativa *didática*, por esta ser antes uma arte que "procura uma ligação generalizada com o mundo real" para depender muito mais da "tradição" e "convenção" artísticas, configurando uma arte "simbólica" e "estilizada" (p. 58). O abismo entre os pólos *representativo* e *ilustrativo* nunca foi intransponível. Pode-se mesmo dizer, no desenvolvimento histórico das formas narrativas, que é no espaço privilegiado dessa fenda que se realiza o maior jogo de relações, desde uma abertura opositiva, passando por combinações e interações, até a fusão das perspectivas mimética e simbólica, com o nascimento da forma do romance, nesse problema da narrativa "essencialmente insolúvel de colocar vida na arte, de reconciliar verdade e beleza" (p. 61).

Enquanto Scholes e Kellogg armam sobre o processo de desagregação do mito a abertura dos dois principais caminhos na evolução da narrativa oral para a sua expressão escrita, estaremos valendo-nos da divisão entre os ramos *empírico* e *ficcional* para desenhar, na árvore genealógica, a bifurcação originária dos traçados da narrativa histórica e da narrativa artística ou ficcional, com a finalidade de priorizar a trajetória do último ramo. Nesse sentido, o dilema "essencialmente insolúvel" de "colocar vida na arte" e "de

reconciliar verdade e beleza", está ligado ao ramo da vertente artística, em que a arte ficcional, ora tendendo mais para a beleza e o imaginário, ora pendendo mais para a verdade e o mimético, "nesse complicado processo de oscilação entre duas maneiras de criar um simulacro do mundo real" (p. 62), procura resolver o seu problema de representação, traçando um caminho simbólico em duas direções principais: em direção ao ideal ou em direção ao real.

A referência ao nascimento a à expansão do ramo empírico faz-se necessária, não para se acompanhar o desenvolvimento da narrativa histórica, mas para se resgatar o filão da biografia e da autobiografia, cujos formatos condicionaram as narrações em terceira e primeira pessoas. Deslocadas para o ramo artístico da narrativa, tais formatos possibilitaram, respectivamente, a exploração dos efeitos de beleza e de ficção, ou dos efeitos miméticos e de verdade histórica, determinando um tipo de representação idealista ou realista. Além da posse desses formatos, na transição da oralidade à escrita, a narrativa desenvolve uma aventura de liberdade, com a profanação do mito e de seu modelo formular dando lugar à formalização de um novo paradigma, em que as invenções ficcionais saltam de uma margem ingênua para o terreno do engenho artístico. O novo engenho, erigido sobre os escombros do mito, conquistará o seu reino pela expansão da prosa escrita contínua, abrindo as trilhas de seu avanço pela alternância das duas frentes principais de representação. As vertentes do ideal e do real correm pelo mesmo ramo da narrativa artística ou ficcional, levando os resíduos do mito para frutificarem as representações de cunho mimético e aquelas que permanecem no espaço do imaginário da ficção, mas as duas continuam nutrindo suas cargas simbólicas essencialmente da fonte arquetípica do repertório ficcional. Do mítico ao simbólico e do simbólico ao mimético, a expansão da narrativa escrita valeu-se do histórico e do filosófico, mas como fibras de apoio para a sua arte tecer o relevo do desenho alegórico da conquista de sua linguagem ficcional e artística.

unesp

2. O cantor, o contador e o narrador

Demarcados os aspectos formais principais do enredo da narrativa tradicional, o passo seguinte, sempre seguindo as trilhas de investigação abertas por Scholes e Kellogg, dirige-se para o meio de expressão dessa forma narrativa, completando-se o conjunto de mudanças fundamentais ocorridas na transição da oralidade à escrita. Segundo os autores, o canto épico, de dicção oral e formular, do amálgama de materiais à sua corporificação no esqueleto estrutural do mito, só ganha unidade artística e vida no sopro da voz de seu cantador. Até então, em estado de latência, esse canto paira morto-vivo na potencialidade do repertório da tradição oral e como permanência na memória de seus ouvintes. No momento da apresentação, um cantador dá-lhe concretude e vida como um ato de criação isolado[1] .

No cenário histórico da transição da poesia narrativa oral para a escrita, "a transcrição da genuína representação oral será aliada à recitação oral dos textos escritos resultantes, para transformar-se gradativamente numa tradição quase-literária" (p. 20). Segundo os autores, é o método da composição, não a modalidade de apresentação que distingue a genuína tradição oral (formular) da escrita (não formular). No palco da história da representação narrativa, assiste-se a uma transmutação progressiva: uma forma dando lugar à outra, voluntariamente, até o extremo, quando o cantador cede a cena ao escriba, no momento em que se apaga a voz da tradição oral e a tradição escrita assume, definitivamente, o seu papel. Nessa longa jornada da propagação evolutiva da voz à escrita, nas asas dos aspectos formais, ata-se um componente retórico, o narrador, permeando a estória e a entidade autoral. Sendo o instrumento que possibilita à tradição assumir uma forma tangível como representação na

---

[1] O cantador depende totalmente de sua tradição. Os enredos que aprende, os vários episódios com os quais elabora e mesmo as frases com as quais constrói seus versos são tradicionais e 'formulares' no mais amplo sentido. Ele não compõe nem decora um texto fixo. Cada produto é um ato de criação isolado. Enquanto não chega a realmente cantar uma narrativa, aquele canto não existe a não ser como um canto potencial do infinito repertório no aparelho abstrato da tradição do cantor. De modo inverso, quando o canto chega ao fim, ele deixou de existir. Somente na medida em que o próprio cantador ou algum outro membro de seu público aprende algo de novo sobre a tradição no decurso de uma representação pode aquele canto individual afetar a tradição assumindo, assim, um ligeiro aspecto de permanência na memória daqueles que o ouviram. (p. 14)

unesp

narrativa oral, o "cantor de estórias" é delineado pelos contornos da figura de um narrador *onisciente, autoritário,* de *confiança* e *objetivo* (p. 34). Enquadrado nesse perfil, a voz do narrador confunde-se com a do autor, porque não há um distanciamento irônico entre eles, ou entre os seus interesses e os implícitos na estória. Por outro lado, a platéia, ao adotar o ponto de vista divino do narrador, acaba por instaurar a única ironia ficcional na narrativa tradicional: "a de que o narrador e a platéia, juntos, conhecem os personagens da estória como não poderiam de modo algum conhecer-se uns aos outros e nem a si mesmos"(p. 35).

O uso da escrita vai permitir ao artista narrativo individual, criador, acrescentar um importante nível de complexidade e de potencial ironia à sua estória. Scholes e Kellogg afirmam que esse novo nível, com "a introdução não de narradores, mas de *autores*" (p. 35), — porque, tanto na narrativa cantada quanto na narrativa em prosa composta oralmente, o sujeito da representação não é um autor, mas um instrumento da tradição — possibilitou a complexidade revolucionária do ponto de vista na narrativa escrita. Enquanto na narrativa em prosa, composta oralmente, o cantor transmuta-se em "contador de estórias"(p.35), na composição escrita o contador transforma-se em autor. Instalando o aparelho formal da enunciação, o autor desdobra-se numa rede de simulacros, operando a multiplicação das ironias:

> A disparidade entre a percepção que o narrador tem dos personagens e a percepção que eles têm de si mesmos e dos outros, que é uma constante na ficção, aumenta com a disparidade entre a percepção que o narrador tem de sua estória e a percepção que a platéia tem dela. Portanto, em qualquer narrativa escrita, haverá pelo menos uma disparidade irônica potencial, geralmente verdadeira, entre o conhecimento e os valores do autor e os de seu narrador. A narrativa tradicional consiste, retoricamente, em um contador, sua estória e uma platéia subentendida. A narrativa escrita, não-tradicional, consiste, retoricamente, na *imitação* ou *representação* de um contador, sua estória e uma platéia subentendida (p. 35).

unesp

No transcurso da oralidade à escrita, uma das maiores transformações opera-se no plano da enunciação: a tradicional figura do cantador transforma-se na representação retórica de um narrador. Mais importante do que a introdução do autor, como afirmam Scholes e Kellogg, a história da narrativa assiste, a partir de sua composição escrita, ao mascaramento da entidade autoral no componente retórico do narrador, explorando sob esse disfarce as mais variadas aberturas de distanciamento entre o elemento corpóreo e real, e aquele que passa a fazer parte do conjunto formal no aparelho retórico da ficção. Enquanto na tradição oral a ênfase era dada ao enredo, com o *mythos* compondo a alma da estória, com o desenvolvimento da escrita, a prosa posterior impulsiona o mito nas direções do imaginário ficcional e do mimético, instaurando um alto nível de complexidade na enunciação.

A narrativa escrita, ao colocar em cena a imitação ou a representação retórica de um contador, dá nascimento à figura do narrador, encarregado do novo processo de enunciação da ficção desenvolvida em prosa escrita contínua. A evolução dessa narrativa será impulsionada pela primazia do *o que* contar, expandindo a aventura da prosa ficcional na variação das possibilidades de experimentação do *como* narrar. Na virada da arte narrativa para a modernidade, quando o elemento temático apaga-se em função do relevo do processo de narrar, instaura-se, como foi visto, o corte do descontínuo no fio da prosa escrita contínua.

Dentro do compromisso de ilustrarmos os reflexos das conquistas do passado em obras mais atuais, se Machado de Assis exemplificou o processo de desconstrução da linearidade no livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* a sua referência amplia-se, agora, por ter registrado, na mesma obra, o salto desconcertante de matar o personagem para relevar o papel retórico do narrador. Esse renascimento do narrador na história moderna da narrativa faz eco com o seu nascimento na história antiga, quando o cantor da oralidade em verso contínuo (poesia épica) dá lugar ao narrador da prosa escrita contínua (narrativa grega).

Quando Scholes e Kellogg atestam como a marca maior no processo de enunciação, na trajetória da oralidade à escrita, a introdução de autores ou do artista narrativo individual e criador, nas luzes da modernidade, Machado de

Assis, ao fazer ficção da ficção, com o seu personagem-narrador Brás Cubas assinando, no livro citado, o prólogo "Ao Leitor", executa formalmente a expulsão do autor, promovendo a figura do narrador ao papel central no "Engenho Novo" da narrativa escrita moderna. Não bastando o prefácio ficcional "Ao Leitor", Machado desconcerta mais ainda a recepção crítica de seu tempo, acrescentando ao livro o "Prólogo da Terceira Edição", com a própria assinatura, mas respondendo a essa crítica com as palavras do narrador Brás Cubas. A ironia que se depreende das relações entre os dois textos explicita a sua consciência em armar-se da referência aos principais artistas ficcionais que estão à frente dessa aventura de renovação no gênero artístico da narrativa, deixando perceber, também, uma relação implícita com Charles Baudelaire, que abriu as portas da modernidade pela via do gênero lírico, iniciando o seu livro *As Flores do Mal* com o soneto "Ao Leitor", em que o apagamento da subjetividade do autor passa a requerer, na literatura moderna, uma postura de objetividade na participação do leitor.

Na modernidade, quando o processo de enunciação procura recuperar o poder divino de criação, Machado de Assis inscreve na maquinaria de sua ironia, não o apagamento do narrador para recolocar a enunciação no mesmo patamar da criação divina, mas o contrário, o seu renascimento, para colocá-lo acima de Deus. Por ser o seu narrador menos vulgar que o narrador bíblico, e situar-se acima dos grandes criadores da tradição, fazendo uma "re-escritura cômica do épico"(Enylton de Sá Rego, 1989), Machado destitui o narrador do texto sagrado, elaborando, também, uma re-escritura paródica de episódios bíblicos. A abertura das *Memórias Póstumas,* mais do que um índice paródico indica a substituição, na modernidade, da mitologia pagã pelo mito judaico-cristão:

> ALGUM TEMPO hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a

> pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco (p. 513).

3. *Epopoios* x *logografhos*

Dos aspectos formais arrolados, desde a dicção formular, passando pela cisão entre mito e enredo, até a introdução estratégica e retórica do narrador, todos os caminhos levam ao ponto crucial da batalha em que o império da tradição começa a esfacelar-se frente às inovações da escrita. O novo exército de escribas, além da vantagem de pré-conceber o plano e o desdobramento da saga, no campo aberto da representação no papel, ganha com o poder e a eficiência da pena, podendo imortalizá-la no registro perene da escrita. Na longa batalha que se sucedeu, o risco da escrita imprimiu marcas profundas no terreno do gênero literário, no corpo e no tecido textual, fazendo sangrar pelas vertentes de suas ramificações, no impulso de um novo ritmo, o traçado do desenho da evolução narrativa. Do confronto entre a oralidade e a escrita, um outro desdobramento significativo reverteu-se na substituição do suporte métrico do verso pela expansão da linearidade da sintaxe da prosa. Nas palavras de Scholes e Kellogg, o *epopoios* ou o "fazedor de versos" dá lugar ao *logografhos*, o "escritor de prosa" (p. 40).

A separação entre prosa e verso, no percurso histórico da narrativa, não é fácil de ser estabelecida devido à maneira como esses dois suportes apresentam-se interligados com os fatores da oralidade e da escrita. Enquanto Scholes e Kellogg entendem "por *tradicional* a narrativa que traz a marca formal e retórica da composição oral" (p. 33), Northrop Frye faz uma distinção retórica entre narrativa oral e narrativa escrita com base em dois "radicais de apresentação": o *épos*, abrangendo toda a literatura, em verso ou prosa, "tende de algum modo a preservar a convenção da recitação e da audiência que escuta", enquanto o termo *ficção* é usado por ele para expressar "o gênero da página impressa" (p. 244).Os dois primeiros críticos rebatem duramente essa divisão:

> A distinção retórica entre narrativa oral e narrativa escrita foi, em parte, elaborada por Northrop Frye. Sem conhecer, ou pelo menos sem usar, a descoberta da composição oral de muitas narrativas tradicionais tanto em verso como em prosa, Frye foi incapaz de atribuir seu verdadeiro significado aos dois 'radicais de apresentação' que usa ao fazer a distinção entre *épos* (em nossos termos, narrativa oral) e ficção (narrativa escrita). Ele define *épos* como 'o gênero literário no qual o radical da apresentação é o autor ou menestrel como recitador oral, com uma platéia atenta à sua frente'. E *ficção* é, para Frye, a 'literatura em que o radical da apresentação é a palavra impressa ou escrita, como é o caso de romances e ensaios'. Apesar de sua inaplicabilidade prática, esta distinção é rica de penetração. Certas narrativas orais, com efeito, traem o fato de ser representações diante de uma platéia, e assim, o segundo fato, o de *nos* serem apresentadas na página impressa, em si não destrói a utilidade da distinção de Frye. Por outro lado, porém, muitas narrativas escritas altamente originais, não-tradicionais, se nos oferecem na página impressa *como se* fossem representações orais diante de uma platéia. Os romances de Conrad narrados por Marlow nos vêm à mente como um exemplo moderno (p. 36).

A discordância entre os critérios dos críticos ocorre em função de seus objetivos diferentes. Scholes e Kellogg estão preocupados em historiar "o legado recebido pela narrativa escrita da narrativa oral da Grécia Antiga e do norte da Europa, salientando especialmente a influência da poesia narrativa oral sobre as formas subseqüentes da narrativa escrita" (p. 11), no estudo que, de certa forma, complementa o trabalho de Frye, e serviu de apoio para o desenvolvimento dos dois itens anteriores desta pesquisa, na transição da narrativa oral para a escrita. Northrop Frye, no ensaio "Crítica Retórica: Teoria dos Gêneros", efetua uma caracterização dos gêneros literários, estabelecendo uma distinção entre prosa e verso, sobre a qual nos apoiaremos, para, depois, embasarmos uma definição de gênero narrativo a ser seguida. O conflito entre as duas posturas críticas fica, assim, dissolvido, considerando-se os critérios de Scholes e Kellogg mais adequados para uma descrição da narrativa tradicional oral, enquanto que a linha seguida por Frye permite um avanço mais rápido da evolução narrativa para a modalidade escrita,

unesp

mostrando-se útil como uma forma de delimitação do campo do gênero narrativo voltada para a atualidade, sustentada por uma distinção entre verso e prosa, não perdendo, contudo, os traços da oralidade registrados pela escrita, na tessitura da arte ficcional moderna.

Os radicais estabelecidos por Frye chocam com os critérios mais precisos da arqueologia de Scholes e Kellogg, na investigação do passado da narrativa, mas abrem uma perspectiva para se lidar com a questão do hibridismo dos gêneros, como um dos fatores propulsores da modernidade na arte ficcional, movimentando-se um pouco daquela riqueza de penetração referida pelos mesmos críticos. Nesse sentido, o próprio exemplo dado por Scholes e Kellogg tem a sua resolução em Frye, quando este diz ser mais importante do que a classificação do gênero, o reconhecimento na obra da existência de dois princípios de apresentação: "Um romance é escrito, mas quando Conrad emprega um narrador para ajudá-lo a contar a estória, o gênero da palavra escrita está sendo assimilado ao da falada" (p. 243).

Tendo por parâmetro os dois radicais de apresentação (o *épos*, ligado a uma audiência que escuta, e a *ficção*, a uma audiência que se distancia), Frye estabelece a passagem da oralidade à escrita pelo percurso do público, na ponte de uma metáfora: "Pode-se mesmo sugerir, não de todo seriamente, que a figura lendária do bardo cego, que é usada com tanto efeito por Milton, indica que a derivação rumo a um audiência não vista começa muito cedo" (p.244). Do lado do *épos* da ponte, "o autor defronta a sua audiência diretamente, e as personagens hipotéticas de sua estória estão escondidas" (p. 245). Portanto, "o autor ainda está presente", (...) "representado por um rapsodo ou menestrel, pois fala como o poeta, não como uma personagem do poema", enquanto do outro lado da escrita, "tanto o autor como as suas personagens escondem-se do leitor" (p. 245). O seu percurso vai da presença do autor e de seu público, ligados por um tipo de narrativa que realiza "uma *mímesis* do discurso direto", a uma ausência do autor acompanhada de um afastamento da audiência, por meio de uma obra narrativa escrita, substituindo o primeiro pela figura retórica do narrador, que se comunica com o público leitor por meio "da imitação da escrita assertiva" (p. 246). Esse trajeto da oralidade à escrita, demarcando o apagamento do *épos* pelo relevo da *ficção*,

unesp

recobre, em passos mais largos, parte do percurso já efetuado e outro tanto a ser demarcado, seguindo-se "os caminhos que se bifurcam" nas trilhas de Scholes e Kellogg:

> O *épos* e a ficção primeiro assumem a forma da escritura sagrada e do mito, depois dos contos tradicionais, depois da poesia narrativa e didática, incluindo a épica propriamente dita, e da prosa oratória, depois do romance e outras formas escritas. Ao progredirmos historicamente através dos cinco modos, a ficção eclipsa crescentemente o *épos*, e, ao fazê-lo, a imitação do discurso direto muda para a imitação da escrita assertiva. Esta, por seu turno, com os extremos da prosa documentária ou didática, torna-se asserção real, e assim se afasta da literatura (Frye, p. 246).

Seguir o processo de obscurecimento do *épos* pela *ficção* é um dos caminhos possíveis para se acompanhar o curso da prosa escrita assertiva, conduzindo-a na direção da escrita simbólica da linguagem da narrativa ficcional. Assim, se "no *épos* algum tipo de metro comparativamente regular tende ao predomínio" porque, segundo Frye, "mesmo a prosa oratória mostra muitos característicos métricos, tanto na sintaxe como na pontuação", desviamos, neste momento, para o caminho da prosa na *ficção*: "Na ficção a prosa tende a predominar, porque só a prosa tem o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro" (p. 246). Entre o *épos*, radical marcado pelo "ritmo da repetição", e a *ficção*, radical marcado pelo "ritmo da continuidade", a narrativa extensa em metro contínuo passa o seu cetro para a narrativa em prosa contínua, trocando-se o suporte métrico do verso pelo suporte linear da prosa escrita: "Temos o *épos* em verso quando o ritmo recorrente é básico ou organizador, e prosa quando o ritmo semântico é fundamental. A prosa literária resulta do emprego, em literatura, da forma usada para a escrita discursiva ou assertiva" (p. 259).

Considerando-se que "o *épos* em prosa, isto é, a prosa concebida primariamente como prosa oratória, reflete a preponderância cultural do *épos*" e, por isso, "é normalmente considerado uma forma subsidiária da expressão oral, de que a suprema forma é o verso" (p. 259), o nosso caminho dirige-se

para o curso da *ficção*, abandonando o verso, para seguir o "ritmo semântico" da prosa retórica, caracterizado como "contínuo, não recorrente" e "simbolizado pelo corte puramente mecânico das linhas da prosa numa página impressa" (p. 259). Embora, para Frye, foi só no século XVII que se deu o período nítido de experimentação na prosa e sua revolução rumo ao estilo da fala natural contra a retórica formal, consumando "a emancipação da prosa de sob o domínio do metro e a libertação do ritmo semântico distintivo da prosa" (p. 260), o corte feito neste momento antecipa o domínio da prosa, por priorizarmos o caminho desse domínio na expressão do gênero narrativo.

Se na história da narrativa a transição da oralidade à escrita é complexa e foi apenas tangenciada, o desdobramento aludido entre o suporte métrico e a sintaxe prosaica só tem razão nos tempos atuais, no contexto de uma reversão histórico-cultural, polarizando a antiga narrativa clássica (epopéia) e a moderna. A narrativa moderna fixou em prosa escrita a forma nova do romance, passando a alternar a primazia da sua estrutura longa com as formas mais breves e tradicionais da novela e do conto. Por isso, falando com B. Eikhenbaum, no ensaio "Sobre a Teoria da Prosa", distinguiremos a "narração literária" do "relato oral" e elegeremos , na arte ficcional, os "gêneros prosaicos", que "têm um estilo próprio na linguagem escrita", dirigem-se "ao leitor e não ao ouvinte", e são construídos "a partir dos signos escritos e não a partir da voz" (1971, p. 158).

O percurso delineado deságua naturalmente nas três principais formas narrativas cultuadas na modernidade: o romance, considerado por Eikhenbaum o "fruto de uma mistura nova e contemporânea de todos os gêneros poéticos", e que "admite igualmente os elementos épicos, dramáticos e líricos" (p. 161); a novela e o conto, formas reaproveitadas não só para atender as exigências de brevidade dos tempos atuais, mas, principalmente, por reavivarem aspectos da tradição, como o tesouro de uma parte da memória formal da ficção, servindo há muito mais tempo, com as suas características, aos propósitos narrativos do homem, conforme as diferenciações resumidas por Eikhenbaum:

> O romance é uma forma sincrética (pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir de compilação de novelas, ou se é

> tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra (p. 162).

A oposição entre a narrativa em verso e a narrativa em prosa facilita o esquematismo da nossa tarefa, que tem a consciência de estar sobrepondo um mapa estilizado à variedade geográfica e à riqueza da história por onde aventurou o gênero narrativo. Além de dividir e estruturar essa breve abordagem do gênero, a oposição destaca os dois suportes narrativos, que se negam formalmente, mas cujo processo de negação alimenta uma tensão dialética. Em *A Estrutura do Texto Artístico*(1978), Iuri Lotman, comentando o surgimento da prosa, refere-se a essa relação de pressuposição com o verso: "a prosa surgiu sobre o fundo de um sistema poético determinado, enquanto negação deste"(p. 182). Para o crítico, o percurso da negação só se completa "quando a prosa venceu a poesia ao ponto dela deixar de ser percebida em relação a ela"(p. 175). Mas, a vitória sobre o verso ainda não lhe garante o estatuto de *prosa artística*. Só depois de cumprir os movimentos necessários de afastamento e de aproximação em relação ao discurso vulgar, nas palavras de Lotman, a prosa artística constituiu um "tipo dominante de discurso poético", efetivando-se como o veículo vitorioso na condução geral do gênero narrativo:

> A fim de se tornar o material da arte, a linguagem é privada, em primeiro lugar, da sua similitude com o discurso vulgar. E só o movimento ulterior da arte a fará voltar para a prosa, não para a 'não construção' inicial, mas somente para a sua imitação.(p.174)

Da mesma forma que a vitória da escrita não impediu a incorporação de elementos da oralidade no novo caminho da narrativa, a projeção da prosa sobre o verso não apagou totalmente a memória cultural do *épos*. Manifestações dessa natureza atravessaram a história do gênero e afloraram nos tempos modernos no centro do projeto poético de Guimarães Rosa, por

exemplo, que registrou a seguinte passagem no quarto prefácio de *Tutaméia*: "Tais no sertão os *épos* das boiadas, relato ou conto, se iniciam com o elenco amável dos cavalos espiantes e dos vaqueiros assentados"(1979, p. 164). Por isso, embora vitoriosa, a estrutura do texto em prosa não anulou totalmente aspectos e valores do verso. Confirmando nossas considerações, Iuri Lotman diz que "o texto artístico não pertence nunca a um único sistema ou a qualquer tendência única", pois "a regularidade e a sua transgressão, a formalização, enfim, a automatização e a desautomatização da estrutura do texto lutam constantemente uma contra a outra"(p. 175). No complexo entrelaçamento da prosa e da poesia, para o teórico, "cada uma dessas tendências entra em conflito com o seu antípoda estrutural, mas ela existe somente em relação a ele" (p. 175). Por isso, "a vitória de uma tendência sobre outra não significa a supressão do conflito, mas a sua transferência para um outro plano" (p. 175). No caso do gênero narrativo, a poesia, como a tendência vencida, cede o lugar do verso para a prosa instaurar o seu "dinamismo artístico" (p. 175).

Na transferência desse dinamismo, o verso e a prosa passam a ser formas reconhecidamente discerníveis, mas não totalmente infranqueáveis. Para Lotman, "é impossível traçar em geral uma fronteira determinada entre o verso e a prosa" (p. 183). Fazendo suas as palavras de Tomachevski — "Será mais natural e mais fecundo estudar o verso e a prosa não como dois domínios de fronteiras sólidas, mas como dois pólos, dois centros de atracção em volta dos quais se dispõem historicamente factos reais" (p. 183) —, o crítico conclui:

> (...) para resolver a questão fundamental da distinção do verso e da prosa será fecundo não estudar os fenômenos limítrofes e de os determinar não pelo estabelecimento de uma tal fronteira, sem dúvida imaginária; é preciso recorrer em primeiro lugar, às formas mais típicas, às mais expressivas do verso e da prosa (p. 183).

Se o texto, para Lotman, é "a soma das relações estruturais que encontraram uma expressão lingüística", tanto a sua expressão oral ou gráfica, quanto o seu efeito artístico, derivam de uma articulação tensiva entre "o

elemento estrutural e a sua função" (p. 185). Nesse ponto, a idéia de uma "fronteira do verso e da prosa começa a ligar-se não só à realização no texto destes ou daqueles elementos da sua estrutura, mas à sua ausência significativa" (p. 185). Considerando a tendência da prosa de tornar-se o elemento estrutural dos textos narrativos artísticos, pelo ponto de vista do estudo de Lotman um leque abre-se em direção a três tipos de relações abarcando a passagem das estruturas poéticas para a imitação do discurso vulgar pelos meios da prosa artística. Um primeiro tipo diz respeito à relação entre o discurso narrativo em arte e o discurso não artístico: "o discurso artístico não é idêntico à prosa não artística, mas relaciona-se com ela como uma reproducção com o seu objeto" (p. 177). Um segundo opõe a oralidade à expressão escrita: "o discurso oral distingue-se de um modo radical do discurso escrito", (...) "no entanto, a *reprodução* do discurso oral na literatura artística constrói-se segundo as leis do discurso escrito" (p. 177). Um terceiro contrasta o arcaísmo da oralidade com o modernismo da escrita: "o discurso oral pode penetrar muito profundamente no tecido da narração, particularmente na arte do século XX"(p. 178).

Como se sabe, o entrecruzamento das relações apontadas foi trabalhado com originalidade em boa parte da prosa moderna brasileira, que fez do aproveitamento da oralidade um dos seus pilares estéticos. Tal fato comprova como elementos da origem do gênero retornam em momentos diferentes e de modos variados no percurso de seu desenvolvimento, demonstrando que a vitória de alguns aspectos não significa a anulação total das características do elemento vencido. Faz parte das regras do jogo o vencedor adaptar a apropriação do elemento derrotado ao seu sistema de domínio. Por isso, no embate entre a oralidade e a escrita prevalece, no final, a seguinte orientação de Lotman: o discurso oral "nunca pode suplantar as estruturas escritas, pelo facto de o texto artístico, mesmo nos casos extremos, não ser o discurso oral, mas a reprodução do discurso oral no discurso escrito" (p. 178).

O recurso da prosa enquanto fundamento construtivo do texto instaura, ainda, uma relação entre a prosa e a não-prosa, dentro das esferas artísticas da prosa e do verso. Para Lotman, "*estar em verso*, *estar em prosa*, não é somente a expressão material de uma construção estrutural de um texto", mas também

unesp

"a *função do texto* definida para todo um tipo de cultura, função que raramente pode ser extraída da sua parte graficamente fixada" (p. 182). Assim, se a estrutura do texto já incorpora na sua função artística uma relação de imitação do discurso vulgar pelos meios da prosa artística, e uma submissão do discurso oral às regras do discurso escrito, essa mesma estrutura leva em consideração a questão fronteiriça entre a prosa e o verso, juntamente com a função dialética da projeção de uma escolha artística sobre a outra solução.

Num texto "em que o autor sublinha na prosa os elementos típicos do verso, este limite não só é liquidado, como, pelo contrário, adquire uma maior actualização" (p. 185), diz Lotman. Na situação inversa, "quanto menos elementos que distinguem os versos da prosa houver na forma versificada, mais claramente será preciso distinguir que se trata não de prosa mas precisamente de verso"(p. 185). Por outro lado, se nas obras escritas em verso livre, certos versos isolados e tirados do contexto podem ser entendidos como prosa, a conseqüência é de que "a fronteira que existe entre um tal verso livre e a prosa deve ser nitidamente distinguida e é precisamente a razão por que o verso livre exige uma construção gráfica particular para ser compreendido enquanto forma do discurso versificado" (p. 185). Tendo em vista essa série de implicações, o caminho pelo qual a prosa artística consolidou-se como o suporte estrutural do texto narrativo não apaga totalmente os elementos preteridos. A forma gráfica da prosa demarca uma idéia de fronteira com o verso, a partir da ausência significativa do segundo. A função construtiva da prosa pressupõe uma relação dialética com os elementos da estrutura do verso, da prosa não-artística e do discurso da oralidade, sempre que esses elementos tenham alguma função relacional com o texto construído, pois o efeito artístico da prosa é fruto de todo tipo de relação implicada na sua elaboração.

Os dois suportes narrativos — verso e prosa — teceram em fina trama o tecido e a estampa da história narrativa. Um teve como ponto de partida o padrão tradicional, formular, oral e em versos; o outro desenvolveu-se na direção de um padrão não-formular, escrito e em prosa. Na simultaneidade do tempo os dois suportes e padrões, às vezes, cruzaram-se, mas acabaram consolidando as suas divergências. Demarcaram linhas paralelas que, depois, tornaram-se cada vez mais distantes, à medida que a viagem da história

unesp

narrativa implicou também uma viagem de exploração de seu próprio corpo: os elementos da enunciação, enredo, personagens, espaço e tempo. Nesse percurso em direção à prosa, a narrativa consolidou sua linguagem artística, no sentido que essa "arte verbal, ainda que se baseie na língua natural, apenas se baseia para transformar na sua própria linguagem, secundária, a linguagem da arte"(p.58), no dizer de Lotman. Acompanhando os passos do processo evolutivo estaremos penetrando no conjunto fechado de unidades significativas e das regras que configuram o meio específico da linguagem artística da narrativa.

4. Uma definição do gênero narrativo

No âmbito de uma questão tão complexa quanto à definição do gênero narrativo, ainda mais quando estão em jogo fatores como a oralidade e a escrita, torna-se necessário delimitar as coordenadas que enfeixam um conjunto de características para se chegar a um princípio de sistematização. Scholes e Kellogg fornecem, numa definição simples, aquilo que é essencial no gênero, para caracterizá-lo e, ao mesmo tempo, distingui-lo dos outros: "Entendemos por narrativa todas as obras literárias marcadas por duas características: a presença de uma estória e a de um contador de estórias" (p. 1). Por esse ângulo, a narrativa diferencia-se do drama — "uma estória sem contador; nele, os personagens interpretam diretamente aquilo a que Aristóteles chamou uma 'imitação' do tipo de ação que encontramos na vida" — e da lírica, "uma apresentação direta em que um único ator, poeta ou seu substituto, conta ou medita ou fala para nós ouvirmos ou super-ouvirmos" (p. 1-2). Mostrando como a ciranda dos gêneros gira (acrescentando-se à apresentação direta da lírica um segundo locutor tem-se uma representação dramática, e esta vira uma narrativa se o locutor começa a contar um caso, porque "para uma obra literária ser narrativa, não é preciso nada mais nada menos do que uma estória e um contador"), os autores apontam os dois termos identificadores do gênero narrativo, mas é preciso considerar, ainda, as variações existentes entre uma narrativa oral e outra escrita.



Os mesmos críticos, caracterizando a narrativa oral, dizem que é "o método da composição, não a modalidade da apresentação", que "distingue a genuína tradição oral da escrita" (p. 20), porque a composição oral, na sua essência tradicional e formular, diferencia-se da mera recitação oral de um texto escrito. Northrop Frye, embora pareça contradizê-los, confirma que reside no processo de composição da narrativa a chave para a sua classificação, como se verá na sua definição de gênero, adotando uma perspectiva mais atual, de predomínio da expressão escrita, não desprezando a influência da oralidade. Por isso, as suas palavras aproximam-se da concepção de gênero narrativo a ser adotado, atendendo as tendências mais recentes, inclusive as características da cultura brasileira, cuja literatura dominante é de expressão escrita, mas que no século XX encontrou a sua forma de identidade, entre outros fatores, na elaboração de uma escritura que recupera a pulsação arcaica da oralidade. A manifestação oral, com a riqueza de suas idiossincrasias, como um recurso estilístico e elemento central de composição, atravessou todo o nosso modernismo: entrou no programa revolucionário de seu período heróico enquanto matéria artística; ganhou timbres e tons variados no ciclo regionalista; tornou-se fonte expressiva, no terceiro momento, na poética inventiva de Guimarães Rosa.

Frye utiliza como procedimento de distinção dos gêneros "os modos com que as obras literárias são idealmente apresentadas, quaisquer que sejam as realidades" em que se apresentam: como palavra representada, falada ou escrita. Numa temporalidade dominante da escrita, de predomínio da veiculação literária impressa, essa concepção mostra-se útil, pois admite ser mais importante do que a classificação de uma obra, o reconhecimento, no seu interior, do modo ou modos de apresentação em que foi concebida. Além de permitir no texto impresso a identificação do gênero a que a obra primariamente pertence, a que tradição e afinidades os significados de suas convenções conduzem, essa visão acopla a possibilidade de se reconhecer na mesma obra uma simbiose de diferentes princípios de apresentação, apesar da questão já levantada da submissão do discurso oral às regras do discurso escrito. Se um texto de estrutura escrita articula elementos da oralidade, ele o faz para que esses elementos desempenhem alguma função, ou pelo menos a

unesp

função de dialetizar com a escolha da solução artística pelo discurso escrito, ou com a sua supremacia. É o que acontece em partes dos textos que serão examinados, perpassados por uma linha de tensão entre a oralidade e a escrita, instaurando efeitos e articulações diferenciados entre o gênero da palavra falada" e o "gênero da palavra escrita".

O conceito selecionado mostra-se funcional, também, para o exame de obras que chegam ao leitor em forma de livro, mas foram concebidas dentro dos princípios da oralidade. Dois casos exemplares podem ser lembrados no conjunto da obra de Guimarães Rosa. O conto "Meu tio o Iuaretê" e o romance *Grande Sertão: Veredas* potencializam a mesma distinção retórica entre a narrativa oral e a escrita. Talvez, por ser tramado no mesmo achado formal, o conto foi escrito antes, mas publicado depois do romance. Walnice Nogueira Galvão (1978) estabeleceu a correspondência formal entre as duas obras: "uma fala que flui ininterruptamente da boca de um narrador, que é o outro", porque, em ambos os casos, "o narrador-protagonista tem sua alteridade marcada com relação ao interlocutor que é homem da cidade e portador dos signos de urbanidade, nem sertanejo num caso, nem meio-índio no outro"(p. 34). Por meio da tensão entre a oralidade e a escrita, o autor institui um efeito de teatralização no jogo das alteridades demarcadas, configurando, no romance, uma representação dramática de um estrutura épica. Rompendo as fronteiras dos gêneros dramático e narrativo, Guimarães Rosa integra-se ao desafio do escritor moderno de voltar a excluir o autor da narrativa. Scholes e Kellogg apontam o problema em Joyce, que conseguiu "refinar o autor para fora da existência" fundindo narrador e narrativa a tal ponto que a sua imitação da interação entre os três elementos retóricos essenciais (contador, estória e público subtendido) consegue estabelecer a mesma relação de uma peça com o dramaturgo. Da mesma forma que Joyce, Guimarães reencontra, nas palavras de Scholes e Kellogg, "a aparente capacidade de um Homero ou de um Shakespeare de permanecer, como o Deus da criação ... dentro ou por trás, ou além ou acima de sua obra, invisível, refinado para fora da existência, indiferente, aparando as unhas"(p.36)

Ao adotar o *princípio da apresentação* para distinguir entre a palavra representada, falada e escrita, sustentando que "a base da crítica genérica é

retórica, no sentido que o gênero é determinado pelas condições estabelecidas entre o poeta e seu público" (p. 243), Frye sugere uma idéia básica e simples de gênero, demarcando, na forma da apresentação, a origem dos termos drama, epopéia e lírica: "O fundamento das distinções de gênero em literatura parece ser o princípio da apresentação. As palavras podem ser representadas diante de um espectador; podem ser cantadas ou entoadas; ou podem ser escritas para um leitor" (p. 242). Descrevendo a evolução literária na trajetória dos cinco modos já referidos, "a ficção eclipsa crescentemente o *épos* e, ao fazê-lo, a imitação do discurso direto muda para a imitação da escrita assertiva" (p. 246). Para Frye, tal fato obriga a crítica moderna a completar o legado grego dos "nomes de três de nossos quatro gêneros", sugerindo a palavra *ficção* "para descrever o gênero da página impressa" ou o "gênero que se dirige ao leitor por intermédio do livro" (p. 244). Ilustrando a diferença entre a *ficção* e os outros tipos de gêneros, o autor utiliza-se de uma analogia com o teclado em música:

> Um livro, como um teclado, é um artifício mecânico para pôr toda uma estrutura artística debaixo do controle interpretativo de uma só pessoa. Mas assim como é possível distinguir a genuína música de piano da partitura para piano de uma ópera ou sinfonia, assim podemos distinguir a genuína 'literatura de livro' de livros que contenham, por escrito, as partituras textuais de peças recitadas ou representadas (p. 244).

Na trajetória do *épos* para a *ficção*, "sempre que o mesmo material serve para os dois gêneros, a diferença entre os gêneros surge imediatamente": a principal delas, "sem cuidar-se da simples distinção de tamanho, está implícita no fato de que o *épos* é episódico e a ficção contínua" (p. 244). Um outro aspecto já levantado dessa trajetória diz respeito à ponte entre uma audiência presente e outra não vista, carreando-se o imediatismo do efeito artístico ante uma audiência visível do *épos*, para a dependência da incógnita de um leitor invisível, na *ficção*. Caminhando por essa ponte que conduz ao domínio da palavra escrita na literatura, Frye faz do *épos* e da *ficção* o corredor central da ponte da narração, que é flanqueada pelo drama, de um lado, e pela lírica, do outro. Se "o drama tem uma relação particularmente

íntima com o ritual, e a lírica com o sonho ou a visão, conversando o indivíduo consigo mesmo" (p. 245), na área central da literatura, no deslocamento de seus cinco modos, pode-se dizer que o *épos* predominou na veiculação das formas originárias da narrativa como o mito, as lendas folclóricas e os contos tradicionais, dominando, ainda, na poesia épica, a forma embrionária do modo imitativo elevado. A partir desse ponto, a *ficção* tornou-se o radical principal de apresentação da narrativa em prosa grega e da sátira latina, quando surgiram os embriões respectivos do modo romanesco e imitativo baixo. No momento em que os modos literários consolidaram-se a partir da prosa de cavalaria (romanesco), da epopéia pátria renascentista (imitativo elevado) e com o nascimento da forma do romance (imitativo baixo), o *épos* já sofreu quase totalmente o fenômeno do eclipsamento pela *ficção*. Assim, o nosso percurso instaura, aqui, uma ruptura, considerando a *ficção* como o radical de apresentação das formas narrativas seguintes (a ficção grega e a sátira latina), fazendo coincidir o nome desse radical com o ramo *ficcional*, que brotará do tronco da poesia épica, para caracterizar, na evolução desse ramo, o nascimento da arte ficcional em prosa, nas suas duas principais variantes de representação: o ideal e o real.

Com o apagamento do *épos* e o domínio da *ficção*, "a prosa tende a predominar, porque só a prosa tem o ritmo contínuo apropriado à forma contínua do livro"(p. 246). Por isso Frye caracteriza a prosa como "o ritmo da continuidade" e a prosa literária como resultante "do emprego, em literatura, da forma usada para a escrita discursiva ou assertiva" (p. 259). A prosa é, em essência, "um veículo transparente", pois o seu distanciamento em relação ao *épos* e outras influências míticas deixam-na menos obstrutora para apresentar o seu assunto "como o vidro do espelho na vitrina de uma loja" (p. 261), na imagem de Frye. Já a prosa retórica, com seu ritmo distintivo, alternando-se entre os signos do *mélos*" (que movimentam técnicas da musicalidade e chama a atenção para "o ouvir a estória") e entre os signos da *ópsis* (elementos de visualização que atraem "o olhar para a situação fundamental"), adapta-se "melhor aos objetivos da Retórica, ornato e persuasão". Por isso, conclui Frye: "a prosa persuasiva é amiúde neutralizada em seus efeitos pelo próprio ornato, que a faz deliciosamente persuasiva" (p. 261).

unesp

Atribuindo "o termo ficção ao gênero da palavra escrita, no qual a prosa tende a tornar-se o ritmo predominante" (p. 297), Frye possibilita uma aproximação do mesmo com o seu derivativo, "ramo ficcional", utilizado por Scholes e Kellogg para nomear a vertente narrativa artística originária do tronco da síntese épica. Na junção dessas perspectivas, o termo ficção movimenta um sentido maior, denominando, dentro da área da literatura, a modalidade narrativa em prosa artística como um gênero específico. Tal uso tem amparo na teoria de Frye, quando o mesmo atribui à *ficção* um sentido equivalente ao da poesia: "etimologicamente algo feito em razão de si mesmo". Por isso, o termo pode ser aplicado "na crítica a qualquer obra de arte literária, de forma fundamentalmente contínua, o que significa quase sempre uma obra em prosa" (p. 298). Tomando a "ficção como um gênero e o romance como uma espécie desse gênero", Frye conclui que o romance é "uma forma de ficção" (da mesma maneira como Scholes e Kellogg consideram "o romance como apenas uma de uma série de possibilidades de narrativa") entre outras que dão vida e constituem os aparatos matriciais por meio dos quais o gênero desenvolveu-se. Segundo o crítico, "quando o *épos* se faz epopéia, convencionaliza e unifica seu metro, enquanto a prosa segue o seu próprio caminho em formas separadas, sempre considerando as dificuldades de se estabelecerem os limites precisos dessas formas, cuidando que "as formas da ficção em prosa são mistas" (p. 300).

Para acompanharmos o desenvolvimento da prosa ficcional emergente do tronco épico, passamos a considerar a *ficção* ou a narrativa literária em prosa escrita um gênero literário. Consagrada na modernidade como o "gênero da página impressa" e veiculada por várias formas narrativas, a ficção, pela via do romance, substituiu a tradição do épico, realizando a premonição de Fielding, que via o "romance como um epopéia cômica em prosa". Com o seu sentido de "falsidade ou irrealidade", a ficção nomeia o gênero literário que se expressa por meio de um discurso artístico de estrutura verbal hipotética, cuja forma de apresentação é a prosa retórica contínua e escrita. Definida por essas características, a ficção tornou-se, ao lado da lírica e do drama, um dos meios mais ricos de expressão literária, consolidando, também, uma linguagem artística específica.

unesp

5. Travessias: do mítico ao mimético; do mítico ao simbólico

A partir do tronco da poesia épica, a árvore da narrativa bifurca-se em duas direções antitéticas, seguindo o impulso de *verdade* da narrativa histórica e o impulso de *beleza* da natureza ficcional. Com a poesia épica demarcando um trajeto do rito ao mito, a história da narrativa passa a empreender, a partir desse marco, uma trajetória do mítico em direção ao mimético, no ramo em que brotou a narrativa histórica, e uma condução do mítico em direção ao simbólico, no ramo em que despontou o engenho da ficção escrita. Sendo o ramo ficcional o suporte da arte narrativa, por meio do qual o gênero fez florescer a sua natureza simbólica, frutificando formas específicas pelas ramagens da prosa escrita contínua, do ramo empírico da História será considerado o seu impulso mimético para figurar no ramo simbólico da ficção como uma variante representativa de tendência realista, cuja alusão ao real cria a ilusão do real, ao lado de outra variante expressiva de tendência idealista, que se afasta da alusão ao real, para criar, retoricamente, a ilusão de um mundo ideal.

Como na travessia do mítico em direção ao simbólico o leito por onde corre a linguagem da arte ficcional oscila entre a vertente do real e a outra margem do ideal, torna-se necessário estabelecer os sentidos em que esses termos serão utilizados. Estaremos denominando uma *representação idealista* aquela que surge no ramo da narrativa ficcional, movimentada por um *impulso romântico*, na denominação de Scholes e Kellogg, cujo sentido principal está ligado às imagens de um *sonho desejável*, configurando, nas palavras de Frye, uma resolução *apocalíptica*. Por outro lado, uma *representação realista* estará associada ao *impulso mimético* deslocado do ramo empírico para o ficcional, com a finalidade de estruturar um enredo cujo sentido principal alegoriza um *sonho indesejável* (pesadelo), por meio de imagens que configuram uma resolução *demoníaca*. No ramo da narrativa artística, a prosa ficcional grega e a sátira latina esboçaram os paradigmas a partir dos quais as soluções idealistas e realistas enriqueceram o repertório do gênero narrativo.

Para a condução dos nossos propósitos, o termo "realismo" será entendido como "realismo artístico", cuja "verossimilhança artística" é fruto de convenções, considerando, como Roman Jakobson (1971), a questão da "verossimilhança natural" ("segundo a terminologia de Platão") de uma versão verbal ou de uma descrição literária desprovida de sentido. Mesmo na arte figurativa da pintura, diz o crítico, onde se pode ter "a ilusão de uma fidelidade objetiva e absoluta à realidade", o realismo é convencional: "os métodos de projeção do espaço em três dimensões numa superfície, a cor, a abstração, a simplificação do objeto reproduzido, a escolha dos traços representados são convencionais" (p. 121). Da mesma forma, a propriedade da nomenclatura com que se opõe, na pintura, uma representação figurativa a uma representação abstrata, transferida para a literatura, acaba imprópria e limitada porque, para ficar só com uma definição de texto literário, a semiótica greimasiana caracteriza-o como um discurso figurativo: "Os discursos literários, denominados figurativos, e os científicos, considerados não-figurativos, diferenciam-se, na verdade, por graus de figurativização, a serem examinados nos procedimentos de figurativização semântica" (Barros, 1988, p. 115). Mas, se na pintura podemos identificar no quadro figurativo alguns compromissos com o "realismo artístico", e na resolução abstrata um apagamento desse compromisso, não seria totalmente impróprio ver na literatura uma tendência à representação compromissada com as convenções do "realismo artístico" opondo-se a uma outra, cujas convenções apagam as marcas de plausibilidade e verossimilhança para construir as suas soluções num outro molde de verossimilhança, sedimentado na tradição de suas convenções. Northrop Frye fala, nesse caso, de uma resolução "abstratamente literária", dando como exemplo um conto egípcio, cujo conflito é resolvido pelas leis internas da convenção mítica, desistindo de uma analogia externa com o mundo real.[2]

[2] No conto egípcio dos Dois Irmãos, que se toma como fonte da estória da mulher de Putifar na lenda de José, a mulher do irmão mais velho tenta seduzir um irmão mais jovem e solteiro que vive com eles, e, quando este lhe resiste, acusa-o de tentar violentá-la. O irmão mais moço então se vê forçado a fugir, com o mais velho a persegui-lo encolerizado. Até aí, os incidentes reproduzem mais ou menos fatos críveis da vida. Então o irmão mais moço suplica o auxílio de Ra, advogando a justiça de sua causa; Ra põe um vasto lago entre ele e seu irmão, e, num ímpeto de divina exuberância, enche-o de crocodilos. Este incidente não é mais um episódio fictício do que qualquer outro que o tenha precedido, nem se relaciona

Em correspondência com a pintura, que desenvolveu um paradigma de representação figurativa, mas que a modernidade implodiu, pela interferência das vanguardas européias a partir do impressionismo, reinstaurando o pólo da representação abstrata, cuja origem remonta às raízes históricas das convenções da pintura, a literatura, por meio do gênero narrativo, desenvolve um percurso à distância, mas que não deixa de ser paralelo. Northrop Frye relata que "nas sociedades primitivas, um desenvolvimento florescente do mito e do conto popular acompanha habitualmente um gosto pelo ornamento geométrico nas artes plásticas", polarizando com uma tendência contrária de representação: "Em nossa tradição temos um lugar para a verossimilhança, para a experiência humana imitada de maneira hábil e compatível" (p. 137). O impulso para esse tipo de verossimilhança fez avançar, na arte narrativa, um tipo de representação mimética, dirigida pelas várias etapas das convenções do realismo artístico. Um impulso contrário reteve os caminhos da narrativa na esfera de sua essência ficcional, privilegiando as suas soluções de uma maneira compatível com as suas convenções de ficção.

Dada a impropriedade do termo figurativo, pode-se falar, na arte narrativa, de uma oposição entre uma solução mais plausível em relação à experiência humana imitada e uma resolução "abstratamente literária". A primeira finca as suas amarras na legitimação de uma plausibilidade em pilastras das convenções da verossimilhança realista. A segunda solta essas amarras para lançar mão de soluções imaginativas, descompromissadas com a plausibilidade realista, mas ligadas às convenções idealistas. Ambas são formas de representação simbólica, estruturadas no suporte paradigmático de suas convenções, o que não impede que as duas exercitem, no interior de seus paradigmas, um efeito estético mais valorativo, geometrizando a arquitetura de suas construções em soluções "abstratamente literárias".

Acrescentando-se ao conceito de "realismo artístico" as convenções instauradas anteriormente e a partir do marco da escola realista do século XIX,

---

menos logicamente com o enredo, em conjunto, do que qualquer outro episódio. Mas desistiu da analogia externa com a 'vida': isso, dizemos, é o tipo de coisa que só acontece nas estórias. O conto egípcio adquiriu, portanto, em seu episódio mítico, uma qualidade abstratamente literária; e, como o contador de estória podia ter resolvido seu pequeno problema, com a mesma facilidade, de modo mais 'realístico', parece que a literatura egípcia, como as outras artes, preferiu um certo grau de estilização (p. 137).

unesp

pode-se reconhecer numa narrativa de cunho realista os procedimentos de um "realismo-mágico", de um "realismo-fantástico", de um "realismo-crítico", entre outros fatores de distanciamento do "realismo ingênuo" e "cientificista" do naturalismo do século XIX, como formas de resolução "abstratamente literárias". Tais soluções realistas distinguem-se do baixo grau estético da escola que acreditava ingenuamente numa reprodução da realidade, instaurando o reavivamento de uma rede de articulações no interior do código da tradição das convenções. Do lado inverso, no rumo da perspectiva aparentemente mais confortável do impulso ficcional, há como reconhecer a pertinência de uma solução "abstratamente literária", determinada pelas regras das convenções atualizadas, ou a sua impropriedade, fragilizada por uma traição à sua tradição. Por isso, trataremos da formulação de algumas convenções, colocando a formação do paradigma do *modo romanesco* como as primeiras diretrizes das convenções de um tipo de representação idealista em articulação com a formação do paradigma do *modo imitativo baixo*, representando as primeiras diretrizes das convenções de um tipo de representação realista. Na polarização desses dois paradigmas, no ramo da arte ficcional, dá-se a travessia do mítico ao simbólico.

O impulso mimético, por tentar refletir um objeto externo, juntamente com a articulação de um desenho interno de suas convenções, faz uso da linguagem simbólica da arte ficcional, no paradigma do "realismo artístico", para tentar criar um simulacro do mundo real. O impulso imaginativo ou ficcional, por desconsiderar o reflexo da realidade, refrata-se nas redes do paradigma de suas convenções e busca representar o simulacro de um mundo ideal, extraindo as suas soluções diretamente do repertório da tradição. Na linguagem do gênero da narrativa ficcional, as duas tendências afirmaram-se enquanto formas simbólicas de representação, construindo uma tradição literária por meio da invenção de suas convenções.

A travessia do mítico para o simbólico foi apenas preparada para ser concretizada nos próximos capítulos, quando as fontes literárias da narrativa grega e da prosa latina permitirão traçar as primeiras diretrizes dos paradigmas do ideal e do real. Ilustrando as principais proposições levantadas no conjunto das passagens até aqui efetuadas do percurso evolutivo da narrativa,

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

utilizaremos o conto "A Moça Tecelã", de Marina Colasanti, também por girar em torno do postulado já apresentado, de que a narrativa tece continuamente o seu tecido ficcional com os fios das duas convenções polares, relevando aqueles que configuram o seu desenho do ideal ou do real. Quase todos os elementos apontados no presente capítulo estão, em maior ou menor grau, potencializados no conto. A análise, desfibrando detalhes da configuração do texto, à medida que rememora aspectos do percurso teórico completado, procura, também, adiantar alguns passos da tarefa seguinte, armando as malhas principais da rede do paradigma do ideal, por meio das características literárias do *modo romanesco*, que se manifestam na narrativa ficcional grega como um modelo matricial. O procedimento de se adiantar o espectro desse paradigma, no espelhamento de um texto moderno, objetiva mostrar como os cristais desse espelho remontam à origem do paradigma, refletindo boa parte de seus estereótipos nas convenções da tradição.

6. O tecer e o entristecer de Penélope

Para falarmos em *conto* ou *texto,* termos comuns na atualidade, é preciso dizer que tais palavras estão do lado de cá da travessia, bem depois da forma épica ter amalgamado, na sua alquimia, a substância imaginativa do *conto primitivo* com materiais históricos, para compor, na condução do fio mítico, a tessitura do *mythos.* Se na arqueologia da arquitetura da forma épica encontram-se os vestígios de uma construção voltada à oralidade, com o domínio mítico na trama da intriga calcando o seu ritmo apropriado no aparato de uma expressão em verso, do conto primitivo, enquanto uma das raízes da árvore narrativa, pode-se dizer pouco, a não ser pressupor a urdidura de uma rica substância imaginativa, que se perdeu com a voz da oralidade. Por isso, neste momento, quando falamos em *conto*, estamos tratando de uma forma cristalizada por sua atuação ao longo do percurso do gênero narrativo, com as características com que se tornou, na modernidade, um dos suportes mais requisitados de lapidação da mensagem literária ficcional, na sua forma de ser "uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim

como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência"(p. 150-151), nas palavras de Julio Cortázar(1974)

Para se falar em *texto* (do latim *textu*), cuja etimologia vem de "tecido" e pressupõe o ato ou efeito de "tecer", na rede semântica que amarra termos como "textura", "tecido", "trama", "contextura", é preciso recuperar a idéia material de um suporte perene sobre o qual ou no qual se tece a tessitura de algo que passa a ter vida própria. Essa idéia de suporte parece ser mais próxima da natureza da narrativa em prosa escrita, cujo texto em que se fixa tem uma analogia implícita com o "tecido". Nessa analogia, o tear emerge como uma metáfora apropriada para alojar na sua esfera de sentidos as características do "tecer" e do "tecido", que permeiam o fazer inventivo do texto narrativo, como o conto em questão aponta:

> Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear.
>
> Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte.
>
> Depois lãs mais vivas, quentes lãs iam tecendo hora a hora, em longo tapete que nunca acabava.
>
> Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo. Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela.
>
> Mas se durante muitos dias o vento e o frio brigavam com as folhas e espantavam os pássaros, bastava a moça tecer com seus belos fios dourados, para que o sol voltasse a acalmar a natureza.
>
> Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para a frente e para trás, a moça passava seus dias.
>
> Nada lhe faltava. Na hora da fome tecia um lindo peixe, com cuidado de escamas. E eis que o peixe estava na mesa, pronto para ser comido. Se sede vinha, suave era a lã cor de leite que entremeava o tapete. E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila.
>
> Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

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

A estrutura circular do conto, atando a ponta do início ao nó do seu desenho final, é reforçada, no seu interior, gerando três módulos de circularidade, por meio dos quais pode-se fazer a segmentação do texto. A relação do primeiro com o segundo módulo dá-se pela repetição das palavras e frases com que terminam ("Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer."), embora estejam situadas em contextos diferentes, determinando uma oposição fundamental entre o primeiro bloco (a construção de um mundo ideal) e o segundo (o surgimento da tensão com o real), para o terceiro restaurar um desenho do ideal. Nas duas frases que se repetem, reiterando uma estrutura sintática homóloga, há uma mudança do tempo verbal sincretizando, nessa alternância, duas *modalizações* essenciais: o *querer* e o *fazer*[3] : "Tecer era tudo que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer". Entre as duas modalizações, no nível da estrutura narrativa do texto (*manipulação* e *performance*), colocando um *fazer* do passado, que chega no presente, com o desejo de *querer* continuá-lo no futuro, surge a modalização da *competência* (o *saber* e o *poder*), já tecida no fragmento transcrito, coroando uma *sanção* positiva na resolução da trama. Nessa estrutura paralelística, armada pela urdidura de duas frases quase similares, o conto contorna a circularidade de seu enredo pela costura de um fio ritualístico, cujo sonho esboça o desejo de um *fazer*, revestido de sentido pelo bordado de um desenho *apocalíptico*. Na esfera formal em que se constroem os liames dessa significação *apocalíptica*, vale a pena acompanhar alguns detalhes da delicada composição idealista.

Mais do que a materialidade do papel e da impressão das letras sobre o mesmo, funcionando como um suporte semelhante à tela branca na pintura, a arte da narrativa carrega na sua interioridade, juntamente com a idéia de linearidade e extensão, a corporeidade de um suporte que dá conformidade ao texto, à medida que ele constrói e se confunde com a "textura" textual, formando uma espécie de tecido ou tapete. No tear da escritura da arte

[3] Nas análises, de uma maneira geral, utilizaremos termos da Teoria Semiótica Greimasiana, tendo como fonte principal o *Dicionário de Semiótica*(s.d.). Como os conceitos desse modelo teórico aparecem associados a termos de outras teorias funcionando como suportes analíticos, estaremos pressupondo, no destaque gráfico, que os seus sentidos específicos, bastante divulgados, também podem ser inferidos nos contextos em que estão sendo utilizados.

unesp

narrativa, enquanto esse tecido faz-se pela tessitura da intriga, a agulha da linguagem imprime uma estampa de signos. Nas relações desses signos, o tecido ou o tapete textual não mais se desvencilha da estampa ou do bordado, porque um é feito trançando-se com o outro, resultando o quadro narrativo, em que se pode ver na trama do tecido como se dá a mobilização de sua paisagem de signos. O conto em foco, por exercitar a metáfora do tear, traz a vantagem de mostrar, paralelamente à construção do seu tecido, a formação do desenho e da dança de seus signos.

A paisagem que se constrói é a figurativização de um mundo ideal. Falamos em figurativização, porque predominam "os lances de imagens sobre a imaginação visual" da *fanopéia*, na terminologia de Ezra Pound (1970). Embora, o bordado do desenho do tapete textual vale-se, também, da associação com o *mélos*, impregnando-se de propriedades musicais da *melopéia* ("Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite."), para conduzir o arco da tensão das imagens (um mundo ideal ameaçado pela tentativa de uma infiltração e insurreição do real) à "dança do intelecto entre as palavras", da *logopéia* (1970, p. 11). Se a paisagem representa um mundo ideal, sua construção faz-se na urdidura do paradigma do *modo romanesco*, cuja projeção dá-se pela configuração de um mundo apocalíptico, desenhado pelos traços de luminosidade, delicadeza e em harmonia com a natureza; povoado por criaturas inocentes, dóceis e amáveis; animado, sempre, por um desejo de felicidade. Em linhas gerais, essa é a configuração do primeiro bloco do texto.

Alguns elementos de sua macro-estrutura, como o paralelismo e a circularidade, aparecem refletidos, em miniatura, na organização do fragmento destacado. Do amanhecer ao anoitecer, o trecho referido traça o fecho de seu círculo numa unidade temporal iterativa, marcando a abertura com a chegada da luz e o início do tecer ("Acordava ainda no escuro, como se ouvisse o sol chegando atrás das beiradas da noite. E logo sentava-se ao tear."), para fechá-lo à noite, com a chegada do escuro determinando o tempo do repouso: "E à noite, depois de lançar seu fio de escuridão, dormia tranqüila". Movimentado por essa unidade cíclica bem delimitada, o fragmento textual apresenta uma outra temporalidade, mais indefinida, dando rotação a um fazer permanente e

unesp

reiterativo: "Assim, jogando a lançadeira de um lado para o outro e batendo os grandes pentes do tear para a frente e para trás, a moça passava seus dias". Do lado do paralelismo, cuidando das partes simétricas que costuram o texto, há um movimento no interior do fragmento semelhante ao que foi descrito, instaurado por um "mas" adversativo, dividindo-o em duas partes.

A tensão entre as duas partes do fragmento seccionado surge na relação entre o dentro e o fora da casa da tecelã, no limiar de sua estratégica janela, separando o desenho da natureza bordado pelo tear e as imagens externas do mundo natural. No conflito entre o fazer da natureza e o da moça tecelã, vence a magia das mãos da moça do tear. Na primeira metade do fragmento, caminha-se pela harmonia e um perfeito entrosamento ("Linha clara, para começar o dia. Delicado traço cor da luz, que ela ia passando entre os fios estendidos, enquanto lá fora a claridade da manhã desenhava o horizonte."), passa-se por um pequeno descompasso ("Se era forte demais o sol, e no jardim pendiam as pétalas, a moça colocava na lançadeira grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo."), para demonstrar a rendição da natureza à tessitura do bordado da moça tecelã: "Em breve, na penumbra trazida pelas nuvens, escolhia um fio de prata, que em pontos longos rebordava sobre o tecido. Leve, a chuva vinha cumprimentá-la à janela". No desenvolvimento dessa gradação releva-se o preciosismo semântico na construção do desenho que, ao avançar com o dia do mundo natural, alterna a "linha clara" e o "delicado traço cor da luz" com "lãs mais vivas", "quentes lãs", que por sua vez dão lugar aos "grossos fios cinzentos do algodão mais felpudo", até os "fios de prata" rebordarem no tecido, em "pontos longos", a "chuva", por meio da qual a natureza reverencia o desenho do ideal. Substituindo a modulação da voz e a entonação da oralidade, o texto narrativo escrito, "entre os fios estendidos" da continuidade da prosa, imprime na sua materialidade e visualização as nuances semânticas de um processo de "textura" tramado na tessitura de seu tecido gráfico.

Na segunda parte do fragmento, a tensão referida afirma-se com mais nitidez, com a presença da adversativa marcando o domínio da magia sobre os fenômenos do mundo natural. Além do sutil entrecruzar de sentidos com a parte anterior, quando o sol forte demais era apagado com o bordado da chuva

e, agora, a perturbação da ordem ideal pelos fenômenos da natureza é coibida pelos "fios dourados do sol" restituindo a luminosidade idealista, o desfecho do fragmento aponta, no traçado de sua circularidade, a supremacia de uma das formas de magias entre as duas que estão em jogo. A fantasia aproxima-se da magia dos fenômenos naturais, alimentando-se dos seus prodígios e encantos, mas se afasta dos mesmos, quando a referência ao mundo natural contém a confusão da ilusão do real.

Desvinculando-se de qualquer alusão ao real, o fragmento borda o seu desenho do ideal inspirando-se nas imagens modeladas pelas convenções do *modo romanesco*. Dessa forma, a personagem, que poderia estar alegorizando uma divindade da natureza, ganha contornos mais precisos enquanto reencarnação da figura mítica de Penélope, para representar, dentro do sistema das convenções literárias, o papel mais amplo de uma figura lendária, espelhada no arquétipo das fadas cercadas por inofensivas criaturas, que povoam as paisagens de felicidade do modo literário romanesco. Situado na moldura desse modo, o texto, no segundo fragmento, articula uma tensão maior entre a sua configuração idealista ameaçada pela intervenção do real:

> Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado.
>
> Não esperou o dia seguinte. Com capricho de quem tenta uma coisa nunca conhecida, começou a entremear no tapete as lãs e as cores que lhe dariam companhia. E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado. Estava justamente acabando de entremear o último fio da ponta dos sapatos, quando bateram à porta.
>
> Nem precisou abrir. O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida.
>
> Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.
>
> E feliz foi, por algum tempo. Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar.

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

— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher. E parecia justo, agora que eram dois. Exigiu que escolhesse as mais belas lãs cor de tijolo, fios verdes para os batentes, e pressa para a casa acontecer.

Mas pronta a casa, já não lhe pareceu suficiente. — Por que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates de prata.

Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços. A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia. Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira.

Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre.

— É para que ninguém saiba do tapete — disse. E antes de trancar a porta a chave advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!

Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados. Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer.

A paisagem tecida no tapete pela fantasia e magia do modo romanesco, depois de caracterizar-se como idílica e pastoral, por fazer prevalecer a harmonia da comunhão com a natureza, é animada, na sua segunda parte, pela mudança do tipo de desejo: "E aos poucos seu desejo foi aparecendo" (...). O "mas" da abertura dessa parte já indica o despertar da transformação de um estado de equilíbrio para um estado de desequilíbrio: "Mas tecendo e tecendo, ela própria trouxe o tempo em que se sentiu sozinha, e pela primeira vez pensou como seria bom ter um marido ao lado". O desequilíbrio dá-se, principalmente, por um deslocamento temporal, implícito na expressão "ela própria trouxe o tempo", rompendo, de certo modo, com as regras das convenções. Enquanto o primeiro bloco bordava o tapete com as convenções idílicas da fase matricial e lendária do modo romanesco, o desejo despertado na segunda parte passa a bordar na paisagem os contornos mais precisos dos arquétipos cristalizados no amadurecimento do modo romanesco medieval: a figura cavalheiresca ("chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado,

unesp

sapato engraxado") e a troca da casa pastoral pelo palácio sobreposto à arquitetura do castelo: "Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços". Se os dois tempos da convenção romanesca ainda suportariam o tecer da representação de um amor cavalheiresco e medieval, as regras dessas convenções rompem-se definitivamente, quando essa relação amorosa corta os fios harmônicos da idealização para bordar um desenho, que ruma, em passos rápidos, para o real.

Veiculada pelo deslocamento temporal, a oposição entre o ideal e o real ganha corpo nas relações de espacialidade. O alto e o baixo, ao mesmo tempo que impõem uma divisão, separam os dois modos de representação. É perfeita a construção externa, do alto para o baixo, da figura cavalheiresca: "E aos poucos seu desejo foi aparecendo, chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado". Mas, a aparência de inocência, lembrada na brincadeira do ornato das rimas, desfaz-se diante da revelação da essência. A transição do alto para o baixo e do externo para o interno indica o deslocamento do ideal para o real, como será visto na evolução da narrativa, quando a representação externa dá lugar à exploração interna da personagem, acompanhando o modo imitativo baixo, que segue os passos da imitação das experiências da vida: "O moço meteu a mão na maçaneta, tirou o chapéu de pluma, e foi entrando na sua vida". Ao entrar na vida da moça, o personagem traz, como o avesso do mundo paradisíaco, a pulsação do pesadelo demoníaco. O índice temporal marcando a troca do dia pela noite anuncia a transformação do sonho em pesadelo. De fato, o sonho da noite ("Aquela noite, deitada contra o ombro dele, a moça pensou nos lindos filhos que teceria para aumentar ainda mais a sua felicidade.") é interrompido pela interferência do "mas", e com a adversativa chega o despertar do desejo demoníaco: "Mas se o homem tinha pensado em filhos, logo os esqueceu. Porque, descoberto o poder do tear, em nada mais pensou a não ser nas coisas todas que ele poderia lhe dar".

Manchando o "tapete mágico" com a nódoa do desejo utilitarista e mesquinho do poder, o tecido narrativo desmancha a *analogia da inocência* do modo romanesco para instaurar a *analogia da experiência* do modo imitativo baixo, "que mantém uma relação para com o mundo demoníaco

correspondente à relação do mundo romanesco para com o apocalíptico" (p. 155), segundo Frye. A descida para o modo imitativo baixo, comandada pela idéia estrutural do *trabalho,* caracteriza o apagamento dos estereótipos do ideal para a insurreição do real. No nível da estrutura narrativa, o sujeito, deixando o seu *fazer cognitivo,* é manipulado para realizar um *fazer pragmático*, figurativizado nas expressões verbais representando o mando do marido ("exigiu", "ordenou"), mostrando a transformação do prazer de tecer em um trabalho forçado, quase escravo: "Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira". Se no nível narrativo o sujeito passa a empreender a sintaxe de um percurso realista, com o valor semântico do sofrimento causado por um tipo de trabalho maquinal, o nível discursivo, insistindo na elaboração poética ("tecia e entristecia"), reage como a única possibilidade de preservar a esfera ideal de burla ao sentimento de realidade, ou do real sentido de tristeza.

A oposição entre o *fazer* prazeroso e o *fazer* opressivo, que desencadeia o conflito e a transformação narrativa, manifesta-se no discurso, com um tipo de linguagem entretecendo-se de relações opostas. No ritmo de uma temporalidade que imita a vida, acompanhando o percurso histórico da narrativa, que caminhou do tempo sem pressa da fantasia para a correria do tempo realista, o texto permuta a sua relação anterior de harmonia com o ritmo dos fenômenos da natureza para seguir as novas coordenadas do relógio humano — "A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol." —, trocando-se, também, a luminosidade idealista pela sombra realista: "A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia". Com a mudança do ritmo da temporalidade, sintetizada na expressão "pressa para a casa acontecer", o novo personagem impõe o poder de sua dominação, passando a ditar, também, as regras de construção de uma espacialidade do real.

A ambição e o apego material coordenam o gigantismo espacial, com suas divisórias labirínticas e hierarquia social: "Sem descanso tecia a mulher os caprichos do marido, enchendo o palácio de luxos, os cofres de moedas, as salas de criados". Apesar do domínio ignóbil do moço sobre a moça, o novo bordado ainda mantém a distância espacial entre eles, separando-os pelas regras das convenções que representam. No alto, a personagem lendária dos

unesp

primórdios do modo romanesco, a moça tecelã metaforizada no arquétipo da magia do tear, metamorfoseia-se no arquétipo medieval da moça cortesã aprisionada na torre do castelo: "Afinal o palácio ficou pronto. E entre tantos cômodos, o marido escolheu para ela e seu tear o mais alto quarto da mais alta torre". Destruído o ideal do amor palaciano, a moça tecelã, ao mesmo tempo que assiste a sua metamorfose de fada para a submissa moça cortesã, vê do alto da sua torre o prenúncio do tempo futuro, quando a narrativa caminhará em direção ao real. Mas, nesse ponto estratégico de superioridade, a figura metafórica do tear permanece, indicando que qualquer artesão da narrativa, "trazendo o tempo para si", pode recompor o bordado do tecido ficcional com as linhas claras e luminosas de uma reconfiguração idealista. Enquanto isso, embaixo do quadro, com o uso do discurso direto como mais uma técnica de imitação do real, a aparente nobreza do personagem masculino não impede que a sua essência empurre-o para o domínio rasteiro do modo imitativo baixo, muito próximo do convívio com a animalidade: " — É para que ninguém saiba do tapete — disse. E antes de trancar a porta à chave advertiu: — Faltam as estrebarias. E não se esqueça dos cavalos!" Antes disso, a fala do personagem pode ser uma advertência sobre a literatura de cavalaria que vem aí, mas a fada, com o seu poder visionário vê além, e enxerga também o desmoronar dos ideais cavalheirescos, quando assume as rédeas da narrativa a aventura da prosa realista. Ao terminar com as frases paralelísticas por meio das quais separamos o primeiro fragmento do segundo, a estrutura simétrica do conto correlaciona, agora, um paralelismo entre a forma com que o segundo fragmento começou e a maneira como o terceiro se inicia, trocando-se a adversativa pela conjunção aditiva:

> E tecendo, ela própria trouxe o tempo em que sua tristeza lhe pareceu maior que o palácio com todos os seus tesouros. E pela primeira vez pensou como seria bom estar sozinha de novo.
>
> Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear.
>
> Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para outro, começou a

> desfazer seu tecido. Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela.
>
> A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura, acordou, e espantado olhou em volta. Não teve tempo de se levantar. Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu.
>
> Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz, que a manhã repetiu na linha do horizonte.

O terceiro fragmento, por meio da frase emblemática do conto ("ela própria trouxe o tempo"), reforça o motivo fundamental do eterno retorno. Trazendo a passado para o presente, a personagem alegoriza o movimento da narrativa de refazer-se pelo tecer das convenções, fundamentando a prosa moderna, cujo tecido é fabricado no mesmo tear da tradição. O retorno às convenções configura, também, o desejo inicial da personagem, ou seja, a volta ao mundo idílico onde reside a felicidade, dando-se primazia aos sentimentos nobres, em oposição à representação realista, que veicula o motivo da "tristeza", marcada pelo apego à materialidade, à fugacidade do tempo e aos desejos egoístas e menos nobres. Obedecendo à estrutura paralelística, o conto, por meio do motivo do retorno, sintetizado na frase do deslocamento temporal, revela, também, um paralelismo de sentidos, em que a frase "ela própria trouxe o tempo" metaforiza, no fazer da personagem, o fazer da narrativa. Enquanto a fada exercita a sua magia, ela dá concretude à alma da narrativa na alegoria de poder tecer a sua magia com as tramas temporais impressas ao longo da "contextura" de seu tecido ficcional. Assim, quando a personagem, no seu duplo de fada e moça castelã, pensa "como seria bom estar sozinha de novo", ela não está apenas expulsando o seu companheiro e, com ele, a tendência da representação do real, mas está reincorporando a sua outra companhia, a metáfora da narrativa, que vive o mesmo dilema, dividida

entre o ideal e o real, tendo de retornar ao seu princípio idealista, quando se cansa da representação do real.

Como a última parte do texto descreve um traçado do retorno, o seu procedimento é articular um sentido irônico pelos passos do recurso da inversão. Primeiro troca-se a noite pelo dia e o escuro pelo claro, apagando-se o pesadelo sobreposto ao sonho desejável: "Só esperou anoitecer. Levantou-se enquanto o marido dormia sonhando com novas exigências. E descalça para não fazer barulho, subiu a longa escada da torre, sentou-se ao tear." Num segundo momento deflagra-se o jogo de contrários, por meio do qual a narrativa concretiza o seu percurso de retorno, destecendo o bordado indesejável: "Desta vez não precisou escolher linha nenhuma. Segurou a lançadeira ao contrário, e, jogando-a veloz de um lado para outro, começou a desfazer seu tecido." Mais do que relevar as convenções do ideal e do real, a fórmula do embate dos contrários é um recurso essencial na forma do conto, deflagrando uma ruptura de expectativa para surgir a surpresa embutida no seu princípio de anedota. Sobre a base de um movimento de inversão, o texto fecha o final com as pontas de seu início, pois "o conteúdo e o final de uma novela curta (*short story*) são a carne da carne e o sangue do sangue de seu início", nas palavras de Eikhenbaum (1971, p. 166), diferenciando-se da novela, o seu parente mais próximo, que estica essas características com o entremear de um enigma. Se a novela, no dizer do mesmo crítico, constrói-se "sobre a base de uma contradição, de uma falta de coincidência, de um erro, de um contraste" e tudo nela, "assim como na anedota, tende para a conclusão", o conto participa do mesmo impulso de "arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado", mas atendendo sempre a duas condições: "dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão" (p. 162).

Canalizando as suas forças para a conclusão, o texto trabalha, também, por dentro da trinca formada pela "significação", "intensidade" e "tensão", que faz parte da estrutura da forma, na teorização do Cortázar (1974, p. 152). Os três elementos estão inter-relacionados e a idéia de tema contida no primeiro depende das técnicas e do tratamento literário dados pelos outros dois, "porque em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento

unesp

bom ou ruim do tema" (p. 152). Um bom tratamento pode torná-lo "excepcional" e fazê-lo atrair "todo um sistema de relações conexas" (p. 154). Nesse caso, o tema é "como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência" (p. 154), conclui Cortázar. O conto em foco trata dessa constelação, agrupando em torno do motivo do retorno solar os elementos orbitais que desenham as principais convenções de uma representação idealista, revelando como a eterna procura da felicidade está entre o "tecer e o entristecer". A contista, no momento em que escolheu o tema e fez dele um conto, conseguiu iluminar, nas palavras de Cortázar, "essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana" (p. 155). Para se conseguir essa abertura temática, o texto correlaciona momentos de sonho e momentos de pesadelo. Ensombrando a tristeza para se clarear a felicidade, o conto entretece as duas pontas de um mesmo fio temático, iluminando a felicidade pela sombra do seu contrário. Com isso, flagra-se o arquétipo de uma vértebra da espinha da condição humana e sua dialética: uma bolha de sonho só se refaz com a ponta da tristeza que a desfaz. A mesma mão que borda a circularidade dessa bolha manipula a agulha que a estoura: "Tecia e entristecia, enquanto sem parar batiam os pentes acompanhando o ritmo da lançadeira". Assim, o tapete narrativo ganha vida nesse eterno fazer e refazer, rodando na roldana de seu refrão — "Tecer era tudo o que fazia. Tecer era tudo o que queria fazer." —, costurando no seu estilo aquilo que Cortázar denomina de intensidade e tensão:

> um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem à forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (p. 157).

O terceiro fragmento desnovela a trinca relacional referida, amarrando o desfecho com a ponta do começo. No percurso contrário ao movimento de retorno, a lógica temporal, fazendo o ato de destecer obedecer à sucessividade

das imagens anteriormente tecidas, incorpora, também, o sentido irônico de uma distribuição espacial. Do fim para o começo, e do baixo para o alto, apagam-se os vestígios dos elementos complicadores da ordem ideal, para se retornar à imagem romanesca inicial: "Desteceu os cavalos, as carruagens, as estrebarias, os jardins. Depois desteceu os criados e o palácio e todas as maravilhas que continha. E novamente se viu na sua casa pequena e sorriu para o jardim além da janela". O tempo e espaço continuam articulados. O escuro da tristeza que ensombrou o bordado do tapete dilui-se à medida que a própria noite vai dando lugar ao amanhecer. Se a luz anuncia o retorno do sonho inicial da moça tecelã, a sua luminosidade apaga o pesadelo da personagem e o sonho do marido transgressor: "A noite acabava quando o marido, estranhando a cama dura acordou, e espantado olhou em volta. Não teve tempo de se levantar". A ironia irrompe na desconstrução do personagem, debaixo para cima, marcando na oposição baixo / alto a distância espacial em que se localizam os paradigmas do real e do ideal: "Ela já desfazia o desenho escuro dos sapatos, e ele viu seus pés desaparecendo, sumindo as pernas. Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu". Apagando-se com o "emplumado chapéu" os últimos vestígios das convenções romanescas medievais, o texto retorna à calmaria da temporalidade idílica e ao espaço pastoral do seu início, fechando a sua estrutura circular: "Então, como se ouvisse a chegada do sol, a moça escolheu uma linha clara. E foi passando-a devagar entre os fios, delicado traço de luz que a manhã repetiu na linha do horizonte."

O tecer e o destecer são as operações ritualísticas que dão conformidade ao movimento cíclico da narrativa. O esqueleto desse movimento estende-se pela simetria das três partes do texto, caracterizando a abertura pelo nascimento do sol e sua luminosidade, o meio pelo escuro da noite, e o final com o retorno à luz do giro cíclico solar. Do despontar de um horizonte a outro (apesar da idéia de extensão que paira sobre o tecido narrativo, metaforizado no tapete; da linearidade da prosa, metaforizada nos fios de linhas e lãs; e da tessitura da trama, metaforizada no tear), o texto confirma a vocação da narrativa para a sua estrutura cíclica primordial. Nessa alegoria da narrativa, mostrando como a modernidade faz-se da reinvenção da tradição, o

unesp

texto configura os desenhos de dois tempos do modo romanesco (das convenções dos contos de fadas à entrada ao mundo senhorial dos castelos medievais), até o momento do despontar do modo imitativo baixo. Antes disso, porém, ele se liga, pela estrutura ritualística do tecer e do destecer, ao motivo amoroso plantado na tensão trágica da *Odisséia*, quando se rememora a condição da personagem Penélope fiando e desfiando, na circularidade do tempo, o elo da convenção de um motivo amoroso tramado na tensão do tecer e do entristecer, conforme o imortalizou Homero: "Para ela, a tecer uma tela mui grande, de dia; à luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho" (1970, p. 40).

O primeiro momento do tempo romanesco enquadra-se no período pré-medieval, dentro do *modo romanesco* teorizado por Frye, quando a narrativa caracteriza-se pelo "caráter perenemente infantil da estória romanesca" e "assinala-se por sua nostalgia de extraordinária persistência, por sua busca de algum tipo de idade de ouro imaginativa no tempo e no espaço" (p. 185). Este tempo romanesco remete ao mundo mágico do tempo lendário da narrativa e configura-se, na primeira parte do texto, na sua situação inicial de equilíbrio, embora tramada por uma oposição gradativa entre o desenho interno do bordado do tapete e o externo do mundo natural. Negando qualquer empenho realista ou o reflexo do externo, o fragmento resolve-se pela submissão das leis naturais à magia dos pentes do tear, onde se tece um mundo lendário, harmônico, povoado por criaturas inocentes. Essa opção pelo reino da felicidade determina os contornos do modo romanesco no comando do bordado de um mundo idealista, encerrado na luminosidade de sua moldura menor, dentro da moldura cíclica maior.

Os traços delicados de magia e fantasia do mundo pastoral e idílico, do primeiro momento, dão lugar aos contornos mais precisos dos arquétipos cristalizados no modo romanesco medieval, quando a segunda parte do texto borda sobre a casinha primitiva a aristocracia do castelo recoberto pela ostentação palaciana. É o momento da transformação narrativa, deflagrando-se o desequilíbrio pelo conflito de uma tendência realista brotando dentro do tapete idealista. Nessa etapa, rompem-se os ideais do amor palaciano juntamente com as regras de um possível código de cavalaria. Essa quebra das

unesp

convenções idealistas compensa a perda do objeto amoroso da personagem com o ganho da coerência estrutural da narrativa. Ao desmanchar, na figura do companheiro, um dos seus sonhos, a moça cortesã devolve o comando dos fios do enredo às mãos da fada tecelã. Assim, refaz-se a harmonia que a representação idealista em terceira pessoa postulou na relação entre a personagem e o narrador. Como o fazer da fada tecelã alegoriza a magia do narrador, no momento em que ela exerce o papel de moça cortesã, dentro de uma moldura realista, quebra-se a harmonia da fantasia do tecer, instaurando-se o sentido negativo do trabalho: "tecia e entristecia". Nesse momento, o ato de tecer sujeita-se ao comando do marido, configurando-se o conflito que a representação realista armará na relação entre o poder de manipulação do narrador (o que tece os ramos da narrativa) e o papel trágico que o narrador impõe a esse personagem (o que vive o destino tecido pelo narrador). Com a narração em primeira pessoa instaurando um sincretismo entre narrador e personagem para armar um conflito entre as duas instâncias narrativas, a origem da representação realista gerou uma estrutura paradoxal: interligados pela roupagem da primeira pessoa, o narrador e o protagonista realista instauram o conflito e o movimento trágico do enredo, enquanto que a representação idealista, marcada pela dissociação entre o narrador e o protagonista no uso da terceira pessoa, potencializa, nessa divisão estrutural, a mesma unidade de felicidade que o enredo procura juntar na união de um par amoroso.

Ao criar, no seu bordado, a figura do marido, a moça cortesã prefigura a idéia de trabalho que rege a representação realista. Por meio dessa idéia, o "trabalho" do narrador é criar uma situação em que o personagem, pelo pesadelo do trabalho, seja colocado no quadro de uma vida infernal. Ao desmanchar a figura do marido, a personagem recobra o arquétipo da fada tecelã, reconstituindo a alegoria da harmonia do seu fazer com o tecer da fantasia pressuposta na narração idealista. Nas regras dessa fantasia, narrador e personagem formam uma unidade. Por isso, quando a moça bordou o seu marido e o bordado instaurou o conflito realista entre o criador e a criatura, a criação teve que ser desfeita para o enredo retornar às condições impostas pelas convenções do código da tradição. A personagem perde num sentido (o

unesp

objeto amoroso), para o texto ganhar em outras instâncias: na coerência do enredo, na interligação da personagem com o aparato retórico da enunciação, conforme determinam as regras das convenções em que se inscreve a sua reinvenção: "Tinha de perder de ganhar?". É isso o que acontece com a personagem do conto. Por meio dessas palavras a situação se repete no dilema vivido por um personagem de Guimarães Rosa, no conto "Seqüência", do livro *Primeiras Estórias*(1981, p.59), que perde a "honra" de não capturar uma vaca fugida, mas ganha uma união amorosa seguindo a mesma vaquinha. Ao seguir o retorno dos passos da vaca, a "seqüência" do conto formaliza uma estória de amor, reinventando os arquétipos das convenções idealistas.

O último fragmento do texto re-estabelece o equilíbrio inicial, por meio de uma operação inversa: o destecer. Apagando-se as marcas do pesadelo do real, o tapete ata, novamente, as pontas do bordado às convenções romanescas do seu traçado inicial. Considerando-se o "tecer" e o "destecer" como operações alegóricas, em nome das quais se realizam as mais inventivas soluções mágicas e fantásticas, dentro das regras das projeções polares de uma representação idealista ou de um realismo artístico, como efeitos imaginativos, o conto demonstra como, em qualquer época e dentro dos ditames das convenções escolhidas, o seu teor estético está ligado a um grau maior ou menor de uma solução "abstratamente literária".

7.Tecendo o amanhã

O conto analisado, de Marina Colasanti, exerce uma dupla utilidade: uma remissão ao passado e a preparação de um esboço do futuro. No primeiro aspecto, a análise procurou ilustrar os principais fenômenos levantados na transição da narrativa oral em verso para a sua expressão em prosa escrita. Enquadrado numa temporalidade em que o verso cedeu o espaço para o suporte da prosa contínua, com o narrador devidamente incorporado ao aparelho retórico da enunciação, e trabalhando dentro dos parâmetros de uma linguagem artística historicamente definida, o texto mostrou, por meio do seu motivo condutor (*leitmotiv)* — "E tecendo, ela própria trouxe o tempo" — a

unesp

mobilização da recorrência de convenções fixadas em várias épocas. Por esse prisma, podemos ver como a narrativa do nosso século reinventa as suas soluções pela ponte do retorno aos primórdios das convenções, exemplificando como a "novidade" é uma questão de distância em relação à verdadeira identidade do texto, conforme diz Lotman: "Toda obra inovadora é elaborada com um material tradicional. Se um texto não lembra uma construção tradicional, o seu caráter inovador deixa de ser percebido" (1978, p57)

→ Utilizando o procedimento do espelho de um texto moderno para nele se ver o espectro de seus traços ancestrais, o conto analisado traz, na construção de sua tensão principal, elementos do diagrama dos paradigmas do ideal e do real que parecem esboçar. Ao esticar um fio na ligação da abertura ao final, moldando-o com as curvaturas da tensão entre o sonho e o pesadelo, o conto configura o desenho de um círculo dividido em duas metades: o céu e o inferno. Sobre essa linha do horizonte forma-se o arco das imagens do ideal, contrastando com o arco inferior, mobilizador das convenções do real. O diagrama do círculo partido é acrescido com o corte de uma linha vertical, por onde corre a tensão que arma os arcos indicadores dos dois modos de representação. Como a narrativa épica desenhou o formato do diagrama primordial, localizando no centro do círculo a figura heróica de todos os tempos, a prosa narrativa posterior, instaurando os pólos da simbolização do ideal e do real, dá continuidade à simetria do diagrama, ampliando-o em ondas concêntricas, como uma pedra atirada sobre o centro da poesia épica, não para afundá-la, mas para fazer aflorar na lâmina d'água da prosa escrita as ondulações por onde gênero passa a navegar.

Localizando-se no círculo central o lugar do *modo imitativo alto*, e dentro dele o herói da epopéia, o semi-círculo superior abre o arco do *modo romanesco*, em oposição ao arco inferior, que abriga o *modo imitativo baixo*. Sempre partindo do centro do primeiro círculo, a linha vertical, que o perpassa, sobe pelos arcos superiores em direção ao ideal do céu *apocalíptico*, na concepção de Frye. Em contraposição, essa linha desce, cada vez mais, ao mundo subterrâneo do real, até o limite do seu *inferno* simbólico. Acima do segundo arco, delimitado pelo território do modo romanesco, paira, superior, o

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

modo mítico, com o seu caráter de anterioridade em relação à definição da literatura enquanto arte. A narrativa retorna a esse modo pela escala mítica da simbolização de um mundo ideal, ou por um caminho inverso, levando-se às últimas conseqüências a simbolização do real. Nesse caso, os dois extremos tocam-se pelo caráter da simbolização literária, e o *modo mítico* não só ocupa o terceiro arco, como fecha o círculo em que se encerra o diagrama.

Aplicando-se o estudo de Frye, "Teoria dos Mitos", para buscar o "sentido arquetípico das imagens apocalípticas" e "demoníacas", o diagrama formado pelos cinco modos literários povoa-se com os seguintes tipos de personagens. No centro, a figura humana do herói, com a sua correção de caráter e virtudes. Acima dele, as personagens humanas, mas lendárias, com seus poderes mágicos e sobrenaturais, vivendo em harmonia com a natureza e suas criaturas inofensivas, numa aura de ingenuidade pintada com cores suaves e traços delicados. No alto, localiza-se a esfera divina, revisitada pela literatura, por meio da simbolização mítica. Na parte inferior do círculo, no seu primeiro arco, o personagem imita o homem comum e suas experiências, quando a literatura tende a imitar a vida real. Em contraposição ao personagem lendário, o personagem que imita o homem comum tem uma vivência conflituosa e crítica com o seu meio, incluindo os reinos animal, vegetal e mineral, situados numa esfera inferior em relação à escala humana. O personagem realista, na sua descida aos ínferos, pode metamorfosear-se nesses últimos elementos, assim como o personagem lendário, na representação do ideal, faz deles o complemento de seus poderes mágicos e sobrenaturais. À medida que as personagens materializam-se nos reinos apontados, tornam-se menos "naturalistas" e literariamente mais abstratas, alcançando, pela ponte da simbolização, o território mítico. Com um pouco mais de liberdade com que traçamos as linhas gerais da direção que Frye dá às imagens e às personagens, acrescentaremos, no circuito dos arcos dos modos literários, as relações de enunciação, enredo, tempo e espaço, ampliando o leque dos elementos principais da narrativa e suas correlações no código da linguagem ficcional.

Como as articulações dos elementos estruturais da narrativa no diagrama esboçado fazem parte da área a ser desenvolvida no próximo

capítulo, elas serão resumidamente apresentadas, por meio da projeção da análise do conto "A Moça Tecelã", para depois serem retomadas sistematicamente. Reduzindo o enredo a um traço mínimo, tem-se o desenho da linha do horizonte do fio da narrativa idealista armando sobre esse traçado o percurso ritualístico do seu giro. Se o círculo central do diagrama pertence ao modo imitativo alto, matricialmente gerado pela epopéia clássica, o arco do ideal projetado pelo conto localiza-se a partir das convenções épicas pela remissão ao arquétipo de Penélope alargando-se, depois, pelo espaço do modo romanesco. Ao relevar, no tapete da narrativa, o bordado do ideal, o enredo do conto, no seu arco de tensão, contrasta a projeção de uma representação idealista sobre a sombra de uma direção realista. Essa tensão foi mostrada na divisão do texto, acompanhando-se o tempo da natureza: o equilíbrio da primeira parte com o nascimento da luminosidade solar e do dia; o desequilíbrio da noite ou do escuro; o renascer da luz da manhã, no reestabelecimento do equilíbrio final. Metaforizado no tapete e na sua trama, o enredo borda, no seu início, uma delicada paisagem idílica. Imitando o ritual da natureza, na iteração do ato de "tecer", imprime-se, na segunda parte, o desejo de um sonho, cujas imagens apontam uma tensão entre o ideal e o real, fazendo com que o modo romanesco, que domina a extensão do quadro, incorpore o conflito do despontar de uma insurreição do modo imitativo baixo, alastrando-se na parte inferior do desenho. Com isso, o tecido narrativo amplia o arco do ideal pela projeção da tensão com o arco do real. Nesse jogo de luz e sombra, mais do que o semi-círculo *apocalíptico*, o quadro narrativo considera todo o círculo, completado pelo pontilhado das pulsações do mundo *demoníaco*, na sua parte inferior. Completando o percurso ritualístico, o enredo, pelo princípio do retorno, opõe o tecer ao destecer. A terceira parte desmancha a sombra do pesadelo da segunda, fazendo renascer a manhã e, com a sua luminosidade, a passagem idílica com as imagens apocalípticas da esfera idealista prenunciada no sonho do início do bordado.

Dentro do contorno do círculo traçado pelo enredo, por meio da sua parte superior e dominante, em que se fixa o arco do mundo romanesco, pode-se, também, pela linha de tensão que o atravessa, extrair algumas relações do arco inferior, onde se delimitam os contornos do modo imitativo baixo. Se os

dois opostos, um iluminado pela sombra do outro, abrem as perspectivas das representações idealistas e realistas, as relações de personagens, espaço e tempo, puxadas pela linha do enredo, também são guiadas pelo farol dos dois paradigmas. A personagem principal, a moça tecelã, não só é a habitante da paisagem romanesca, como também é metaforizada em uma fada tecelã, construindo a paisagem em que é personagem. Reinventada no arquétipo de uma fada, o seu poder mágico reveste-se na arte de tecer, sendo que a metáfora do tear dá vida ao bordado, caracterizando alguns traços do paradigma romanesco: um mundo ideal, mais belo e perfeito que o natural, porque as suas leis submetem-se às leis da fantasia, reinando a inocência e a felicidade, na comunhão perfeita do ser humano com os universos animal, vegetal e mineral. No exercício de seus poderes mágicos, a metamorfose da personagem, de fada tecelã em moça cortesã, além de desenhar dois momentos significativos do predomínio das convenções romanescas, instaura o conflito do conto, no arco das relações humanas. O seu companheiro idealizado frustra-a, por não fazer corresponder a essência à aparência. Com isso, irrompe-se uma divisão básica: enquanto a representação do ideal, mais metafórica, vê, pelo externo, um todo indivisível, a representação do real, mais metonímica, para tentar representar a vida externa do homem, procura mergulhar no conhecimento de suas contradições internas.

Em nenhum momento do conto a moça é apresentada externa e fisicamente. Por isso, a sua construção é lida, figurativamente, pelo efeito de beleza da arte de sua mão: ela é a tessitura daquilo que tece. Porém, ao criar a sua criatura humana, de acordo com o princípio romanesco de representação externa, ela não prevê a possibilidade da surpresa interna, que é o princípio e a alma do modo imitativo baixo, surpreendendo-se com os desejos do companheiro. Seguindo-se a construção externa do personagem bordado pelo comando dos pentes do paradigma romanesco ("chapéu emplumado, rosto barbado, corpo aprumado, sapato engraxado"), à medida que as lançadeiras descem pelo corpo da figura, o deslocamento espacial em direção ao paradigma do modo imitativo baixo deixa entrever um desarranjo temporal no último elemento descrito: o anacronismo irônico do "sapato engraxado". Surge o índice do jogo de inversão. De baixo para cima, a criatura subverte o ideal

do criador com o seu desejo realista, por meio do qual o poder é transformado em uma relação de trabalho, movimentando algumas linhas do paradigma do real: a estratificação social pela exploração do trabalho e pelo poder econômico. É o princípio de uma armação demoníaca com que o modo imitativo baixo realiza uma representação do real, fazendo das relações humanas um inferno. Como o comando do enredo segue o modo contrário, a personagem masculina é desmanchada para a narrativa fazer renascer o mundo mágico e idealizado da fada tecelã. É importante antecipar que, pelas leis dos paradigmas do ideal e do real, as representações das personagens tendem a relevar, no primeiro, a parte superior do corpo humano, das mão à cabeça, e auxiliada pelas simbolizações dos reinos animal, vegetal e mineral tendendo à leveza celestial. Ao contrário, a direção do real procura representar a parte inferior do corpo humano, do sexo aos pés, ligando as mãos ao trabalho e soldando o corpo à linha do chão, ou fazendo-o descer em direção ao mundo subterrâneo.

As relações espaciais reforçam o contraste entre os dois paradigmas. O alto é o espaço almejado do modo romanesco. No conto, o personagem é tecido a partir do "chapéu emplumado", e o mesmo, coerentemente, é o último elemento a ser desmanchado. O tecer e o destecer do personagem constituem o movimento irônico do texto. Entre o *fogo* presente no *ar* ("traço cor da luz", "lãs mais vivas", quentes lãs"), com os elementos de leveza ("vento", "folhas", "pássaros"), e a *água* da "chuva", que "vinha cumprimentá-la à janela", até a sua presença metonímica na mesa, com o "peixe" e a "sede", a linha da *terra* aparece sempre como o marco da divisão dos dois paradigmas. Se as "pedras" e os "poços" do palácio indicam uma direção do real, a localização da moça e do seu tear, no "mais alto quarto da mais alta torre", puxa as diretrizes do espaço para a esfera celestial. Protegido pela aura de uma atmosfera de leveza, o conto recobre a linha da *terra* com o traço de luz, que a manhã repete no horizonte, armando o seu arco do ideal com a ajuda do fogo (luz), da água (chuva), e o predomínio do *ar*.

A construção da riqueza do palácio sobreposto à arquitetura do castelo dá continuidade ao tipo de relação espacial articulada no paradigma do real: a divisão labiríntica, como conseqüência da hierarquização social, juntamente

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

com as noções de separação, desintegração e perdição. O mundo da realidade de baixo, na sua simbologia, é configurado como um inferno. Ali se tecem os conflitos entre os homens e dos homens com a natureza, quase sempre com a solução trágica da morte, a maneira de se destecer o conflito. Se o conto rememora, com a casinha integrada à paisagem, as convenções idílica e pastoral, a sobreposição do palácio ao castelo, com a ampliação do seu espaço interno ("Dias e dias, semanas e meses trabalhou a moça tecendo tetos e portas, e pátios e escadas, e salas e poços"), antevê a troca de paisagem que a representação do real impõe, fechando a abertura do horizonte com as paredes e os caminhos labirínticos das cidades.

A temporalidade idealista, ao contrário da imitação realista, tende a diluir-se numa indefinição. A falta de precisão desamarra o tempo da cronologia, atendendo a vocação mágica da fantasia, que faz com que os laços temporais procurem a órbita de uma dimensão mítica. O conto analisado vale-se dessa falta de fixação de limites, por meio de seu *leitmitv,* executando os mais variados deslocamentos temporais. A imprecisão da temporalidade perpassa toda a intriga (tirando-se a cronologia de "dias e dias, semanas e meses trabalhou", justamente da tensão realista), e acaba representada na concisão da moldura mais simples da unidade cíclica da natureza: o amanhecer, o anoitecer e o renascer do dia. Essa moldura quebra a linearidade da narrativa, recuperando a estrutura arquetípica de uma temporalidade primordial e mítica. A sobreposição da moldura idealista, pelo retorno ritualístico, tem a função de apagar as marcas disfóricas do tempo da natureza. No caso, a noite e a parte indesejável do disco do padrão sazonal: "A neve caía lá fora, e ela não tinha tempo para chamar o sol. A noite chegava, e ela não tinha tempo para arrematar o dia". Contrastando com o ritmo temporal da natureza, o conto ilustra como o paradigma do real tende, na sua tarefa de imitar os passos da experiência do homem, a quebrar a lentidão da melodia natural para imprimir a marcha da pressa dos interesses mundanos: "Exigiu (...) pressa para a casa acontecer". O mais importante, porém, é saber reconhecer, numa narrativa que tem o rumo da direção do real, com um artista narrativo pode libertar-se da tirania da plausibilidade da temporalidade da vida, para emoldurar a sua estória num tempo natural, quase mítico, na

simbolização cíclica de uma resolução abstratamente literária. Esse artista, além da prisão dos limites temporais e da parte adversa do ciclo sazonal, pode fazer um uso contrastante das cores quentes e frias da palheta do seu paradigma, extraindo a maior carga de dramaticidade possível, para relevar o destino trágico de sua composição infernal. Por outro lado, a pintura idealista de uma narrativa recobre o seu arco de luminosidade celestial, com a suavidade das melodias e a delicadeza das imagens, que geram a felicidade do paradisíaco mundo ideal.

No ensaio "O Conto Breve e os seus Arredores" (1974), Cortázar caracteriza o conto contemporâneo — "o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios" (p. 228) —, buscando o "efeito único" teorizado por Poe, dentro de uma forma fechada. Essa "esfericidade", ou "o sentimento da esfera" deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, "como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua estrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica" (p. 228). A mobilidade do narrador, além de buscar a eficácia e o sentido do conto ("a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável") determina, também, o grau de criatividade posto a serviço de sua invenção. No texto focalizado, a inventividade do narrador, assim como a eficácia e o sentido principal estão calcados na alegoria do tear, fazendo do tecer a metáfora do ato de escrever.

O narrador em terceira pessoa, não dando voz à moça tecelã, converte o seu mutismo no poder de tecer. O poder de tecer da personagem, por sua vez, é convertido no poder de escrever do narrador. Imbuída desse poder, a personagem, formalmente, não narra, mas, metaforicamente, divide o papel da narração. Ao narrador formal, cabe o papel de relatar a estória da moça que tecia um tapete sem fim. À moça cabe o papel de transformar o tapete, tecendo e destecendo com mãos mágicas as imagens que dão vida à sua obra. Nesse sentido, parece que ao papel do narrador sobrepõe-se o fazer artístico da personagem, pois os fios de sua narração dependem dos caminhos dos fios do

tear. Não destituído de sua função, o narrador divide o seu papel, à medida que o conto divide-se em duas instâncias: o tapete textual finito, com a sua estrutura paralelística e cíclica (a arte do narrador-artesão); o tapete bordado, infinito, tecido e destecido, pela moça tecelã. A forma como o narrador sobreleva o fazer da personagem é uma maneira sutil da de deslocar a magia interna da estória romanesca para a confecção da fantasia no relato de uma estória moderna. Assim, ao dar à personagem o poder de tecer e destecer o seu bordado, o narrador adquire para si a fantasia com que pode tecer a forma esférica do seu tapete textual. Recobrando a magia da intriga romanesca, o narrador traz a fantasia desse modo literário para o circuito da enunciação: o ato de tecer o tapete pelo tear corresponde ao ato de escrever ou narrar; a magia da moça tecelã em tecer e destecer o seu tapete corresponde à magia do narrador na tessitura da intriga da sua estória. Nesse jogo metafórico dos tapetes, o conto evidencia, na sua invenção, a maneira como o paradigma do ideal borda algumas das suas principais convenções.

Como todos os demais elementos estruturais da narrativa, a enunciação do paradigma do ideal, por estar fortemente vinculada à forma matricial do modo romanesco, faz dos seus caminhos mágicos e imaginativos uma tentativa de se aproximar do domínio mítico. Conduzido pela força do imaginário, esse tipo de enunciação pressupõe as resoluções incutidas no termo ficção, incorporando a magia e a fantasia, os instrumentos do poder divino da enunciação: o poder de fazer acontecer, o poder da palavra virar coisa; o poder de o bordado ganhar vida e fazer a natureza submeter-se às leis da criação. Ao operar o poder divino da criação, a enunciação absoluta do paradigma do ideal contrapõe-se às dificuldades e carência de linguagem da enunciação relativa, no paradigma do real. Mas essa carência substitui a fantasia idealista pelo alimento das formulações de um realismo mágico e fantástico. Obedecendo a essa polarização, a narrativa de tendência realista, num extremo, nega a fala aos personagens para fazer despontar, ironicamente, a mestria do narrador. Na representação do ideal, a narrativa incorpora o dom da magia dos personagens e, portanto, o seu domínio metafórico de fala, na magia da narração.

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

Por estar alegorizando no ato de tecer o ato de escrever, a personagem representativa do ideal não fala, faz. Ao fazer, a mágica do seu tear transita para a esfera do escrever. Nessa esfera, às instâncias do tecer e do escrever mesclam-se mais dois fatores do tecido textual: a narração e a escritura da narração. Inseparáveis, eles se juntam na tessitura da eficácia e dos sentidos do texto. No conto estudado, nota-se o esforço da narração em se valer da arte da moça tecelã, refletindo a arte do bordado na urdidura da escritura. Desse conúbio nasce o estilo, assim definido, nas palavras de Cortázar: "em todo grande estilo a linguagem deixa de ser um veículo para a 'expressão de idéias e sentimentos' e atinge esse estado limite em que já não conta como mera linguagem porque toda ela é presença do expressado" (1974, p. 193). A noção de estilo amplia-se, ainda, no entender do ficcionista, pela inter-relação de uma tríade: a *fábula*, a *ficção* e a *palavra*. Para Cortázar, "a obra não é definida tanto pelos elementos da fábula ou sua ordenação como pelos modos da ficção, indicados tangencialmente pelo próprio enunciado da fábula" (p. 193). A partir desse quadro, a tríade abarca as seguintes funções: "A *fábula* de uma narrativa se situa no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita se situa no interior das possibilidades da língua; sua *ficção*, no interior das possibilidades do ato da palavra" (p. 194). Com a matéria prima da palavra, cabe à narração plasmada em escritura despertar nessa matéria bruta a *originalidade*.

Ironicamente, no conto analisado, o personagem que imprime a direção da ficção para o real fala nas únicas manifestações de discurso direto do texto. Por meio dessas falas, podemos ver algum aspecto da projeção enunciativa do real. Nos primeiros exemplos ("— Uma casa melhor é necessária — disse para a mulher." (...) "— Por que ter casa, se podemos ter palácio? — perguntou. Sem querer resposta, imediatamente ordenou que fosse de pedra com arremates de prata.") desponta o desejo de cobiça e, nele, o despertar da estratificação social, gerando, como vimos, pela relação do trabalho e da riqueza, uma situação de dominação. O dominador, agindo sobre o dominado, tolhe entre as suas liberdades, a própria capacidade de expressão. Como a moça dominada não fala, mas tece, o seu trabalho passa a ser a expressão (ou fala) do outro. A gradação dos desejos do marido, do alto para o baixo, indica

o rumo que a ficção realista procura, ao rebaixar a escala humana para os reinos inferiores, fazendo da metaforização do homem em animal, vegetal e mineral o percurso do seu mutismo, no plano da enunciação. O rebaixamento e a desintegração, ao mesmo tempo que reduzem as possibilidades de expressão, ocasionam a reificação e a anulação do homem. O nada é o extremo desse atordoante percurso. Neste sentido, o conto, por seguir a direção do ideal, traça a anulação do dominador, primeiro, fazendo-o calar pela desintegração, depois, reduzindo-o à coisa e, de coisa, ao nada: "Rápido, o nada subiu-lhe pelo corpo, tomou o peito aprumado, o emplumado chapéu". Este nada é diferente do "nada que é tudo" da sobrelevação mítica da narrativa épica, e se apresenta, aqui, como uma solução irônica, o destecer, demonstrando uma entre muitas fórmulas inventivas com que o modo romanesco carreia as suas possibilidades mágicas para a enunciação.

À magia do maravilhoso contrapõe-se a magia do fantástico, na perspectiva do real. O conto de Edgar A. Poe, "O Homem que Foi Desmanchado"(1981), estabelece um contraponto perfeito com "A Moça Tecelã". O personagem-narrador, depois de conhecer e descrever a "individualidade" de um outro personagem, realçando com detalhes todas as partes de seus dotes físicos, inclusive "a voz de extrema clareza, melodia e vigor", pela incógnita de uma contradição, passa a entrevistar insistentemente pessoas que pudessem esclarecer o enigma que o atormentou desde a primeira impressão do encontro. Não conseguindo solucionar o problema, resolve encontrar-se com o homem misterioso. Introduzido no quarto do encontro, onde o general vestia-se, o narrador surpreende-se em não conseguir vê-lo, mas percebe a presença de "uma trouxa grande e excessivamente estranha de algo", perto dos seus pés, no soalho. Nervoso, dá um pontapé na trouxa e ouve de dentro dela uma "vozinha de nada", entre "guincho e assobio" (p. 509). Aterrorizado, diante do guinchar daquela "coisa estrambótica", aguarda "a solução do fenômeno". Primeiro, vê "certo movimento inexplicável, bastante semelhante ao de calçar uma meia", mas era apenas uma perna; depois, ajudado pelo criado, a "coisa" recompõe, de baixo para cima, todas as partes do corpo, restituindo o porte físico que todos admiravam: "Comecei então bem claramente a perceber que o objeto que tinha diante de mim era nada menos

que o meu novo conhecido, o Brigadeiro-General João A. B. C. Smith" (p. 510).

Mas, faltava um detalhe: "A voz, porém, ainda me embaraçava um pouco. Mas até mesmo esse aparente mistério me foi rapidamente esclarecido". O general pede ao criado a abóbada palatina: "Logo o negro, resmungando uma desculpa, aproximou-se de seu patrão, abriu-lhe a boca, com o ar seguro dum jóquei, e ajustou-lhe uma espécie de máquina singular, com tamanha destreza que não pude absolutamente compreender". A alteração em toda a expressão da fisionomia do general foi instantânea: "sua voz tinha toda aquela rica melodia e vigor que eu notara no nosso primeiro encontro" (p. 510). O general explica a sua situação, como conseqüência da batalha misteriosa em que foi vencedor: "Não somente me rebentaram o céu da boca, mas deram-me ao trabalho de cortar-me pelo menos uns sete oitavos da língua" (512). O final revela, pelo que ficou implícito, como o paradigma do real busca anatomizar o homem para tentar compreendê-lo, não na sua grandeza (aparência), mas na sua fragilidade (essência), mesmo que não opte pelo caminho do plausível, preferindo a curva do mistério e do fantástico:

> Agradeci-lhe a bondade da melhor maneira e despedi-me dele imediatamente, com uma perfeita compreensão do verdadeiro estado das coisas, com uma plena compreensão do mistério que me perturbava por tanto tempo. Era evidente. Era um caso bem claro. O Brigadeiro-General João A. B. C. Smith era o ente humano... *era o homem desmanchado* (p. 512).

Como a enunciação envolve no seu circuito a ligação com o leitor, que sob a armação da trama de todos esses fios articula o tecido da leitura, concluiremos o capítulo com a ilustração de um poema, cujo efeito sintático concretiza, na manipulação de seus cordames, a participação do leitor. Encerrar com um poema é, também, uma forma de devolver o espaço ao verso como suporte da poesia e, ao mesmo tempo, um recurso para explorarmos as últimas relações na complexidade do terreno situado entre a prosa e o verso.

No território minado da separação do verso e da prosa situa-se, no centro do conflito, a questão do verso livre, o marco máximo de impulsão da

poesia em direção à prosa, e o ponto a partir do qual a prosa afasta-se cada vez mais da estrutura do verso. O verso livre, na formulação precisa de João Cabral de Melo Neto, realiza um movimento duplo, que o devolve ao território da poesia: "como botar prosa no verso / como transmutá-la em poesia" (Arrigucci, 1990, p. 32). A definição não menos precisa de um outro poeta, Guilherme de Almeida, também não exclui o verso livre do território poético — "o verso que só existe enquanto a idéia existe, indo apenas até onde vai ela" (Campos, 1996, p. 6) —, mas toca no ponto essencial da forma que se estica no tamanho do conteúdo. Essa forma que se desenha conforme o conteúdo é uma maneira de se demarcar o limite a partir do qual não se tem mais poesia, mas o movimento da linha da prosa, dando seguimento à caça ao conteúdo, ou sendo por ele caçado, com o seu ritmo apropriado de continuidade. Aquilo que possibilita a identidade total do verso livre no território da poesia, ou seja, a identificação de sua forma com o desenho ou a extensão do conteúdo, marca o ponto de ruptura com a prosa, que também não deixa de ser um caçador (forma) que quer transformar-se em caça (conteúdo), mas cujo processo de metamorfose tende a esgarçar a relação entre eles, até um limite, quando a prosa afasta-se da literatura e o conteúdo impera, a despeito da forma que lhe serve, relativizando-se a caçada (arte) com o desprezo do caçador (forma) pela caça (conteúdo).

Enquanto o verso livre é uma estrada curta que leva de imediato ao alvo visado, no bosque das trilhas da prosa, a caçada faz-se pelos caminhos das estradas que se bifurcam, na metáfora de Borges, recontextualizada por Umberto Eco: "um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam" (1994, p. 12). Pelos meandros dessas estradas, o tipo de passeio determina a extensão, a complexidade e a intenção da caçada. Assim, pelas trilhas da prosa, a caça ficcional determina o tipo e o formato do bosque textual: o conto, a novela, o romance, por exemplo, entre algumas de suas formas principais. Na analogia que se instaura com o ponto de ruptura do verso livre para iniciar o salto no terreno da prosa, enquanto a poesia estica o verso livre até o ponto em que fisga o seu sentido, a prosa do conto estende os seus fios até a conclusão do seu conteúdo formatar-se no sentido esférico do um fecho ritualístico e cíclico. Pois o conto busca "um certo efeito único que se propõe produzir", na

unesp

teorização de Poe, que "atribui uma importância particular a um efeito principal para o qual contribuem todos os detalhes, assim como a parte final deve esclarecer o que a precede" (Eikhenbaum, p. 165). Diferente do conto, a prosa da novela distende os seus fios até a resolução de um enigma coroar o fecho de seu círculo, mas mantém a relação do conto com a anedota, lembrando, na definição de B. Eikhenbaum, um "problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita" (p. 163). Em oposição à novela, a prosa no romance segue o caminho da forma, definida pelo formalista russo como "um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final" (p. 163). Não dissociada da forma, a prosa está a serviço do "efeito único do conto", na sua estrutura de anedota; desenvolve o "enigma" caracterizador da novela; propicia as bifurcações do romance, na sua correspondência com a "charada" ou "ao jogo de palavras", nas definições de Eikhenbaum.

A prosa do romance associa-se à técnica utilizada para diminuir a ação, combinar e unir os elementos heterogêneos, desenvolver e ligar os episódios, criar centros de interesses diferentes, conduzir as intrigas paralelas, caminhando, seguindo-se as palavras de Eikhenbaum, para um momento de enfraquecimento e não de reforço, porque a forma romanesca conduz o ponto culminante da ação principal para algum lugar antes do final, justificando a presença de um epílogo: "uma falsa conclusão, um balanço que abre uma perspectiva" (p. 162). As grandes dimensões e a diversidade dos episódios impedem, no romance, a construção de um final inesperado e, se nós o encontrarmos, adverte o crítico, "não é testemunha de outra coisa senão da influência da novela", que "tende precisamente para o imprevisto do final, onde culmina tudo o que o precede" (p. 162). Continuando o jogo comparativo, o crítico afirma que no romance "um certo declive deve suceder ao ponto culminante, enquanto que na novela é mais natural que se pare no ápice que se alcançou", concluindo esse passeio pelas trilhas da prosa nos bosques da ficção: "Comparar-se-á o romance a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranqüilo; a novela, à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura"

unesp

(p. 162). No entanto, em qualquer um desses passeios, surpreendendo-se com a conclusão anedótica do conto, parando no ápice de uma colina para se apreciar a resolução do enigma da novela, ou caminhando pelas bifurcações das estradas que levam aos muitos lugares do romance, o leitor, sempre pelos fios da prosa, "mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas", pode "traçar sua própria trilha, decidindo ir para a esquerda ou para a direita de determinada árvore e, a cada árvore que encontrar, optando por esta ou aquela direção" (Eco, p. 12). Nessas paragens o leitor depara-se com a arte de uma boa pescaria e, pelos mesmos fios da prosa, acompanha o desempenho de um bom pescador, quando não se surpreende de ter sido pescado, como ironiza Clarice Lispector:

> Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é ler 'distraidamente' (1984, p. 20).

As metáforas do bosque e do tapete textual, por complementarem as características da trama ficcional, têm uma forte analogia com os fios ou trilhas da prosa. Ainda que se insista na questão da urdidura do texto (que chamamos de suporte do gênero narrativo, onde se entrecruzam os fios da prosa e do enredo, formando a textualidade sobre a qual se imprimem o movimento e o colorido das imagens) sob a extensão da linha da prosa, e de um percurso cíclico e ritualístico sobre os desenhos dos fios de sua trama, a linearidade da prosa não pode ser esquecida. Ela comanda o seu ritmo numa direção horizontal, contrastando com a poesia, que tende a afastar-se da prosa para que as linhas de seus versos possam imprimir uma tensão vertical. As diretrizes da horizontalidade (o ritmo da continuidade) e da verticalidade (o ritmo da repetição) comandam, além da função de ligamento, as funções de esgarçamento, pulverização e quebra do sentido da linearidade. Os últimos procedimentos têm finalidades específicas dentro da prosa de ficção. Mas,

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

qualquer experiência de prosa pode radicalizar tanto a pulverização da linha de uma frase quanto a poesia.

O poema que utilizaremos como conclusão tem justamente a função de mostrar, no entrecruzamento de direções entre a prosa e a poesia, como, sobre o fio da navalha da linearidade, o verso corta uma direção radical para a poesia, que a prosa não pode seguir. Nessa encruzilhada, o verso e a prosa encontram-se e seguem caminhos diferentes. Na poesia, "peneirando a forma", ao modelizar um texto com o ritmo da repetição, o verso "vai tecendo a rede a partir de buracos" (p. 224), para usarmos outra expressão de Cortázar. Enquanto a narrativa tece os fios da prosa para a urdidura da trama revelar-se entre os buracos da sua rede, cujos saltos não impedem que o ritmo da continuidade determine a modelização de um texto em prosa. Parodiando Josef Hrabak, na citação de Lotman, "quanto menos elementos que distinguem a prosa dos versos houver na forma prosaica, mais claramente será preciso distinguir que se trata não de verso, mas precisamente de prosa" (1976, p. 185).

Na literatura brasileira, o exemplo radical de um capítulo sem palavras, "O Velho Diálogo de Adão e Eva" (1986, p. 570), de Machado de Assis, mostra por baixo do lençol do branco da página, do contexto do livro, da orientação do título, das pontuações, e da alternância das figuras na estrutura dialógica, o tecido da intertextualidade bíblica. A profanação paródica na trama amorosa só se realiza pela sustentação e sobre as indicações da trama mítica: o leitor reconstrói uma situação narrativa cômica pelo paralelo de outra sagrada. São ainda os fios da rede que tecem os seus buracos, no ritmo da continuidade, o que é muito diferente dos buracos que exigem a intervenção do leitor, no ritmo da repetição, para se completar a rede que está sendo tecida pelas direções da poesia, no texto "Tecendo a Manhã", de João Cabral de Melo Neto.

Os buracos cavados no interior dos versos trazem o leitor para dentro do poema, que passa a dar concretude à sua tese conceptual de que a individualidade precisa unir-se ao coletivo para um fazer transformador. Para presentificar na enunciação a participação do leitor, este é levado a preencher os buracos com os grãos de palavras deixados e ao mesmo tempo comidos

unesp

pelo sujeito do enunciado ("galo"), completando, pelo ritmo da repetição imposto, os sentidos dos versos. Ao fazê-lo, o leitor já foi tragado pela engrenagem do texto, justamente naquilo que o poema articula na sua proposta principal (a participação coletiva), num dos mais inventivos processos de iconização, com variações exemplares na obra poética do autor. O texto põe-se em movimento pelo trabalho do leitor, quebrando a sua virtualidade no circuito da enunciação pela presença ativa na leitura. Puxado pelo texto, o circuito do aparelho da enunciação traz com ele outros aspectos orbitais da teia das estruturas literárias acopladas ao movimento de sua isotopia principal: "Um galo sozinho não tece uma manhã". Assim, dentro do contexto geral do que se tratou neste capítulo, a metáfora "galo" amplia-se num jogo propagativo, fazendo seus gritos ecoarem numa rede enorme de sentidos, nas malhas do amplo tecido da arte literária: a relação de um texto com outro texto, puxando nessa rede textual os autores, as convenções, os fios que tecem os contornos e a elasticidade das formas e dos gêneros, incluindo o intercâmbio entre eles, no vasto universo da criação literária. Mas, isto é apenas a apropriação de um sentido, que o mecanismo geral do poema nos permite explorar, saindo dos buracos de suas malhas. A sua inclusão, aqui, ficando nas trilhas mais explícitas de suas isotopias, é para nos determos às margens de seus vãos, mostrando que é a partir dos buracos que se tece a rede do corpo e dos sentidos do poema, e não o contrário, como o ritmo da continuidade da prosa faz: (...) "para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos".

Embalado pelo ritmo apropriado da repetição, o poema nega uma direção da prosa, mas arma um princípio de estrutura narrativa no seu percurso, quando caminha dos vãos para os fios que, afinal, começam a enlaçar a rede. A própria imagem do fio explicita a preocupação com a condução ou com o suporte do tecido narrativo. Dos vazios até "os fios de sol" e, destes, até a "teia tênue" da primeira estrofe, chega-se à "tela" na segunda estrofe. Da "tela" à "tenda", e de "tenda" a "toldo", o suporte vazado e, depois, planar ("tela"), ganha um corpo tramado ("tecido tão aéreo") e, por meio dessa matéria, adquire forma tridimensional, numa elevação gradativa: "tenda", "toldo" e "luz balão". Esse princípio narrativo reforça o aspecto

formal de uma trajetória da poesia para a narrativa (dos buracos é que se vai tecendo a rede), buscando desde o início, com a participação do leitor, uma integração idealista, embora nessa união esteja pressuposto o sonho participativo de um engajamento realista.

Não estamos discutindo a validade dos paradigmas referidos na estrutura da poesia, embora o texto em questão permita a inclusão de um último aspecto a ser discutido, no âmbito do gênero narrativo. Não se pode só generalizar que o paradigma do real aponta como uma seta para as feridas da realidade, enquanto o paradigma do ideal delas se afasta totalmente. Dentro do amplo arco do real, a sua perspectiva mais evidente traz um aspecto crítico, participativo e de engajamento, mas uma resolução artística pode intensificar tais aspectos, indiretamente, obscurecendo tais linhas para realçar a geometrização de uma configuração simbólica, realizando uma composição abstratamente literária, em que o ganho estético garante um maior efeito e durabilidade daqueles mesmos fatores, na sensibilidade dos leitores. O paradigma do ideal, por ter uma maior aproximação com a natureza ficcional da narrativa, assumindo mais deliberadamente a refração dos desvios ficcionais, não significa só alienação, pois pode apontar, pela luminosidade utópica de sua proposta, uma variante exemplar para o real espelhar-se, ou mostrar, pelo seu contraste, a sombra que encobre a realidade de um determinado real. Nos dois paradigmas, a literatura continua sendo o espelho dela mesma, mas esse espelho reflete, também, outras figuras. O poema aponta esse problema, elevando-se como um balão, no final.

Ao terminar como uma incógnita pendurada num balão, o texto parece revelar um desapontamento em relação à crença da arte como participação. A Literatura é a arte da tessitura de seus tecidos narrativos ou poéticos, em que o tear da criação pode tecer os seus tapetes ficcionais ou seus balões líricos, mas o desenho mais expressivo é sempre o da própria linguagem literária, realizado pela singularidade com que ela se faz. Tecendo a sua "manhã" e transformando-a em "luz balão", o poema, juntamente com a "manhã" tecida no tapete do conto, ajudou a concretizar um pouco do "amanhã", que nos propomos a tecer neste capítulo:

unesp

Um galo sozinho não tece uma manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.

B- A NARRATIVA EM PROSA: O REINO DA INVENÇÃO

CAPÍTULO III

CELEBRAÇÃO DA DIFERENÇA: do ingênuo ao engenho

> *"Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu." (Machado de Assis)*

1. A bifurcação do tronco: veredas

No desolamento da paisagem em que foi construída a imagem hiperbólica da transição da oralidade à escrita, a figura da árvore resiste. Os duros golpes da pena não abateram o seu tronco, nem ceifaram a sua vida. Ao contrário, de suas feridas nunca totalmente cicatrizadas emergiram vasos comunicantes, a partir dos quais brotaram ramos vigorosos, tramados em verso e em prosa. Para a direção deste trabalho, os versos serão apagados, enquanto a prosa ganha um relevo esquemático.

Na obra de Scholes e Kellogg, um corte no tronco da síntese épica[1] marca um recorte cultural que já distingue o mito da história, os fatos da

---

[1]Localizado no miolo do tronco épico, Homero é o ponto de referência obrigatória na história da narrativa épica. A linha que dá continuidade a esse ponto, no centro desse mesmo tronco, assinala, na outra extremidade, a importância de Virgílio. Segundo os autores, de um marco a outro, da língua grega à latina, a narrativa épica teve como culminância, na obra de Virgílio, a fixação daquilo que era "acidental" em "convenções formais", fazendo a epopéia enquadrar-se em nova definição: "narrativa oral-formular, mesclando materiais míticos, miméticos e históricos numa forma ficcional" (p. 48). Nas palavras dos autores, a *Eneida* "é uma epopéia sintética, isto é um 'romance' em pele de epopéia" (p. 48). Enéias não é mais "o homem-deus da narrativa épica mas o rei-herói do 'romance'." (p. 48). Ao pender para a ficção, a epopéia sintética de Virgílio toma a direção da alegoria e é isto o que interessa à história da narrativa: iniciam-se as "respostas para as perguntas e os problemas que conduzem à tensão dramática na forma primitiva, introduzindo um interesse intelectual e filosófico no lugar do interesse do personagem nas garras do destino, que é típico da epopéia" (p. 48). De qualquer forma , o impulso dado por Virgílio à epopéia sintética em direção ao ficcional deve ser visto, segundo os autores, num movimento pendular, pois o

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

ficção e assinala o momento em que o mesmo se divide, fazendo brotar os ramos pelos quais a narrativa pôde canalizar o mundo que se abria para as vertentes da *história* e da *ficção* (p. 39). A bifurcação impulsiona a narrativa a escolher os veios pelos quais vai conduzir a seiva da *verdade* ou da *beleza*, pender para o fluxo *factual* ou *fictício*, ajustar-se na forma da *história* ou do "*romance*" (p. 39), até a posterior união das duas, no nó do reencontro que originou o romance. Para os autores, na cultura ocidental, os dois "fluxos nascem do manancial da epopéia homérica e seguem caminhos separados até voltarem a unir-se no romance" (p. 39). Mas, a forma em que se ajustou o fluxo ficcional, por eles denominada "romance", é imprópria. Para desfazer a ambigüidade e o anacronismo da palavra em relação àquela que no pós-renascimento nomeou a forma narrativa responsável pela reunião dos dois fluxos, o romance, preferimos caracterizar essa narrativa ficcional por uma expressão genérica, ou seja, "narrativa de ficção grega", por ser essa forma a primeira em que se ajustou o fluxo ficcional, direcionando na evolução da arte narrativa, além do aspecto retórico, os contornos matriciais do paradigma do ideal.

Num dos ramos da árvore da narrativa, a ruptura entre as "ordens factuais e ficcionais" promove a ascensão da *narrativa empírica* (p. 40), marcada pelo "desejo da verdade histórica" e por um esforço no sentido de se eliminar o "elemento fabuloso", afastando-se da epopéia para encontrar os termos de sua evolução na rejeição das convenções épicas. O resultado é o coroamento da "*escrita histórica antiga*" (p. 41), que passamos a denominar de narrativa histórica. Subdividido em dois impulsos principais — o *histórico* e o *mimético* —, do ramo *empírico* grego originaram-se, no mundo romano, as formas da *biografia* e da *autobiografia* (p. 8). Segundo os autores, "na biografia, que se desenvolveu primeiro, domina o impulso histórico; na autobiografia, o mimético"(p. 8). Como na progressão dessas formas a linha

---

projeto de Lucano, com sua *Farsália*, traz de volta as direções da história e da tragédia (p. 48-49). Por outro lado, a importância de Ovídio na história da literatura é reduzida drasticamente nessa consideração evolutiva da narrativa. Embora seja "o mais influente de todos os artistas narrativos que derivam dos gregos sua forma e matéria" (49), a sua contribuição maior interessa à "tradição das formas narrativas curtas" (49), ficando para as formas mais longas a herança expressiva de materiais míticos e o interesse pela psicologia do amor, reunidos em suas obras: *Metamorfoses, Amores, Ars Amatoria* e *Heroides* (cf. p. 49).

unesp

que separa o fato da ficção tornou-se tênue, elas serão consideradas no outro extremo da árvore, despidas da porção empírica, enquanto matrizes que acolheram também a matéria ficcional, nas narrações respectivas de terceira e primeira pessoas.

Para Scholes e Kellogg, se a autobiografia mal havia começado a ser explorada antes da queda de Roma, "depois dos tempos romanos, o potencial da forma biográfica para a narrativa factual ou mimética deixou-se ficar, sem sofrer praticamente desenvolvimento algum, até os séculos XVII e XVIII"(p. 45). Após os tempos clássicos, "as formas mais simples de narrativa histórica, aparecendo numa cultura que tem a escrita e um conceito linear de tempo mas à qual falta uma teoria desenvolvida de historiografia — como na Idade Média européia — são crônicas e anais"(p. 147). Caminhando em direção à matéria de um presente contínuo, esse tipo de relato histórico chega à fragmentação do *diário*, com a falta de "dois elementos essenciais à arte narrativa: seletividade e movimento" (p. 148). Com um pouco mais de idealização e próximas dos procedimentos da narrativa ficcional, surgem as *hagiografias* medievais, descendentes da "combinação fecunda da forma biográfica com matéria didática e ficcional" (p. 148).

A forma da narrativa hagiográfica, por mesclar o aspecto ficcional com um cunho didático corrompe, por princípio, a natureza estética e descompromissada da narrativa artística. No entanto, a alta dose de invenção ficcional com que são elaboradas também fere o princípio de fidelidade à verdade histórica. Daí o seu hibridismo situá-las num território não muito definido, entre a vertente empírica e a ficcional. Simplesmente por comprometer o princípio de liberdade da natureza estética da narrativa com uma função didática, as estórias das vidas de santos serão localizadas num dos galhos do desdobramento do ramo empírico. Mas, dada a força do impulso ficcional presente nessas obras, elas avançam, também, na direção do território da ficção, podendo o pesquisador, dependendo do seu interesse, colher os frutos desse galho em qualquer um dos lados do muro que separa os ramos da narrativa empírica da narrativa artística e ficcional. Talvez, no momento da produção desse tipo de narrativa pesasse mais na consciência do autor o lado empírico da balança. Porém, os percalços da navegação, mesmo quando se

tenta seguir uma linha reta até o porto da fidelidade factual, instauram a sinuosidade da fantasia, fazendo com que a viagem chegue ao seu fim com a impressão de plausibilidade, mas pela rota de um mapa paralelo, traçado pelos instrumentos de bordo de uma navegação interna. Essa navegação pode refletir uma impressão de fidelidade, mas, na verdade, traça a coerência de uma outra viagem: uma vida idealizada, fator que pode deslocar a narrativa da vida dos santos para o ramo ficcional.

No breve esboço do ramo empírico procuramos ater-nos às passagens indicativas dos desdobramentos das principais formas narrativas, depois da desagregação da síntese épica e ao longo do período medieval, sem entrarmos no mérito da dificuldade de se isolarem os componentes factuais e fictícios que entram na composição dessas formas. O que é fundamental do ramo empírico, na sua transplantação para a outra vertente narrativa são as formas básicas da *biografia*, associada ao seu impulso *histórico*, e a *autobiografia*, de impulso *mimético*, como diretrizes formais que a ficção acabaria acolhendo, desenvolvendo-as na exploração de sua matéria, do ponto de vista estético e simbólico. Outras duas interações devem ser consideradas. Do ramo empírico, "o padrão vida-à-morte da biografia histórica", mais o "padrão romântico da busca" (p. 163), nascente no ramo ficcional e desenvolvido no esquema reiterativo dos enredos da ficção grega, segundo Scholes e Kellogg, constituirão duas matrizes, cujo ajuste enformará uma solução formal presente no enredo de *Dom Quixote*, um dos maiores progenitores da forma do romance. Por outro lado, "o padrão cronológico da autobiografia histórica", da vertente empírica, mais a estrutura da "narrativa de estrada ou viagem" (p. 164), produzida pela literatura latina em primeira pessoa, delinearão dois outros traços progenitores do romance, encontrados no *Lazarillo de Tormes*.

As duas combinações resultantes dos ramos empírico e ficcional — "biografia-busca" e "autobiografia-viagem" —, não só por fecundarem e dominarem o avanço do romance, na concepção dos autores, serão utilizadas, também, para se demonstrar que a ficção grega e a sátira latina compõem os embriões respectivos desses dois padrões formais. Alçados à condição de paradigmas concretizados nas obras hispânicas citadas, os dois padrões estão na base de um segmento específico desenvolvido, depois, pela forma do

unesp

romance. Aqui, eles interessam pelo caráter embrionário, antes do nascimento da forma romance. Nessa condição, o padrão "biografia-busca", manifestado embrionariamente na ficção grega, representa uma forte diretriz no destino dessa narrativa em se constituir na forma matricial do paradigma do ideal, enquanto o padrão "autobiografia-viagem", manifestado formalmente na sátira latina, fez dessa vertente narrativa a célula matricial do paradigma do real. De fato, a prosa ficcional grega em terceira pessoa vai cristalizar no seu esquema estrutural a busca romântica da felicidade, ou o ideal de um amor, que, afinal, concretiza-se. A sátira romana, ao fazer da narração em primeira pessoa um procedimento artístico, padronizar-se-á num esquema de estrada ou de viagem, seguindo o seu destino de imitar, acompanhando de perto as experiências mundanas do homem comum.

Para Scholes e Kellogg, quando a *tradição* cede o seu lugar à *invenção* e ao engenho do enredo conscientemente artístico desponta o ramo *ficcional* grego, fortalecido como o outro derivado mais importante da narrativa épica. Substituindo a fidelidade ao *mythos* pela fidelidade ao ideal, e almejando a "beleza ou a bondade", "o impulso para a narrativa ficcional também pode ser subdividido em dois componentes principais: o *romântico* e o *didático*" (p. 8). A narrativa romântica descreve "o pensamento em forma de retórica", apresentando-se como um "mundo ideal, onde prevalece a justiça poética e todas as artes e adornos da linguagem são usados para embelezar a narrativa" (p. 9). A ficção grega, com o seu impulso "estético" em união com "o retórico e o erótico", simboliza "a narrativa romântica" (p. 9). O outro galho da ficção, a subdivisão didática, "pode ser chamada *fábula*, uma forma regida por um impulso intelectual e moral" (p. 9). Como a tendência da fábula é para a brevidade textual, ela será considerada, aqui, nas suas articulações com os procedimentos ficcionais que lhe proporcionam expansão e uma maior proximidade com as formas resgatadas, depois, pelo romance: a sátira latina e um princípio de construção alegórica.

Para não dizer que o ramo empírico será totalmente abandonado para se priorizar o enveredamento artístico da narrativa no ramo ficcional, até a sua reintegração com o nascimento da forma do romance, alguns de seus componentes formais passarão a integralizar o rumo da prosa ficcional. O

unesp

primeiro deles, a forma da biografia, de certo modo, é extensiva à narração de terceira pessoa da narrativa grega, cujo esquema reiterativo de seu enredo acaba formalizando o padrão "biografia-busca". Por esse mesmo prisma de correspondência, a autobiografia tem, de certo modo, a sua continuidade na esfera ficcional, quando a narração artística de primeira pessoa da sátira latina ajusta-a no padrão "autobiografia-viagem". Como já foi antecipado, se o impulso histórico da narrativa empírica estará na base do nascimento do romance, na sua essência tensiva entre o histórico e o ficcional, o impulso mimético será desviado, desde já, para o ramo artístico da narrativa, não só para gerar um princípio de oposição entre as vertentes do real e do ideal, mas para fazer parte da natureza simbólica da ficção. Assim, tal impulso ativa as diretrizes do paradigma do real, na sua função de comandar os rumos do modo imitativo baixo, alternando o seu domínio com o impulso ficcional do paradigma do ideal, cuja função é delinear o rumo do modo romanesco.

2. A ficção: ramos e rumos

Com as manifestações ficcionais gregas, a fonte geratriz de formas narrativas posteriores, em prosa e escritas, latinas e vernaculares, a história da narrativa entra deliberadamente na esfera da ficção e da invenção: "é a invenção e não a tradição que dirige o plano simétrico da intriga dessa estória" (p. 45). Para Scholes e Kellogg, "nestas narrativas domina o elemento ficcional", confirmando o que dissemos a respeito da diluição das raízes mitológica e histórica — "embora o mítico e o fabuloso sejam menosprezados (exceto na medida em que todos os enredos de casamento podem ter algo a ver com o ritual da fertilidade), não existe nenhuma tentativa de ilusão histórica ou apresentação da vida contemporânea comum" —, para se relevar o domínio do imaginário: "São estórias inventadas e que admitem sê-lo" (p. 47).

Na verdade, a narrativa nunca perde totalmente os vestígios das suas três principais raízes originárias: o mito sacro, as lendas e os contos imaginativos, com os seus efeitos respectivos de cunho ritualístico, de verdade e de ficção. O aspecto mitológico pode ser diluído, mas os seus traços são

reencontrados na estrutura de retorno de um enredo imantando uma aura ritualística, mesmo porque, no reflexo de um casamento, tem-se o eco arquetípico de um rito da fertilidade. Quanto aos outros dois fios das raízes originárias, eles se alternam, fazendo com que o predomínio da raiz ficcional comande o delineamento do paradigma do ideal, enquanto o predomínio do efeito de verdade é um vetor no comando do paradigma do real. O romance é a forma narrativa que vai vivenciar, na sua essência, a tensão dos dois efeitos. Em alguns momentos, como é o caso da prosa de ficção grega, a raiz histórica é apagada, ou a causa da plausibilidade é desprezada, mas uma narrativa realista moderna, em função de seu realismo artístico e de uma resolução mais estilizada, pode mirar-se no espelho do paradigma do real e projetar uma imagem da realidade pela distorção fantasmagórica dos efeitos mágicos e fantásticos da linhagem ficcional.

No giro da narrativa, do aspecto empírico para a arte da ficção, segundo Scholes e Kellogg, purga-se o mito, rompe-se com a ilusão histórica, afasta-se o mundo real para se vivenciar a aventura da liberdade dos acontecimentos complicados e surpreendentes, numa ordem que prioriza o "enredo", o "humano" e o "estranho" em relação ao "personagem", ao "divino" e ao "familiar" (p.47). Segundo os autores, os enredos das narrativas ficcionais gregas são altamente estilizados e giram em torno dos seguintes núcleos funcionais: "separação, perigo e reunião" de um jovem casal casto e apaixonado. Nessa caracterização típica enquadram-se também as personagens: "são decididamente seres humanos, porém extraordinariamente atraentes e geralmente virtuosos e honrados, não obstante extraordinárias pressões" (p. 47). A integridade indestrutível da personagem, ligada aos aspectos das convenções como a virtude, a honra e a castidade, faz com que as mesmas se situem num plano superior ao do homem comum, diferente, também, do herói do modo imitativo alto, ao incorporar os arquétipos fantasiosos do modo romanesco, da definição de Frye. A vertente ficcional grega, em "prosa", impulsionada pela temática do "amor" e não se preocupando com os "acontecimentos tradicionalmente registrados de um personagem histórico-lendário", substitui a figura épica masculina por um "personagem orientado mais eroticamente" (p. 129). Scholes e Kellogg

apontam nessa transição um aspecto formal importante: o aparecimento de "monólogos-de-amor masculinos para acompanhar os femininos", que já existiam, embora utilizados parcimoniosamente, na forma épica.

Do ponto de vista da história do gênero a produção grega é fundamental por ter consolidado à narrativa o seu estatuto ficcional: "ela significa uma ficção composta por um autor individual com finalidades estéticas, ao contrário da narrativa tradicional ou histórica" (p. 175). Assim, nasce a *natureza* da narrativa ficcional em prosa, enquanto gênero literário, com sua finalidade estética, como se define nos tempos atuais. Na avaliação dos autores, "quanto mais livre o escritor for com suas origens, mais estará se afastando da narrativa tradicional ou mítica e mais estará se aproximando da narrativa criativa ou romântica" (p. 175). Para eles, as ficções gregas "não são a última palavra em independência ficcional do mito, evidentemente, mas têm a liberdade de nomear seus personagens, localizar sua estória no tempo e no espaço, variar e diversificar os acontecimentos em seu padrão de amor, separação, aventura e reunião" (p. 175).

Seguindo, ainda, as trilhas dos autores, para se dar um salto da narrativa grega à prosa latina, dos fios genéricos da rede narrativa tecida pelos romanos através de formas e materiais originalmente desenvolvidos pelos gregos, os mais importantes para o desenvolvimento da narrativa são a *sátira* e todas as formas de *narrativas de testemunha ocular* (p. 49). Num quadro resumido, Scholes e Kellogg apresentam as principais contribuições da produção latina para a arte ficcional:

> Os escritores de prosa do Império Romano criaram a narrativa de jornadas na primeira pessoa como uma forma de arte, estabelecendo também o padrão da jornada para dentro, a autobiografia, em suas duas formas comuns – a apologia e a confissão. Todas estas criações podem ser ilustradas pelas obras de quatro homens que vieram de diversas partes do Império, no período entre o primeiro e o quarto século d. C.: Petrônio, Apuleio, Luciano e Santo Agostinho (p. 50).

Tendo por parâmetro o quadro de obras e autores referidos, um resumo do estudo de Scholes e Kellogg fornece as informações mais importantes e

unesp

necessárias para acompanharmos os primeiros ramos e rumos da prosa artística de ficção. Na contigüidade da ficção grega, como o "antitipo cômico" desse ramo, por aproximar-se do "mimético" com "finalidades cômicas e satíricas" (p. 51), os fragmentos do *Satíricon*, de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, vão apontar os rumos embrionários do formato *picaresco-autobiográfico*. Preferimos essa formulação mais cautelosa em relação ao radicalismo dos autores, quando afirmam que Petrônio, em *Satiricon*, "escreveu a primeira narrativa picaresca", deslocando o termo que designa, originalmente, "uma espécie de ficção vernácula européia", para aplicá-lo "ao protótipo clássico do picaresco vernáculo", como fazem com o termo "romance", usado retroativamente para designar a narrativa grega. Numa hipótese mais remota, segundo os autores, Petrônio teria "derivado sua forma em parte das sátiras menipéias de Varrão", mas, com certeza, a sua "sátira social" provém dos "contos milesianos, que imitou e tomou emprestados" (p. 51). O importante, porém, é registrar que no salto dado desse padrão para o picaresco vernacular, a forma, "interessando-se mais pela sociedade e sátira social do que pelos materiais literários e filosóficos no amálgama varroniano e petroniano", distancia-se da "sátira, rumo a um tipo de narrativa mais puramente mimética" (p. 51).

Segundo os autores, outro progenitor romano do picaresco europeu foi a obra *Metamorfoses*, mais conhecida como *O Burro de Ouro*, de Apuleio, que "empregava materiais da famosa coleção perdida de histórias mundanas, os contos milesianos" (p. 51). O intercâmbio dessas estórias, tão fundamentais para as narrativas clássicas quanto "os *fabliaux* (trovas) viriam a ser, mais tarde, para os 'romances' medievais", dá-se devido à "forma episódica da narrativa picaresca" e, segundo os críticos, "esses contos poderiam facilmente ser introduzidos como episódios ou então como narrativas interpoladas, com o narrador na primeira pessoa a servir apenas de ligação entre um conto e outro" (p. 51). Dessa forma, concluem, "a narração picaresca desenvolve-se, em parte, como um meio para ligar estórias separadas" (p. 51). Esse tipo de narrativa mimética contrasta com o caráter idealizado da ficção grega, apresentando

> (...) o mundo contemporâneo e um narrador na primeira pessoa contra o mundo do nunca-nunca e o narrador impalpável do 'romance', empregando uma estrutura vaga e episódica indicativa de sua relativa indiferença para com o enredo, contando mais com o juízo e a variedade do que com a empatia e o suspense para conservar o interesse de seu público. E, assim como há mais da *nova comédia* grega nos 'romances', há mais da *velha comédia* no picaresco (p. 52).

As principais contribuições dos dois autores latinos, em relação à prosa grega e ao desenvolvimento posterior da narrativa, apontam as seguintes direções numa perspectiva comparativa. Petrônio, mais orientado ao mimético, fixa a narrativa de jornada para fora, voltada para o social. Apuleio vale-se do fantástico e a conduz para dentro, em direção à psique; aproxima-se da confissão em forma de ficção e transforma a sátira em alegoria. Ambos buscaram matéria (o grotesco e o macabro, respectivamente na comicidade do sexo e da morte) e forma (cômico-satírica em uma estrutura vaga e episódica) nas histórias mundanas dos *contos milesianos* (cf. p. 50 a 52). Tendo como ponto de partida materiais literários, as obras dos dois autores converteram a narração em primeira pessoa num poderoso veículo de observação da vida contemporânea e de sátira social. No decurso de sua evolução, essa forma afastou-se do literário e do satírico em direção ao mimético, incorporando materiais realistas e delineando os estereótipos originais daquilo que se concretizou como narrativa picaresca vernacular.

Luciano de Samosata dá outro rumo ao ramo da ficção: a *sátira menipéia*. Desenvolve a narrativa satírico-fantástica, dotando a forma da jornada cômica de uma finalidade intelectual e paródica. À medida que surpreende a narrativa convencional, pulverizando enredo e personagens, desata as amarras do tempo e do espaço, alça vôo rumo ao absurdo e empreende uma viagem para dentro do universo literário: elege a paródia como veículo desmitificador dos relatos fantasiosos e fabulosos de historiadores, prosadores, poetas épicos e filósofos; faz da estrutura do diálogo o meio de conversação com deuses, heróis e vilões do passado. Na ancestralidade da sátira menipéia prefiguram a *velha comédia* de Aristófanes e, principalmente, Menipo, filósofo grego do século III a. C., um dos primeiros

escritores a misturar prosa e verso e a tratar comicamente os temas filosóficos. Varrão, cuja obra não chegou até nós, busca os princípios dessa forma em Menipo e a desenvolve em suas sátiras, "uma espécie de mixórdia de prosa e verso, imitações, paródia e farsa" (p. 50). Luciano, por sua vez, deriva das sátiras varronianas a sua *História Verídica* e fixa a forma e o estilo da sátira menipéia, colocando o próprio Menipo como centro, narrador e protagonista, desse universo paródico.

Na opinião dos críticos, deve-se a Santo Agostinho "o desenvolvimento final da forma narrativa romana na primeira pessoa": "sugerido tanto por Luciano como por Apuleio", Santo Agostinho foi "o primeiro a empregar a forma da autobiografia completa como confissão" (p. 54). Nas suas *Confissões*, ao substituir a observação externa pela auto-observação, ele empreende uma viagem para o mundo interior de uma maneira nova, mimética e não-satírica, conduzindo a autobiografia como forma literária para a direção de uma literatura cristã de alegoria:

> Tomando Deus por seu ouvinte, o Santo procurou compreender e justificar-se pelos fatores que haviam moldado sua vida. Petrônio convertera a narrativa na primeira pessoa num veículo para observação e sátira social; Luciano converteu-a num veículo para a sátira filosófica. Apuleio, de uma maneira fantasiosa, havia tratado da conversão de um pecador para uma existência mais nobre. Mas Agostinho foi o primeiro a penetrar profundamente na psique, substituindo a observação do mundo pela auto-observação, e sentindo que a história do eu, por si só, era suficientemente importante para sustentar uma narrativa de considerável tamanho. Não é preciso salientar ser esta uma atitude especialmente cristã. Como Deus se interessa pela alma do pecador, essa alma, esse eu, qualquer alma, qualquer eu, ganha momentosa importância" (p. 54).

A sua contribuição fundamental para a história da narrativa, que se depreende das observações dos críticos, foi preparar "o terreno para uma literatura cristã de alegoria", em sua "maneira nova e mimética" de lidar com a vida interior, nas "suas discussões do Velho Testamento como alegoria nas *Confissões*" (p. 54). Dessa influência, segundo os críticos, "a Idade Média

unesp

aprendeu melhor a lição de Agostinho sobre alegoria do que sua lição sobre mimese", mas eles advertem e nos ensinam que "é característica dos grandes artistas narrativos do final da Idade Média e da Renascença — tais como Dante — aprenderem ambas as lições e divisar novas maneiras de combinar as duas técnicas" (p. 54). Devemos ressaltar que Santo Agostinho representa um primeiro passo da ficção para se desprender do suporte mitológico pagão (ainda enraizado na narrativa de Apuleio), na sua caminhada rumo à alegorização do mito judaico-cristão. Na narrativa moderna, mais do que a montagem da autobiografia sobre um princípio de construção alegórica, reverberam o eco e a projeção da sombra de um padrão narrativo cristão iniciado por Santo Agostinho, quando formalizou e deu consistência ao espectro formal que acolheu o rico filão das estórias de artistas e escritores:

> Esta estória cristã de redenção e expiação, que Sto. Agostinho viu como padrão refletido em sua própria história, foi secularizado para dar forma à história do artista ou escritor. Este padrão havia sido delineado no breve relato autobiográfico de Luciano de como tornar-se um homem de letras, mas a demonstração de Agostinho de como padrão e introspecção podiam ser combinados numa narrativa em escala natural foi o que realmente estabeleceu a forma. Um escritor como Joyce, conhecedor da natureza da tradição autobiográfica, tinha condições de explorar mais concretamente as várias facetas desta tradição do que costuma ser o caso (p. 151-152).

Ao passarem do padrão para a exemplificação moderna em Joyce, Scholes e Kellogg analisam e realçam a reinvenção criativa de um padrão formal, que transcrevemos, com a finalidade de mostrar como Machado de Assis também navegava pelas mesmas águas turbulentas da narrativa para levar o barco da ficção ao mesmo porto da modernidade:

> Fazendo com que a verdadeira tradição de Stephen seja a do 'padre da eterna imaginação', ele explora toda a tradição da alegoria cristã com a qual Agostinho e Sta. Teresa haviam vestido a forma e toda a tradição da maioridade do artista, que tem seus antecedentes igualmente veneráveis

> em Luciano e Cellini. Assim, Joyce pode apresentar uma narrativa que dá a impressão de uma coleção de episódios vagamente cronológica mas que na verdade é tão formal e padronizada quanto a liturgia católica. Em *Ulisses* e *Finnegans Wake*, Joyce partiu para novos padrões e grandes experimentos narrativos. Em *Retrato*, satisfez-se em realizar mais do que jamais se realizara anteriormente numa estrutura tradicional (p. 152).

Para concluirmos esta parte com exemplos de projeções dos aspectos levantados, utilizaremos, mais uma vez, o obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis. Se o padrão "autobiografia-viagem" tem sua formulação embrionária nos textos de Petrônio e Apuleio, e o reflexo de suas diretrizes são discerníveis no formato "picaresco-autobiográfico" com que o *Lazarillo de Tormes* fixou a narrativa de jornada em primeira pessoa, demarcando uma das mais importantes linhagens no desenvolvimento da forma do romance, Machado, na virada da arte narrativa para a modernidade, dá a oportunidade para a prosa brasileira saltar para o patamar da grande transformação do gênero, fazendo renascer uma perspectiva narrativa na descendência dessa linhagem. No irônico "Prólogo da Terceira Edição", o autor relembra a dúvida de Capistrano de Abreu noticiando a publicação do livro ("As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* são um romance?") e refere-se a uma carta de Macedo Soares, que "recordava amigamente as *Viagens na Minha Terra*" (1986, p. 512). Aos dois, o autor responde por meio das palavras de Brás Cubas repetidas no enigmático prólogo "Ao Leitor". Mas, complementa a segunda resposta, pelo viés da sombra de um talvez, com a chave da filiação do livro: "Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida" (p. 512). Resgatando o padrão originário da "autobiografia-viagem", Machado de Assis, nesse livro, ainda retoma o veio da *sátira menipéia*, a matriz que a partir de Luciano ditou os traços formadores do paradigma satírico-fantástico, no rumo que a narrativa de jornada tomou para empreender uma viagem embalada pelo veículo da paródia. Nessa viagem pelo túnel do tempo que faz a narrativa moderna, a *sátira menipéia* é uma espécie de veículo formal, no qual Machado de Assis

unesp

fez embarcar o seu Brás Cubas, com o firme propósito de buscar uma ancestralidade bufônica na concepção de seu herói brasileiro.

Valendo-se do padrão de "autobiografia-viagem" e preparando a sua obra com as "rabugens de pessimismo" da sátira menipéia, Machado acaba, pelo avesso da trama da ironia, enquadrando-a no formato *confissão*, tecendo o texto no hibridismo característico da forma do romance. Por esse último prisma, Machado remonta à nascente do "relato autobiográfico de Luciano de "como tornar-se um homem de letras" (na formulação de Scholes e Kellogg), refletindo, pela perspectiva da ironia, o padrão secularizado por Santo Agostinho "para dar forma à história do artista ou escritor" (p. 151). Essa é uma das chaves do livro de Machado: a invenção do emplasto vela e revela a alegoria do fio temático da própria escritura do livro. O emplasto como metáfora da invenção do livro faz com que a escritura seja o seu fim último. Por tratar-se de um romance que trabalha as possibilidades de reinvenção das formas antigas da narrativa, não disfarça, ou não encobre tanto, na composição, a metalinguagem de seu tratamento formal. Porém o texto, deixa o gosto amargo da decifração do seu conteúdo a cargo da degustação do leitor: "É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho" (p. 512). Esse outro vinho é o conteúdo que reflete, pela inversão do jogo da ironia ("Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir dos seus modelos"), uma relação pessimista com os destinos do país, que o autor faz questão de deixar para a percepção de seu público, conforme sugere nas entrelinhas do final do prólogo do livro: "Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo" (p. 512).

Por encarnar o *modo irônico ou satírico* da classificação de Frye, fazendo o giro da modernidade pelo retorno às formas da tradição, as *Memórias* encobrem uma sátira direta à sociedade, apagando o mimetismo do picaresco vernacular, para reencontrar os materiais literários e filosóficos do protótipo clássico materializado no padrão "autobiografia-viagem". Assim, o romance aporta no tempo passado das formas cômicas da sátira latina, com reflexos nas obras de Petrônio, Apuleio e, principalmente, pelo viés do cômico-fantástico, na anatomia da sátira de Luciano. Não bastando essa

retomada das formas prototípicas do *modo imitativo baixo*, incluindo a *confissão*, no desenvolvimento da alegoria do emplasto, o romance, na sua caracterização de ironia e sátira, reencontra, pela paródia, a forma épica do *modo imitativo alto*, traçando um percurso, pelo avesso, da história da narrativa moderna à sua forma antiga mais importante. Como uma "reescritura cômica do épico", na formulação já citada de Enylton de Sá Rego, a obra exemplifica, ainda, a substituição da mitologia pagã da epopéia, pela mitologia cristã dominante na forma nova do romance. Numa passagem-chave do texto, diante das duas propostas do pai (a carreira política e o casamento), Brás Cubas desfia maquinalmente e maquiavelicamente os fios das relações paródicas. Primeiro, a ligação com o épico, na transformação do texto e do nome de Virgílio em Virgília: "foi o *virumque* que me fez chegar ao nome do próprio poeta, por causa da primeira sílaba; ia a escrever *virumque*, — e sai-me *Virgílio*" (p. 549). Depois, encoberto pelo véu da alegoria que envolve todo o romance, vê-se na metamorfose das palavras desse contexto o nascimento subliminar de Eva, na passagem bíblica da origem de seu nome ("Esta se chamará Virago, porque de varão foi tomada"), com que o romance ergue e revive a alegoria cristã do mito de Adão e Eva.

3. Um recorte nos ramos das ficções greco-latinas

Ao atribuírem às literaturas clássicas uma função matricial e prototípica das formas narrativas desenvolvidas posteriormente, o argumento de Scholes e Kellogg fundamentou o nosso propósito de esboçar, a partir dos dois principais caminhos empreendidos pela prosa dessa literatura, os rumos dos paradigmas do ideal e do real. Portanto, um breve estudo desse período, com o levantamento de suas formas embrionárias e direções principais, propicia uma salto pelo vasto campo da narrativa medieval, renascentista e pós-renascentista, para reencontrarmos os traços desses paradigmas na reinvenção da ficção moderna.

Completando o levantamento realizado das formas narrativas clássicas, o estudo de Northrop Frye ajuda-nos na transposição dessas formas nos

paradigmas a serem montados, apresentado, ainda, uma rede combinatória existente no jogo de suas relações internas, que será aproveitada, depois, pelo romance, ao tecer o hibridismo e a complexidade de sua constituição formal. Pontuando a trajetória do gênero entre dois marcos — a narrativa épica na história antiga e a sua substituição pelo romance , na história moderna —, o levantamento das formas matriciais clássicas torna-se fundamental, não só para solidificar a montagem dos paradigmas referidos, mas, também, porque elas se mantêm vivas no amálgama que originou a complexidade formal do romance.

Para Frye, "as formas de ficção em prosa são mistas" (p. 300) e tecem uma rede maleável, a partir de quatro fios principais a amarrá-la: o *romance*, a *confissão*, a *anatomia* e a *estória romanesca*(p. 300). Sendo rara a concentração exclusiva numa só forma, o romance normalmente combina-se com cada uma das outras três e, dos quatro fios, a rede alarga-se em seis combinações possíveis. Segundo o autor, ainda, esquemas ficcionais mais abrangentes empregam pelo menos três formas: "podemos ver tipos de romance, estória romanesca e confissão em *Pâmela*, de romance, estória romanesca e anatomia em *Dom Quixote*, de romance, confissão e anatomia em Apuleio." (p. 307). O propósito do autor, com a demonstração dessas possibilidades combinatórias, é o de sugerir a vantagem de se ter uma explicação simples e lógica para a *forma* de determinados textos em que parece predominar a impressão do informe, porque não estão organizados segundo princípios familiares da ficção em prosa. Dos inúmeros exemplos fornecidos, destacamos o de *Ulysses*, de Joyce, ressalvando a importância do seu esquema para o esboço dos paradigmas em que se projetam textos detentores de uma fortuna crítica girando em torno das dificuldades de suas classificações, como é o caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, para ficarmos no exemplo de um marco consciente da guinada da prosa ficcional brasileira no rumo da modernidade:

> Se fosse pedido a um leitor que arrolasse as coisas que mais o houvessem impressionado em *Ulysses*, tal lista poderia configurar-se razoavelmente como segue. Primeiro, a clareza com que as vistas e sons e cheiros de Dublin vêm à vida, a rotundidade do desenho das

> personagens, a naturalidade do diálogo. Segundo, a maneira elaborada com que a estória e as personagens são parodiadas por se afastarem de padrões heróicos arquetípicos, notadamente o fornecido pela *Odisséia*. Terceiro, a revelação de personalidade e circunstância através do uso inquisitivo da técnica da corrente da consciência. Quarto, a tendência constante a ser enciclopédico e exaustivo na técnica, bem como no assunto e a vê-los a ambos em termos altamente intelectualizados. Não deveria ser muito difícil para nós, agora, perceber que esses pontos descrevem elementos, no livro, que se relacionam com o romance, a estória romanesca, a confissão e a anatomia, respectivamente. O *Ulisses*, portanto, é uma epopéia em prosa completa, com as quatro formas utilizadas nele, todas de importância praticamente igual, e todas essenciais umas às outras, de modo que o livro é uma unidade e não um agregado (p. 308).

Na continuidade do texto, Frye analisa o intrincado esquema de contrastes paralelos em que essas formas manifestam-se, mostrando como em *Finnegans Wake* elas esvaecem, "numa quinta forma, de quinta-essência", associada "tradicionalmente às escrituras e livros sagrados", tratando "a vida nos termos da queda e despertar da alma humana e da criação e apocalipse da natureza" (p. 309). O mergulho nesses aspectos e a razão da citação buscam frisar a importância dessa classificação, quando examinamos a ficção do ponto de vista da forma, aproveitando para registrar, também, que nessa quinta forma pode residir um facho de abertura crítica para os textos de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, na prosa brasileira. Se as *Memórias Póstumas* de Machado de Assis ainda não consagram uma resolução epifânica como a dos autores referidos, e a luz do *modo romanesco* está apagada pela projeção do paradigma do real, o romance, com certeza, constrói a sua complexidade formal como uma epopéia cômica, tecendo a sua paródia autobiográfica no formato da *confissão* e a erudição enciclopédica no cortante fio irônico da *anatomia*. A obliqüidade do traço irônico desvia um paralelo direto com a Bíblia, mas os reflexos, por contraste, do mito de Adão e Eva estão presentes, demonstrando como a formulação da prosa moderna permuta a mitologia pagã da epopéia pela incorporação do mito judaico-cristão.

unesp

Apesar da supremacia atual do romance, para Frye, a *forma* possui suas próprias tradições e preserva, através dos tempos, alguma integridade. Essa é uma maneira possível de se realinhar uma obra dentro de sua verdadeira linhagem. O autor exemplifica esse caso afirmando que "a linhagem das *Viagens de Gulliver* e de *Candide* remonta, por intermédio de Rabelais e Erasmo, a Luciano" (p. 303). Também, é uma maneira de se localizarem, no vasto território que abrange o termo *romance*, vestígios e caracteres de formas mais tradicionais como a *estória romanesca*, a *confissão* e a *anatomia*, assim como nas outras formas narrativas cultuadas nos tempos mais atuais, como a novela e o conto. Os fios dessa rede de formas tecida por Frye servirão de suporte para a composição dos arranjos paradigmáticos a serem traçados a partir de obras greco-latinas que, primordialmente, formalizaram tais configurações. A passagem para a forma embrionária do romance e a sua convivência mesclada com essas formas surgidas anteriormente podem ser vistas nos livros da cultura hispânica, *Lazarillo de Tormes* e *Dom Quixote*, embora o processo esteja presente e foi vivido na tradição literária expressa no leque das línguas mais importantes da cultura ocidental.

Na junção dos dois projetos críticos — o de Scholes e Kellogg e o de Frye — a parte ficcional da árvore da narrativa admite uma outra associação, aproximando-se a forma da *estória romanesca* para acolher as características principais com que se retratou a ficção grega, enquanto que a *confissão* e a *anatomia* (ou *sátira menipéia*) ganham o estatuto de formas emergentes, no corpo das obras dos autores latinos satíricos. Se na caracterização da epopéia aludimos ao modo *imitativo alto*, da teoria de Frye, agora, associamos também a ficção grega ao formato da *estória romanesca*, e o período da sátira latina, sempre destacado pelo seu forte efeito estético de realismo, às características incipientes dos modos *imitativo baixo* e *irônico*. A esse respeito diz Frye: "semelhantemente, a incapacidade do mundo clássico, de livrar-se do líder divino, em seu período tardio, tem muito em comum com o desenvolvimento imaturo dos modos imitativo baixo e irônico, que mal se iniciaram na sátira romana." (p. 41). Do recorte estabelecido e das associações propostas para a construção dos paradigmas almejados, a forma da *estória romanesca* será utilizada para emoldurar os traços principais do desenho da ficção grega, na

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

tentativa de se modelar o protótipo da narrativa idealizante romântica no seu padrão de "biografia-busca". Por outro lado, a *confissão* e a *anatomia*, que vestem a armadura do corpo das obras de Petrônio, Luciano, Santo Agostinho e Apuleio, passam a espelhar, pelo reflexo da obra deste último, o paradigma de uma narrativa anti-idealizante, mimética e satírica, caracterizando o padrão "autobiografia-viagem". De posse dessa armadura, empunhando a pena da escrita, esses autores riscaram na prosa de ficção o novo domínio do efeito realista. Nessa luta, na pele de soldados cômicos, essa vertente mostrou que na história da narrativa, ao lado do herói, o anti-herói passou a ter a sua hora e vez.

4. A narrativa grega: os fios matriciais do paradigma do ideal

Árvore, sempre no meio
de tudo o que a cerca
Árvore que saboreia
A abóbada dos céus.

(Rilke)

A ficção grega entra, neste recorte, como formadora de um padrão narrativo idealizante, enquadrada no formato da *estória romanesca*, cujo elo embrionário forjou-se, ainda num período não-literário, durante a passagem do *mito* à *lenda* e *conto popular*, propagando-se, a partir do período literário da narrativa em prosa grega, em duas grandes ramificações medievais: a forma secular das estórias de cavalaria e paladinismo e a forma religiosa das lendas de santos. Por ser idealizante e, portanto, assentada sobre um modelo de personagem marcada por uma determinação e integridade indestrutíveis na busca do seu ideal, a ficção grega, enquadrada no formato da *estória romanesca*, funcionará como fonte paradigmática, por representar a consolidação da narrativa ficcional em prosa, no ocidente, e expressar as bases matriciais de um padrão romântico de narrativa-busca, fatores reaproveitados, depois, pela forma emergente do romance. A continuidade da forma, na

gênese do romance, pode ser vista, por exemplo, em *Dom Quixote*. Esse padrão narrativo, cozido parodisticamente num novo tempero irônico, no livro de Cervantes, além de marcar a sua presença na gênese e na história do romance, assistiu à conversão do modelo heróico e idealizante na sua contrapartida anti-heróica e satírica. A sua versão não cômica e pura continuou na história da narrativa até irromper-se a totalidade do padrão no movimento estético que lhe deu o acabamento final: o Romantismo. Mas, a reversão cômica aludida, em *Dom Quixote*, adicionou ao formato da estória romanesca um novo alento, ampliando as suas possibilidades combinatórias numa gama de associações com a forma do romance. Na literatura brasileira, particularmente, o filão da forma, na sua reinvenção humorística, pode ser depreendido em dois momentos fundamentais: no Romantismo, quando as *Memórias de um Sargento de Milícias* surpreendem as diretrizes estéticas da época, tecendo uma rede mimética com os fios da figura da ironia puxando os arquétipos de uma raiz folclórica; no Modernismo, quando Mário de Andrade tece a base da colcha de retalhos do livro *Macunaíma* com os fragmentos e a estrutura de textos lendários. Mas, o resgate da forma com o vinco da pureza do seu período prototípico, aureolada pela delicadeza do desenho da "analogia da inocência", que lhe é característico, é um fator de construção fundamental no projeto poético de Guimarães Rosa, no terceiro momento do modernismo.

Northrop Frye, em seu estudo sobre a ficção em prosa, intitulado "formas contínuas específicas", trabalhando pares de traços distintivos como extroversão / introversão, pessoal / intelectual, caracteriza as quatro formas básicas da ficção, da sua rede de combinações formais, da seguinte maneira. O *romance* tende a ser "extrovertido" e "pessoal", porque espelha-se na pessoa humana, tal como esta se manifesta em sociedade (p. 303). A *estória romanesca* tende a ser "introvertida" e "pessoal" porque lida com pessoas, como faz o romance, mas o modo de tratá-las é mais subjetivo: "as personagens da estória romanesca são heróicas e portanto inescrutáveis; o romancista tem maior liberdade para entrar no espírito de suas personagens porque ele é mais objetivo" (p. 303). A *confissão* também é "introvertida", mas "intelectualizada" no conteúdo, assim como a *anatomia* é "extrovertida" e "intelectual" (cf. p. 303). Numa ordenação diacrônica, continua o autor, a

unesp

forma da *estória romanesca* é anterior e, por tratar de "heróis", fica numa posição intermediária "entre o romance, que trata de homens, e o mito, que trata de deuses" (p. 301). A diferença essencial entre o romance e a estória romanesca está no conceito da caracterização: "o autor romanesco não tenta criar 'gente real', tanto quanto figuras estilizadas que se aplicam em arquétipos psicológicos" (p. 299). Continua o autor: "é na estória romanesca que encontramos a 'libido', o 'anima' e a sombra de Jung refletidas no herói, na heroína e no vilão, respectivamente" (p. 299).

Na reinvenção humorística do padrão romanesco, como é o caso das *Memórias de um Sargento de Milícias*, o herói reveste-se da máscara de anti-herói e toca as entranhas do padrão, descarnando uma "costela originalmente folclórica", com que Antonio Candido, no brilhante ensaio "Dialética da malandragem", explicou a presença de "certas manifestações de cunho arquetípico", na obra, "inclusive o começo pela frase padrão dos contos da carochinha: *Era no tempo do Rei*" (1993, p. 27). Ao mesmo universo, segundo o crítico, "pertenceria a constelação de fadas boas (Padrinho e Madrinha) e a espécie de fada agourenta que é a Vizinha, todos cercando o berço do menino e servindo aos desígnios da sorte, da 'sina' invocada mais de uma vez no curso da narrativa" (p. 27). O quadro narrativo completa-se com "o anonimato de vários personagens", dissolvidos em categorias sociais típicas, pela profissão ou posição no grupo, aproximando-os "de paradigmas lendários e da indeterminação da fábula, onde há sempre um 'rei', 'um homem', 'um lenhador', 'a mulher do soldado' etc". Além do Major Vidigal, "que por baixo da farda historicamente documentada é uma espécie de bicho-papão, devorador da gente alegre", e a "curiosa duplicação" dos dois protagonistas, Leonardo Pai e Leonardo Filho, "contrastando com a forte unidade estrutural dos anti-heróis picarescos" (p. 27), fechando o quadro pelo laço aos modelos populares, no movimento dos arquétipos da tolice e da esperteza calcados na duplicação dos protagonistas. Da mesma forma que Leonardo "não é um pícaro, saído da tradição espanhola", mas "o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira, vindo de uma tradição quase folclórica e correspondendo, mais do que se costuma dizer, a certa atmosfera cômica e popularesca de seu tempo, no Brasil" (p. 25). Segundo Antonio Candido,

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

Macunaíma, para ficarmos nos exemplos referidos, seria o "malandro elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade" (p. 25). Por essa ponta arquetípica percebemos o suporte romanesco não só na estrutura lendária da obra, mas na caracterização do personagem estilizado, movido pela libido, para destacarmos apenas dois traços aludidos por Frye, que se completam num retrato multifacetado pelas referências folclóricas em um tratamento paródico e carnavalizado.

Como uma forma independente da ficção, "a estória romanesca em prosa é mais velha do que o romance e surgiu como um desdobramento da mitologia clássica", enquanto "o romance tende antes a expandir-se numa abordagem ficcional da história" (p. 301). Por esse prisma, raciocina Frye: "quanto mais amplo se torna o plano de um romance, tanto mais obviamente surge sua natureza de história" (p. 301). Como se trata de uma história criadora, "o romancista comumente apresenta seu material num estado plástico, ou aproximadamente contemporâneo, e sente-se limitado por um modelo fixo de história" (p. 301). Sendo plástico no romance, continua o autor, "o modelo histórico é fixo na estória romanesca, sugerindo o princípio geral de que a maioria dos 'romances históricos' são estórias romanescas", para concluir: "da mesma forma, um romance torna-se mais romanesco em sua influência quando a vida que ele reflete já se esvaiu" (p. 301). É justamente esse princípio que atua na emblemática frase de abertura das *Memórias de um Sargento de Milícias*, com o seu múltiplo efeito de ficção e de verdade histórica: "Era no tempo do Rei" (1978, p. 5). Enquanto a expressão final (no tempo do Rei) ancora o contexto histórico recortado numa temporalidade que se esvaiu, o início da frase, com o verbo ser no pretérito imperfeito, quebra a moldura histórica, esgarçando o quadro narrativo na atemporalidade lendária da fórmula "Era uma vez..." do princípio romanesco, alimentada, no livro, por um substrato popular e folclórico. No desdobramento desse princípio vemos a concretização da afirmativa de Frye mostrando como o fio histórico de um romance pode retroceder até a extremidade longínqua da outra ponta da estória romanesca. Para completarmos o paralelo, fechando o quadro de exemplos, podemos ver como "um romance torna-se mais romanesco em sua influência quando a vida que ele reflete já se esvaiu" na abertura espacial, que desloca o

unesp

personagem de Mário de Andrade para as profundezas arquetípicas de uma atemporalidade lendária: "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente" (1988, p. 5).

Completando essa breve caracterização da forma elaborada por Frye, pode-se dizer que a estória romanesca intensifica a "subjetividade" e insinua, constantemente, uma "sugestão de alegoria" (p. 299). A estória romanesca trata da "individualidade, com personagens *in vacuo* idealizadas pelo devaneio", enquanto o romance cuida da "personalidade, com personagens que trazem suas *personae* ou máscaras sociais" (p. 299). Com a "idealização de heroísmo e pureza", as afinidades sociais da estória romanesca são com a "aristocracia", o que facilitou o seu reaparecimento, no Romantismo, "como parte da tendência romântica ao feudalismo arcaico e a um culto do herói, ou libido idealizada" (p. 300). O romance, mais ligado à "burguesia", desenvolveu uma linha temática importante ligada à "paródia da estória romanesca e de seus ideais" (p. 301), depois que Cervantes fixou essa possibilidade paródica no romance e na história da forma do romance: "a tradição estabelecida por *Dom Quixote* continua num tipo de romance que contempla uma situação romanesca de seu próprio ponto de vista, de modo que as convenções das duas formas criam um composto irônico em vez de mistura sentimental" (p. 301). Foi isto que procuramos exemplificar no veio humorístico iniciado pelas *Memórias de um Sargento de Milícias* e continuado em *Macunaíma*, num dos mais ricos e expressivos filões da prosa narrativa brasileira. Nesses livros, o compósito irônico do romanesco e do histórico apaga as marcas mais fortes do último traço, recuperando no substrato folclórico e lendário um desenho arquetípico de um modelo de herói brasileiro. Pela forte incidência do talhe do traço humorístico, a parodização da idealização romanesca reverte o desenho alegórico do herói numa resolução mais criativa e pertinente, em relação aos nossos traços culturais e antropomórficos, fazendo da sinuosidade da malandragem um jeito de caracterizar o anti-herói brasileiro.

Sem o colorido forte do humor e do tom irônico, a fórmula da combinação entre o romance e a estória romanesca leva as duas pontas da articulação do histórico e do romanesco para o passado aludido por Frye, com

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

a tonalidade mais suave da "idealização de heroísmo e pureza". Essa é a resolução padronizada numa das linhas mais incisivas do Romantismo, quando se revive a tendência "ao feudalismo arcaico e a um culto do herói, ou libido idealizada" (p. 300). O livro *O Guarani*, de José de Alencar, na nossa literatura, representa um desenho bem elaborado desse modelo. O autor buscou no passado da etnia brasileira o índio primitivo para ligá-lo ao traço histórico do branco colonizador, fazendo da união de ambos um desenho alegórico do princípio da nacionalidade. Sem perder a ingenuidade da forma romanesca, com a idealização heróica e sua aura de pureza, Alencar soube controlar o ritmo romanesco da narrativa, deixando os fortes traços históricos e medievais do início serem enredados pelo substrato poético da mitologia indígena. O final solene e épico — "o poeta primitivo canta a natureza, na mesma linguagem da natureza", quando Alencar faz a defesa "de uma língua que afirme os conteúdos da brasilidade", na superposição da fala "do autor e da personagem, segundo Sant'Ana (1975, p. 81) — reverte a dominação do branco, do início, para sobrelevar a união pelo domínio cultural do índio (Peri) sobre o branco (Ceci), embalando o romance, após o dilúvio, nas águas mansas da mitologia pagã. Terminando com a alegorização dos heróis na atemporalidade poética do mito de Tamandaré, o romance faz do mergulho lendário do final o seu melhor achado formal: um "romance de fundação" (1986, p. 7), como o qualificou João Alexandre Barbosa. Para o crítico, "o brasileirismo, ou indigenismo" é apenas uma parte do seu sistema mais rico de significações, pois, num outro nível, "a utilização da lenda vem apontar para aquela introdução do elemento mítico no erudito (o romance romântico de José de Alencar) impondo-lhe um traço, por assim dizer, de simbolização também literária" (p. 7). Por meio desse traço, a fecundação posterior da terra pelo indígena da lenda corre paralela àquela realizada pelo próprio romance de Alencar, fundando uma tradição: "Não é só da fundação da nacionalidade que trata o romance, mas de sua própria fundação enquanto gênero literário no Brasil" (p. 7). Esse marco de fundação, acrescentamos, gerado no útero da fórmula do romance romântico que se iniciava, provém da fecundação do romance pela forma da estória romanesca. O enredamento romanesco sobressai na condução do enredo, tramado pela costura imaginativa do

unesp

escritor, e se cristaliza no fragmento da lenda, coroando o achado da composição formal com a sobrelevação poética e mítica do conteúdo alegorizado:

> Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa.
>
> Era Tamandaré; forte entre os fortes; sabia mais que todos. O Senhor falava-lhe de noite; e de dia ele ensinava aos filhos da tribo o que aprendia do céu.
>
> Quando todos subiram aos montes ele disse:
>
> — Ficai comigo; fazei como eu, e deixai que venha a água.
>
> Os outros não o escutaram; e foram para o alto; e deixaram ele só na várzea com sua companheira, que não o abandonou.
>
> Tamandaré tomou sua mulher nos braços e subiu com ela ao olho da palmeira; aí esperou que a água viesse e passasse; a palmeira dava frutos que os alimentavam.
>
> A água veio, subiu e cresceu; o sol mergulhou e surgiu uma, duas e três vezes. A terra desapareceu; a árvore desapareceu; a montanha desapareceu.
>
> A água tocou o céu; e o Senhor mandou então que parasse. O sol olhando só viu céu e água, e entre a água e o céu, a palmeira que boiava levando Tamandaré e sua companheira.
>
> A corrente cavou a terra; cavando a terra, arrancou a palmeira; arrancando a palmeira, subiu com ela; subiu acima do vale, acima da árvore, acima da montanha.
>
> Todos morreram. A água tocou o céu três sóis com três noites; depois baixou; baixou até que descobriu a terra.
>
> Quando veio o dia, Tamandaré viu que a palmeira estava plantada no meio da várzea; e ouviu a avezinha do céu, o guanumbi, que batia as asas.
>
> Desceu com a sua companheira, e povoou a terra (1986, p. 219).

5. Uma parada na ponte dos padrões: o padrão romântico-busca

Scholes e Kellogg dizem que, para os estudiosos dos clássicos, os antecedentes da forma idealizante da narrativa grega permanecem, ainda, num terreno de probabilidades, devendo "alguma coisa à Nova Comédia, aos escritores de mimos, aos retóricos, à literatura oriental e à nova ênfase no amor encontrada na *Ciropedia*, na *Argonáutica* e em toda a literatura alexandrina" (cf. p. 46). Os autores afirmam que essa narrativa "parece ter surgido já no segundo ou primeiro século a. C.", exemplificando no fragmentário *Ninus Romance* desse período a presença de "episódios narrativos aglomerados em torno de um personagem baseado numa figura histórica verídica", algo próximo à *Ciropedia*, mas com o interesse filosófico desta obra já "suplantado por um interesse numa estória emocionante e erótica" (p. 46). O importante é constatar com os críticos que, independentemente dos antecedentes, a forma tornou-se "vigorosa e florescente, amplamente praticada nas imediações do Mediterrâneo", penetrando, depois, "na literatura vernácula medieval através da *Gesta Romanorum* e coleções semelhantes" (p. 46). Essas narrativas medievais, "reavivadas e traduzidas para o vernáculo no século XVI", deixaram "suas marcas em ficções renascentistas como a *Arcadia* de Sidney e, por fim, no romance europeu em desenvolvimento" (p. 46). Os autores concluem esse rápido, mas importante percurso evolutivo da forma, ressaltando a sua continuidade no desenvolvimento do romance: "O enredo de *Tom Jones*, por exemplo, é essencialmente um enredo de 'romance' grego" (p. 46).

Da parte mais conhecida da narrativa grega ficaram os poucos textos que sobreviveram e datam, em sua maioria, do século II d. C. A parte mais representativa desse repertório inclui as seguintes obras:

> *Quéreas e Calirroé* de Cariton, *Habrocomes e Antia* de Xenofonte de Éfeso, *Teógenes e Caricléia* de Heliodoro (também chamado a *Etiópica* — o mais longo e cuidadosamente construído de todos), *Dáfnis e Cloé* de

> Longo (que mistura pastoral à maneira de Teócrito com fórmulas de 'romance' padrão) e *Leucipe e Cleitofonte* de Áquiles Tatio[2] (p. 46).

Para caracterizarmos os principais aspectos formais da narrativa grega, que orientaram as direções de um tipo de representação idealista ou romântica, utilizaremos o texto *Dáfinis e Cloé*, de Longo. Por meio desse texto narrativo, uniremos o "padrão romântico da busca" (p. 163), ressaltado por Scholes e Kellogg na manifestação da narrativa grega, à forma da *estória romanesca*, caracterizada por Frye, tendo como contribuição original o esboço paradigmático de uma forma de representação do ideal, levando-se em consideração os elementos estruturais de uma forma narrativa: enunciação, enredo, personagens e as relações de espacialidade e temporalidade. Com o seu impulso estético para o retórico e o erótico, a ficção grega deu consistência à prosa escrita da estória romanesca, tornando-se o embrião formal da narrativa idealizante romântica, em cujos fios matriciais o gênero teceu o paradigma da representação do ideal. A partir desse momento, a sua estória evolutiva alterna o foco de luminosidade ficcional com o impulso mimético do real, nos dois papéis mais abrangentes da representação vividos no palco do gênero da narrativa.

6. A tela do amor: *Dáfnis e Cloé*

> "*Respondi que eu gostaria mesmo era de poder um dia afinal escrever uma história que começasse assim: era uma vez...*"
>
> (Clarice Lispector)

6.1. Enunciação

Além da pérola da epígrafe colhida numa das contas de textos curtos com que Clarice Lispector montava preciosos colares, um outro texto seu,

[2] Um estudo específico dessa narrativa com o repertório ampliado pela inclusão de outros textos e fragmentos encontra-se no livro *Los Orígenes de la Novela*, de Carlos García Gual,

denominado "Romance" (1984, p. 17), auxilia-nos na abertura desse estudo, fazendo despontar algumas questões relativas à caracterização da narrativa ficcional grega, movimentando aspectos ligados à enunciação:

> Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida ou uma coisa ou romance ou um personagem. É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro. Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna. Para escrever, porém, tenho que prescindir. A experiência vale a pena, mesmo que seja apenas para quem escreveu (p. 17).

O primeiro aspecto é o de ligação entre as duas pontas de um processo enunciativo: a escritura e a leitura. Ao contrário de Guimarães Rosa, o projeto poético de Clarice Lispector aproxima-se mais do paradigma do real, o que se constata na frase sincera que encerra o fragmento. Se para escrever a autora sentia-se presa ao emaranhado da teia do paradigma do real (conforme a continuidade do texto da epígrafe confirma, dizendo que nunca "estava pronta para o verdadeiro *era uma vez*", pois, após várias tentativas constatava que, "ao ter escrito a primeira frase, vi imediatamente que ainda me era impossível", porque, afinal, havia escrito: "Era uma vez um pássaro, meu Deus."), para o ato de leitura, a preferência volta-se para o colorido prismático do paradigma do ideal: "Para ler, é claro, prefiro o atraente, me cansa menos, me arrasta mais, me delimita e me contorna" (p. 17).

Na oposição que Clarice constrói entre a escritura e a leitura, notamos o princípio da separação dos dois paradigmas, em que o sombrio do real é mais atordoante do que o conforto do "atraente", do impulso de "beleza" e da luminosidade que contorna a ficção do ideal. É sobre esse "atraente", ainda, que o fragmento textual esclarece outro aspecto ligado à enunciação da narrativa idealizante grega: "Ficaria mais atraente se eu o tornasse mais atraente. Usando, por exemplo, algumas das coisas que emolduram uma vida

---

onde se apresenta cada texto com um resumo, comentário crítico e suas principais contribuições para o aspecto evolutivo da narrativa.

unesp

ou uma coisa ou romance ou um personagem" (p. 17). Aqui surge a questão da moldura e do quadro, colocada numa frase em que se expõe uma separação básica entre a moldura que nos conforta e nos atrai para o imaginário ficcional, e o quadro do reflexo de uma realidade, que nos faz deparar com o mundo nada reconfortante e atraente do paradigma do real: "É perfeitamente lícito tornar atraente, só que há o perigo de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro" (p. 17).

O texto de Longo, *Dáfnis e Cloé*, reaviva a questão entre a moldura e o quadro, fazendo a enunciação do seu prefácio (moldura) parecer mais atraente do que a estória propriamente dita, o quadro. Mesmo porque o quadro narrativo (uma estória de amor), já padronizado na estilização do enredo idealizante clássico, apresenta-se como uma reduplicação ou recriação de um quadro pictórico, que lhe serve de moldura enunciativa: "Em Lesbos, enquanto eu caçava no bosque sagrado das Ninfas, vi um espetáculo, o mais belo que jamais vi: era um quadro pintado, que contava uma história de amor" (1990, p. 5). Assim, a enunciação do livro explica-se nesse intrincado jogo de relações: a narrativa de Longo, em terceira pessoa, é o quadro que tem por moldura o prefácio em primeira pessoa; o prefácio, por sua vez, enuncia ou descreve um quadro pictórico, tornando-se, na verdade, a moldura do quadro formado pela narrativa desenvolvida por Longo, que tem por finalidade retrabalhar os motivos já tramados na sugestão pictórica: "e, em minha admiração, veio-me o desejo de oferecer, com minha pluma, um relato que rivalizasse com esse quadro" (p. 5).

Ao dizer que a sua intenção é "rivalizar" com o quadro, o autor parece distanciar-se do perigo anunciado por Clarice ("de um quadro se tornar quadro porque a moldura o fez quadro"), mas isso não o afasta da atração da moldura que a fórmula do seu padrão narrativo traz como contorno. De fato, Longo não corre esse risco, porque a sua narrativa resulta numa bela pintura do padrão ficcional da época, valorizada pela invenção que torna a fórmula atraente. Tal fato justificou, inclusive, a escolha da obra para representar a tendência geral expressa pelo repertório da narrativa grega.

A problematização colocada na relação entre a moldura (prefácio) e o quadro (narrativa) é para se discutir um outro aspecto da narrativa idealizante,

unesp

que esse prefácio, dada a sua condição de moldura, coloca em jogo. Funcionando como um fio embrionário da fórmula "era uma vez", que é a moldura prototípica de toda narrativa idealizante (mesmo não estando explícita, pois, nesse caso, a sua presentificação é intuída ou pressentida como um contorno), o prefácio referido acaba delimitando e adornando um quadro narrativo. Como a moldura e o quadro, articulados, não se separam, desempenhando o papel da moldura de um quadro narrativo, a fórmula "era uma vez" já é a base do princípio alegórico dessa narrativa.

Utilizado como peça embrionária da fórmula com que se emoldura uma narrativa idealizante, o prefácio torna-se o elo entre a moldura e o quadro e, também, do quadro com o leitor. Nesse sentido, o prefácio contorna e delimita o espaço da ficção, preparando a entrada do leitor no universo mágico da representação. Nesse sentido, ele desempenha o papel do "acordo ficcional" referido por Umberto Eco no ensaio "Bosques Possíveis" (1994), que Coleridge chamou de "suspensão da descrença", onde "o leitor tem de saber que o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso deve pensar que o escritor está contando mentiras" (p. 81). Nesse acordo ficcional, continua Eco, "o autor *finge* dizer a verdade", e nós "aceitamos o acordo ficcional e *fingimos* que o que é narrado de fato aconteceu" (p. 81).

Na construção do acordo, depois de fisgar o leitor ("era um quadro pintado, que contava uma história de amor"), o prefácio procura encantá-lo com a descrição de um "bosque possível", por onde ele pode, também, aventurar-se: "O bosque, sem dúvida, era belo; havia muitas árvores, flores, águas correntes; uma única fonte dava vida a tudo, às flores e às árvores". Devidamente preparado, o leitor começa a fazer parte do acordo alegórico, passeando pelo bosque, mas sabendo que o mesmo é fruto do engenho de uma arte: "mas a pintura era ainda mais encantadora, pois atestava uma arte extraordinária e relatava uma aventura amorosa". Já iniciado, o leitor é manipulado pelo ritual da convenção, disfarçado na artimanha de um chamamento sagrado: "assim, muitas pessoas, e mesmo estrangeiros, iam até lá por ter ouvido falar a respeito, em parte para apresentar suas devoções às Ninfas, mas também para contemplar esse quadro" (p. 5).Como complemento do suporte alegórico da arte que será narrada posteriormente, o autor amplia as

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

dimensões do quadro, povoando o bosque de personagens, para indicar, na falta de ordem da enumeração, uma ordenação que a sua trama narrativa efetuará: "Na imagem havia mulheres dando à luz, outras cingindo bebês, criancinhas abandonadas, animais que as alimentavam, pastores que as recolhiam, jovens trocando juras, um desembarque de piratas, inimigos em via de atacar" (p. 5).

Assim como o pretexto do quadro desencadeia um processo de manipulação no autor, despertando-lhe o desejo de narrar uma estória de amor que rivalizasse com o quadro — "Lá vi ainda muitas outras coisas, todas referentes ao amor, e, em minha admiração, veio-me o desejo de oferecer, com minha pluma, um relato que rivalizasse com esse quadro" —, o prefácio passa a servir de moldura e pretexto para despertar no leitor o desejo de contemplar o mesmo quadro, agora recriado pela narrativa e levado até ele pelo suporte do livro: "Encontrei alguém que me explicou todos os detalhes da imagem, e compus quatro livros — oferenda consagrada ao Amor, às Ninfas e a Pã". Nesse jogo de espelhos, o autor já é o outro "alguém" que explicou ao leitor as principais imagens da convenção de sua arte (nos três primeiros capítulos que estruturam a sua narrativa), deixando ao quarto o papel de cativar o leitor, por ser "objeto de delícias para todos os homens: o enfermo nele encontrará um alívio, o aflito, um consolo, quem amou, a lembrança de seus amores, quem não amou, uma iniciação ao amor" (p. 5). Concluindo o contrato ("Pois não existe absolutamente ninguém que tenha escapado ou deva escapar ao amor, enquanto houver beleza e os olhos tiverem visão"), o autor fecha o prefácio com uma espécie de assinatura, colocando-se na mesma cláusula que rege a conduta das personagens desse universo ficcional, na qual, ele mesmo já enclausurou o seu possível leitor: "Quanto a nós, permita o deus que, mantendo-nos virtuosos, possamos narrar os amores dos outros" (p. 6).

Estabelecido o acordo com o leitor, o enunciador da narrativa grega passa a desempenhar as regras de seu contrato com a forma romanesca, a que melhor expressa essa vertente ficcional: assume o papel de um narrador em terceira pessoa, discreto, tão íntegro e indestrutível em relação às convenções quanto seus personagens criados, seguro no propósito de dispor as peças do jogo narrativo num tabuleiro de complicações, para se chegar ao resultado

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

previsível da união de um casal de jovens, cujo destino aproxima-os, depois os afasta, para, enfim, selar a felicidade do reencontro. Nessa estrutura reiterativa, a função mais importante do narrador fica implícita no arranjo das regras do jogo, em que o efeito mágico da fórmula narrativa passa a considerar com naturalidade as possíveis soluções não convincentes, em função do jogo ser marcado pela probabilidade de fatores coincidentes. Por isso, a enunciação reveste-se do encantamento da fórmula do "Era uma vez", prefigurada como moldura, formando o seu contorno ancestral, por meio do qual a forma romanesca continua sendo reinventada. Se a aura de magia da moldura contamina o quadro narrativo, dispondo os seus efeitos poéticos em soluções miraculosas, envoltas numa atmosfera de encantamento, beleza, delicadeza e pureza, pode-se dizer que a concretização de tais efeitos, no espelho da moldura e do quadro, reflete o poder de magia da enunciação, atribuído ao papel demiúrgico do enunciador.

A afinidade enunciativa dessa forma, por nascer assentada sobre o padrão da biografia-busca e ser calcada na ancestralidade da fórmula do "era uma vez", é com a terceira pessoa. Tal fato, talvez, justifique e explique, retomando dois exemplos já trabalhados, a curiosidade do livro *Memórias de um Sargento de Milícias* de definir-se, no título, como um livro de memórias e ser narrado em terceira pessoa. O seu cunho memorialístico dissolve-se na forte armadura do padrão biografia-busca, rememorando a moldura arquetípica da fórmula do "Era uma vez", que impulsiona o romance para a atemporalidade lendária da ancestralidade da forma romanesca. Os mesmos traços em *Macunaíma* diluem uma possível origem biográfica da estória, preservada e contada por um papagaio a um eu-enunciador. Esse narrador acaba dispondo e narrando a estória em terceira pessoa, talvez, pelo mesmo fato de se manter uma coerência com o padrão da biografia-busca, que a obra realiza em conformidade com o seu contorno romanesco[3] :

[3] Na literatura brasileira ninguém explorou melhor o efeito mágico dessa enunciação do que Guimarães Rosa. Alguns de seus contos curtos, transferem o poder demiúrgico da enunciação aos personagens insólitos, infantis ou adultos, que têm, por meio da palavra, o dom divino da criação. São contos em que a fórmula do "era uma vez", implícita ou explícita (nesse caso, reinventada em criativas soluções), funciona como moldura dos quadros das pequenas estórias, que o leitor pode visitar, passeando pela galeria de suas imortais reinvenções.

unesp

> O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanheiraram. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel-de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.
>
> A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os caos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.
>
> Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acocorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.
>
> Tem mais não (p. 168).

6.2. Enredo

Como antecipamos, Scholes e Kellogg observam que o enredo da narrativa idealizante grega, progenitor do padrão biografia-busca, é estilizado na seqüência das funções nucleares "separação, perigo e reunião" (p. 160), desenvolvendo o seguinte motivo: "um jovem casal que se apaixona é impedido de consumar seu amor por várias catástrofes que os colocam em grave perigo enquanto se acham separados, mas eles ressurgem castos e incólumes para se casarem no final da narrativa" (p. 47). Segundo os críticos, nessas narrativas, "a castidade torna-se a mais significativa de todas as virtudes", prevalecendo, como regra, "rigorosa justiça poética, sendo que os personagens verdadeiramente virtuosos são indestrutíveis, embora constantemente ameaçados de destruição" (p. 47). Num código ou numa gramática, há sempre algumas exceções, e Dáfnis, do texto em estudo, segundo os autores, "não permanece perfeitamente casto; mas Longo está

brincando com a forma do 'romance', que ele leva menos a sério do que a maioria dos outros autores" (p. 47). A observação dos críticos dá-se em função da preservação da integridade do conjunto formal representado pelas narrativas gregas. Mas, as pequenas variações, quando não comprometem a caracterização da forma e não desfiguram o seu reconhecimento, despontam o importante aspecto da transformação, fazendo da "brincadeira" aludida, que é inerente à atmosfera lúdica e de ingenuidade da forma, um procedimento inventivo no curso de seu desenvolvimento. Apesar de estarmos atentos às distorções que provocaram futuras transformações, o nosso percurso busca a recorrência dos traços gerais da forma, e não a insubordinação de pequenas variações no repertório prototípico, objetivando apontar a permanência desses traços no desenho de textos modernos, que continuam recobrindo e moldando as sua invenções ficcionais sem desfigurar o perfil e o corpo do figurino ancestral.

Nesse sentido, mais importante do que detalhar as peripécias armadas por Longo em sua narrativa, é verificar como a sua estória elabora a espinha dorsal do padrão biografia-busca, estilizado na linha recorrente de um encontro seguido por um desencontro e finalizado por um reencontro. Dessa linha embrionária do padrão, sabe-se que o autor retirou a costela da forma do seu texto. Resta verificar como o mesmo flexibilizou a espinha do enredo numa estrutura de retorno ritualístico, recobrindo-a com a carne da imagem de um sentido apocalíptico, porque a carne de seu texto difere da carne de seus pares, mas é da sua costela que o sopro da criação dará vida às futuras reencarnações da forma. Dividido em quatro livros — o primeiro é uma oferenda ao Amor, o segundo é consagrado às Ninfas, o terceiro é dedicado a Pã, e o quarto ao leitor —, o enredo compõe a estrutura arquetípica de um sonho, realizando o desejo de uma felicidade anteriormente perdida ou ameaçada, que é recuperada, no final, num coroamento de imagens apocalípticas.

O primeiro livro gira em torno de três núcleos de ação: o encontro, o sonho e a paixão dos protagonistas. Numa distribuição simétrica, primeiro, o pastor Lamon encontra um menino abandonado e amamentado por uma de suas cabras. Dois anos depois, a cena se repete: um pastor vizinho, Drias,

unesp

encontra, numa gruta ou "santuário das Ninfas", uma menina nas mesmas condições, portando, também, insígnias de reconhecimento, assinalando uma descendência aristocrática. Adotados pelas respectivas famílias, as crianças recebem os nomes pastores de devoção popular, Dáfnis e Cloé, vinculando a narrativa à tradição bucólica. Quando Dáfnis completa quinze anos, Drias e Lamon têm um mesmo sonho: "imaginaram ver as Ninfas da gruta onde ficava a fonte, e onde Drias encontrara a pequenina, entregando Dáfinis e Cloé a um garoto muito belo e travesso, com asas nas costas, trazendo pequenas flechas e um pequeno arco" (p. 10). Flechados por cupido, os jovens vivem, com a primavera, o despertar amoroso da primeira cláusula contratual da narrativa: uma oferenda ao Amor. Num jogo sempre simétrico, o enredo arma uma série de peripécias no tabuleiro da fábula — "enquanto assim folgavam, eis como o amor lhes enviou preocupações"(p. 12) —, recolhendo o resultado na organização da intriga, que faz corresponder a cada dificuldade de um personagem a ajuda do outro, depois que foram seduzidos pelo amor — "sabiam apenas uma coisa: que deviam sua perda, ele a um beijo, ela a um banho" (p.21). Todo o período compreendido pelo final da primavera e o início do verão é marcado pelos encontros diários, com as cenas amorosas intensificando a paixão. Com o outono, chegam as complicações: Dáfnis é raptado pelos piratas; o rival Dorcon morre tentando salvar Dáfnis, mas doa sua flauta a Cloé, o objeto mágico que provoca o naufrágio do navio; nadando e agarrando-se aos chifres dos bois, Dáfnis salva-se. Após os funerais de Dorcon, os jovens voltam à gruta das Ninfas, com os banhos prazeirosos despertando a ingenuidade para o erotismo, mas ignorando, ainda, "as piratarias do amor"(p. 28).

Regido pelo motivo da paixão, o livro dois, com a moldura temporal do outono, caracteriza-se pelos rituais de consagração às divindades, realizando a segunda cláusula estabelecida no contrato do prefácio: celebração às Ninfas e a Pã. Terminadas as vindimas e as homenagens a Dionísio, Dáfnis e Cloé voltam às devoções, às Ninfas e ao pastoreio. Descobrem, por meio de Filetas, a interferência de Cupido em suas vidas. O velho ensina-lhes que o "Amor é um deus, jovem, belo, alado", e "seu poder é tal que chega a ultrapassar o de Zeus" (p. 33). O processo de aprendizagem passa por três etapas: "para o amor

não há remédio, nem de comer nem de beber, não há sortilégio que o adormeça, há apenas o beijo, os abraços, o estender-se, sem vestes, um junto ao outro, corpo contra corpo" (p. 34). "Possuídos de Amor", os jovens recorrem aos remédios de Filetas ("beijaram-se, estreitaram-se com os braços enlaçados"), mas o último só se realiza em sonho: "o que não haviam feito durante o dia fizeram em sonho" (p. 35). Impedindo a consumação sexual, a narrativa desencadeia o processo de afastamento do casal, com a prisão de Dáfnis e o rapto de Cloé por um grupo de jovens ricos de Metinina. O conflito é resolvido pela intervenção de Pã — "haveis também arrancado aos altares uma jovem virgem de quem o Amor quer fazer a heroína de uma estória célebre " (p. 45) —, e Cloé é devolvida à terra, reencontrando Dáfnis. O que aconteceu à pastora, no mar, Dáfnis reconheceu no "sonho em que vira as Ninfas e a intervenção de Pã" (p. 47). Em agradecimento, celebram uma oferenda pastoril, com Dáfnis jurando em nome de Pã, e Cloé, em nome das Ninfas, fidelidade e amor eternos.

Movido pela disforia do declínio sazonal — "mas o inverno, que agora chegara, era para Dáfnis e Cloé muito mais penoso do que a guerra" (p. 54) —, o livro três cuida dos "prazeres interrompidos", acrescentando à dificuldade da separação o sofrimento da carência sexual: "o único remédio que curaria o mal de amor de ambos" (p. 61). Com a mudança da paisagem ("a primavera iniciava, a neve derretia, a terra reaparecia e a relva começava a brotar") e a retomada dos afazeres pastoris e dos prazeres amorosos, a narrativa desenvolve um percurso de aprendizagem, explorando o motivo temático da "lição de amor" (p. 64). Manipulado por Licênion, esposa de Crônis, Dáfnis vive com a pastora "a obra de amor", mas decide continuar "os prazeres habituais", preservando, com a virgindade de Cloé, parte da regra da forma, apesar de sua iniciação sexual. Com o fim da primavera e o início do verão, muitos pretendentes de Cloé chegam "à casa de Drias para pedi-la em casamento" (p. 68). Diante da nova dificuldade, e sentindo-se "distante de obter o que desejava", Dáfnis invoca o socorro das Ninfas, que lhe aparecem em sonho: "o casamento de Cloé é assunto de um outro deus, mas nós vamos te dar presentes capazes de trazer Drias para teu lado" (p. 70). Oferecendo o presente encontrado (uma sacola de moedas) ao pai de Cloé, este aceita o

unesp

casamento, incumbe-se de persuadir o pai de Dáfnis, e o jovem vê o seu desejo próximo de se consumar: "agora parecia-lhe que o mar era-lhe mais doce do que a terra, já que ajudava-o a receber Cloé em casamento" (p. 71). O matrimônio é adiado para o outono, com o pretexto da chegada do senhor das terras, mas, na verdade, os pais estavam protelando, pois guardavam o segredo da origem dos dois jovens, cujos sinais de reconhecimento alentavam, ainda, a possibilidade de uma grande recompensa.

Cumprindo a promessa do prefácio, o quarto livro leva o leitor a vivenciar um "objeto de delícias", na alegoria da estória de amor. Todos os fatos concorrem para o retardamento do objeto de desejo: o sonho do casamento. Primeiro, o belo jardim da casa de Dáfnis, preparado para a chegada do patrão, é destruído pelo rival Lânipis. Solucionado o problema, com o séquito do senhor Dionisofanes vem o criado Gnaton, que se apaixona por Dáfnis, conseguindo o consentimento dos patrões para levá-lo, como escravo, à cidade. Impedindo o afastamento, Lamon revela a origem de Dáfnis e o senhor Dionisofanes reconhece o seu filho abandonado. Passando de escravo a filho, o jovem lastima o impedimento de se casar com Cloé, ampliando-se a complicação com o rapto da pastora pelo vaqueiro Lâmpis. Depois de libertada, a virgem tem a sua origem revelada, e Dionisofanes vê, num sonho, as Ninfas pedindo ao deus Amor a união dos jovens. Cumprindo as ordens do sonho, Dionisofanes realiza um banquete em Mitilena, e um dos convidados, Mégacles, reconhece os sinais de sua filha abandonada, reaproximando Dáfnis e Cloé por suas origens aristocráticas, com os seus destinos marcados desde o abandono e a proteção tríplice de Pã, das Ninfas e do Amor. De volta ao campo, o casamento dos pastores é realizado na gruta em que Cloé fora encontrada, como desdobramento alegórico da parte do quadro descrito no prefácio, que já antecipara uma "aventura amorosa". Após a celebração dos ritos do casamento, "Dáfnis e Cloé se deitaram, totalmente nus, um junto ao outro, tomaram-se nos braços e trocaram beijos, sem fechar os olhos da noite, tal como corujas" (p. 100). A narrativa termina com o terceiro remédio ou a realização da lição de amor: "e Dáfnis consumou o que lhe ensinara Licênion, e então Cloé, pela primeira vez, entendeu que o que haviam feito no bosque não passava de uma brincadeira de pastores" (p. 100).

unesp

Enquanto o último parágrafo pontua o final feliz com o ato sexual, o anterior cuida do prolongamento temporal do final feliz:

> Não foi somente naquele dia, mas por todas as suas vidas eles passaram quase todo o tempo nas atividades dos pastores, adorando como divindades às Ninfas, Pã e ao Amor, possuindo numerosos rebanhos de ovelhas e cabras, e considerando os frutos e o leite como as mais delicadas iguarias. Quando tiveram o primeiro filho, um menino, amamentaram-no numa cabra; quando veio uma filha, a segunda, fizeram-na mamar na teta de uma ovelha; ao primeiro deram o nome de Filopoêmen, à segunda de Agele. Foi assim que esses gostos envelheceram com eles. Enfeitaram a gruta das Ninfas, ali consagraram imagens e ergueram um altar ao Amor Pastor. A Pã, para que não vivesse mais ao relento, ofereceram sob o pinheiro uma capela que batizaram de 'o templo de Pã Guerreiro' (p. 100).

O resumo do texto procurou ressaltar, com as estações do ano, as marcações temporais, para demonstrarmos como o percurso cíclico do padrão sazonal flexibiliza a linha do enredo na figurativização do arco do ideal. Embora mais apagadas no final, essas marcações confirmam, nos giros do disco sazonal, a lei que aparece no meio da narrativa, movimentando o princípio geral da forma de representação idealista: "aguardavam a vinda da primavera como um renascimento após a morte" (p. 55). O mesmo princípio, desenvolvido, reaparece na seguinte frase de Dáfnis: "Verei Cloé na primavera, já que o destino, pelas aparências, não quer que eu a veja no inverno" (p. 56). Ligadas aos ritos de fertilidade, as pontas ascendentes do ciclo sazonal (primavera e verão) iniciam e retornam os momentos de felicidade, movimentando uma direção de comicidade, que resulta na integração ou união dos personagens. Como contraposição dialética, as outras duas partes do ciclo (outono e inverno) movimentam as complicações do enredo, tensionando uma direção de afastamento e tragicidade, que se apaga no final, para resultar o desenho do ideal. Como descendente da Nova Comédia, a narrativa ficcional grega reincorpora em sua forma os aspectos

formais da comicidade, à maneira como esses traços, segundo Scholes e Kellogg, distinguem-se dos contornos da tragicidade:

> A 'perfeição' da forma cômica consiste na combinação de personagens generalizados típicos da vida contemporânea com uma fórmula de enredo flexível baseada na intriga e conduzindo ao matrimônio. Esta é a forma assumida pela Nova Comédia na Grécia e todos os seus descendentes. A 'perfeição' da forma trágica consiste na descoberta ou adaptação de personagens e enredos específicos ao padrão muito rígido de orgulho, mácula, queda e reconhecimento que Aristóteles discerniu e instituiu como o padrão trágico ideal (p. 158).

Na tensão desses dois movimentos, o enredo desenvolve o padrão biografia-busca, contando a estória de dois jovens, que têm por sonho o casamento. Aquilo que o padrão institui como seus três marcos fundamentais — encontro, desencontro e reencontro — é recoberto pela biografia do nascimento de dois jovens, suas paixões e afastamentos, até a realização da busca pela consumação do sonho: o casamento. Esse recobrimento do fio biográfico não perde o caráter ritualístico da forma, que se assenta sobre o desdobramento do ciclo sazonal dos ritos de fertilidade, ajudado pelo comando incisivo dos personagens lendários e dos ritos a eles consagrados. Por isso, o desejo ou sonho dos personagens apaixonados nada mais é do que o desejo ou sonho dos deuses que lhes traçaram o destino do amor: as Ninfas, Pã e o deus Amor. Ao despertarem o sonho, os deuses responsabilizam-se pelo destino do final feliz selado numa imagem apocalíptica: o ritual do casamento pastoril como reflexo da própria celebração dos ritos de consagração aos deuses.

Nomeado "celebração da diferença", em relação à gramática da tradição épica, estamos considerando, também, neste capítulo, devido à forte consistência do fio mítico, o enredo da narrativa grega como um processo de celebração às divindades mitológicas. No texto de Longo, sobre o fio mítico esticado pela flecha de Cupido, tendo as Ninfas como comandantes do destino de Cloé e o deus pastor Pã no comando do destino de Dáfnis, a linha ficcional costura a trama do enredo para a realização do seu arco do ideal: o ciclo ritualístico do padrão sazonal impulsionando o fecho cíclico do nascimento ao

casamento. Esse é o princípio maior do enredo no paradigma do ideal, em que o giro do disco sazonal acaba sempre no sentido ascendente da primavera e do verão, em decorrência do movimento cômico de reintegração, que tem como resultado a vitória da vida ou seu renascimento. Longo, ao desenvolver o mito de Dáfnis, celebra a vitória da vida, mas na origem prototípica do mito, com a morte do deus pastor, prevalece o final apocalíptico da metamorfose da morte em vida renascida, por meio da imagem de uma fonte — a fonte literária e alegórica do bucolismo —, em uma versão, ou na imagem pastoril de um rochedo, em outra, segundo Tassio Orpheu; Spalding[4] .

Por fazer prevalecer o impulso cômico da união no final feliz, o enredo romanesco tem como fecho ideal o resultado da vida ou seu renascimento. Se a imagem do casamento não sela o final ideal, uma variação trágica desse enredo pode representar o afastamento do herói e da heroína na vida, para instaurar uma união eterna após a morte, tendo essa moldura o significado de um renascimento simbólico. Em todo caso, o enredo da narrativa romanesca busca o resultado mais esperado da vitória da vida e, num desvio menos previsível, a vitória da vida renascida. Como a variação trágica é mais propícia ao gênero dramático, cuja forma está sob o comando do impulso da desunião, pode-se ver como Shakespeare indicia no substantivo "noite" do magnífico título de sua peça *O Sonho de uma Noite de Verão* o final funesto do enredo, que tem como base o mito de Píramo e Tisbe, e cuja fórmula popularizou-se no imortal *Romeu e Julieta*.

O padrão da forma narrativa romanesca idealizante ou romântica tende para o fecho cíclico da união com o casamento. Por isso, a forma resgata o fio premonitório das divindades míticas e sobre ele o enredo movimenta os

---

[4] 1) "Filho de Mercúrio, o pastor Dáfnis nasceu na Sicília. Poucos dias após seu nascimento, a Ninfa sua mãe o depôs num bosque de loureiros, donde o seu nome. Foi recolhido e criado por pastores e pelas Ninfas. Cresceu na solidão dos bosques e das florestas. Amava os campos, os rebanho e o silêncio da grande natureza livre e selvagem. Era adoravelmente belo, prudente, bondoso e sábio. Tocava flauta e ensinou aos rudes pastores das redondezas hinos melodiosos. Instruiu-os, também, no culto de Baco. Um dia, Dáfnis, que era amante de uma formosa Ninfa, deixou-se prender pelos encantos de outra, chamada Quimera. Os deuses castigaram-no severamente, e o jovem, em novos cantos de melancólica melodia, exalou toda a tristeza da sua alma. Certa feita, enquanto cantava, tombou do alto de um rochedo. Mercúrio tomou seu corpo esfacelado e levou-o para o céu. No local em que Dáfnis caíra, surgiu uma fonte, que tomou seu nome. Junto a essa fonte os pastores sicilianos celebravam jogos, anualmente, em honra do criador da poesia bucólica."

destinos já traçados de seus heróis, completando-se o resultado previsível da trama ficcional com um desenho pastoril ressaltando um intrincado trançado retórico e erótico. Nessa paisagem apocalíptica, colorida com as cores da primavera e do verão, o enredo não somente se tece sobre o arco do ideal, como faz da celebração ritualística uma consagração da sua origem lendária e mítica. Se o quadro da pintura pastoril busca a celebração dos seus mitos, o desdobramento do enredo já pressupõe as suas resoluções pela magia do elemento onírico, oriunda da consagração dos ritos. Mas o encantamento maior das soluções mágicas provém do motivo musical. Mais do que um motivo, a música rege o movimento mágico do enredo, estabelecendo a ligação do mundo lendário com os fios ficcionais, e entre os fios da ficção da trama romanesca. Nessa integração pictórica e musical, a forma romanesca desenhou um esboço prototípico do paradigma narrativo do ideal, num enredo que representa um jogo marcado pelas cartas lendárias, em que os personagens executam os perigos de um percurso pelo prazer do jogo jogado, porque o resultado já tem um destino antecipado. Um desdobramento romântico do desenho dessa forma, desenvolvendo integralmente as regras do jogo da fórmula prototípica, pode ser conferido no romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo.

A narrativa de Macedo instaura-se como um jogo: a aposta entre Felipe e Augusto, em que o segundo, definido como um "romântico", acabaria apaixonando-se por uma das primas do primeiro, a "pálida" Joana, a "loira" Joaquina ou pela sua irmã Carolina, uma "moreninha", num passeio a uma ilha paradisíaca, durante a véspera e o feriado do dia de Sant'Ana. Lançado o desafio, os amigos Leopoldo e Fabrício testemunham o que "acordaram Felipe e Augusto", também estudantes, que se "o segundo acordante tiver amado a uma só mulher durante quinze dias ou mais, será obrigado a escrever um romance em que tal acontecimento confesse; e, no caso contrário, igual pena sofrerá o primeiro acordante" (1973, p. 14). Instaurada a aposta, a narrativa não esconde, também, as regras do seu jogo formal, construindo a trama com os fios dos motivos idílico, ritualístico, lendário e musical do modo romanesco

---

2) "Filho de Mercúrio, transformado em rochedo por se ter mostrado insensível à ternura de uma jovem pastora".(1965, p. 68-69)

unesp

fixado no paradigma do ideal. Dada a moldura contratual instalada na enunciação (o romance é a própria escritura da cláusula da aposta que tem Augusto como perdedor), o enredo embaralha os acontecimentos do jogo, revelando que Augusto tem que perder para ganhar. Ao perder a aposta, Augusto ganha o amor (o objeto de desejo), encerrando o enigma de sua volubilidade, ao mesmo tempo que nasce a estória biográfica da busca e do encontro de seu amor. O livro termina justamente com essas palavras: "ele perdeu ganhando..." (p. 123). Por meio dessas palavras, Felipe lembra-se da aposta e cobra o romance: "— Já está pronto, respondeu o noivo". Diante da resposta, pergunta pelo título e é atendido, na última frase: "— *A Moreninha*" (p. 123).

A assimetria entre o enunciado e a enunciação, segundo Affonso Romano de Sant'Ana (1975), encaminha o jogo do enredo "numa partida simétrica onde o resultado final já é previsto" (p. 86), convertendo-se o *jogo* em *ritual*, porque a disjunção do primeiro acaba na conjunção instituída pelo segundo. Essa conjunção dá-se com a união de Augusto e Carolina, juntando-se os fios soltos do jogo para amarrá-los no nó do enlace do ritual, em que se comprova a evolução da estória de um plano de superfície (Augusto "está" romântico) para um plano mais profundo (Augusto "é" romântico): "A inconstância aparente de Augusto é o disfarce para a fidelidade que mantém ao ideal de amor, e ao juramento de só se casar com a menina do breve branco" (p. 87). Instaurando-se nesse plano profundo, a narrativa revela o seu mergulho às profundezas dos patamares da forma romanesca: a apropriação de poemas e lendas que reduplicam os modelos embrionários da narrativa, nas palavras do crítico, afirmando-se "em suportes típicos da obra romântica como as fontes orais, a lenda, a balada" (p. 88). A sua análise, levanta os elementos profundos da estética romântica — "o *jogo* inicial se aproxima do *mito* como modo de efetivar o *rito*, que se instala em sua estrutura" (p. 88) —, demonstrando como eles servem de suporte à estrutura do romance. O nosso objetivo é reaproveitar esse levantamento para exemplificar como há uma homologia estrutural entre o texto moderno e a fonte paradigmática da narrativa grega.

unesp

Segundo o crítico, "para conferir o romance com as estruturas míticas, o autor usa da técnica do encaixe", superpondo as estórias que se reduplicam em vários níveis — a dos dois breves, branco e verde, a dos índios, Aí e Aoitim, e a da balada do rochedo —, realizando uma estrutura especular de reduplicação dos modelos:

> a) No passado: estória do menino e da menina na praia se prometendo amor e casamento, selando a promessa com um ritual realizado pelo velho moribundo.
>
> b) No passado lendário: com a lenda de Aoitim e seu amor pela índia Aí, que reduplica a estória de Augusto / Carolina.
>
> c) No presente: a balada cantada pela Moreninha sobre o rochedo, que efetiva a fusão das versões anteriores indiciando mais claramente o rumo da personagem no cumprimento da promessa (do passado) e do presságio (da lenda) (p. 88-89).

Nos três patamares espelham-se os reflexos da fonte paradigmática: no passado, a simetria do abandono dos pastores com os seus sinais de reconhecimento; no passado lendário, Dáfnis e Cloé revivem lendariamente os mitos prototípicos de Dáfnis, o pastor divinizado pela devoção popular, e Cloé, um dos nomes sagrados da deusa Deméter, padroeira das searas; no tempo da enunciação da estória, os dois pastores revivem o idílio ritualístico comandado pelo motivo musical. Deve-se ressaltar, no livro de Macedo, a substituição de uma mitologia pagã, a grega, por outra, de origem indígena, na época do predomínio de uma mitologia mais forte, a cristã. O apagamento da última é fruto do procedimento romântico de retroceder a uma temporalidade lendária; a substituição da primeira pela segunda, mantendo a estrutura de reduplicação da forma romanesca é um traço do Romantismo brasileiro, num mergulho da ficção ao passado histórico, por meio do veio lendário.

No livro de Macedo, ainda, a fusão temporal dos três patamares da estória dá-se no espaço mítico da gruta onde há um copo de prata e uma pequena bacia de pedra. Esses elementos realizam um sincretismo simbólico daquilo que é expandido no paradigma: o cenário pastoril e paradisíaco; a água, a gruta e a fonte ligadas à estória de Cloé; o rochedo do espaço pastoril e

unesp

da metamorfose mítica em que Dáfnis foi transformado. O encontro, na praia, do menino e da menina, na narrativa de Macedo, com todo o seu sistema de trocas (o menino dá uma concha do mar à menina e uma nota ao velho moribundo; a menina dá ao velho uma moeda de ouro; o velho efetiva um ritual de trocas doando o breve branco e o camafeu do menino à menina e o breve com botão de esmeralda da menina ao menino, selando a profecia do encontro com a realização do casamento) rememora a predestinação da união de Dáfnis e Cloé, reiterada pela intervenção do velho Filetas, que lhes narra a aparição de Cupido em seu jardim, dizendo ser o Amor o pastor.

Além da ligação pelo espaço — mar e praia ou terra — a estória do passado infantil de Augusto e Carolina liga-se com a estória da infância de sua memória por meio de dois elementos simbólicos: a água e a pedra. São esses mesmos elementos que realizam a travessia das figuras da lenda indígena para a estória dos personagens da ficção de Macedo. Regidas pelo código dos sentidos, as duas estórias cruzam-se pela abertura emocional de um figurante em relação ao outro. A abertura de Aoitim para o amor realiza-se, segundo Sant'Ana, por meio de um agente simbólico, as lágrimas da índia apaixonada, da seguinte maneira:

> a) Aí canta e chora e as lágrimas caem sobre os olhos de Aoitim que enxerga a moça e exclama: "Linda Moça" (código visual: 1ª abertura)
>
> b) Aí canta e chora e as lágrimas caem sobre o ouvido de Aoitim que ouve a sua cantiga, e exclama: "Voz sonora" (código auditivo: 2ª abertura)
>
> c) Aí canta e chora e as lágrimas caem no lugar do coração e o índio exclama: "Sinto amar-te" (recepção da mensagem: 3ª abertura) (p. 92).

Despertado para o amor, o índio sente sede e bebe a água da fonte, que são "as lágrimas do amor", da mesma forma com que Dáfnis e Cloé banham-se, apaixonam-se, e depois experimentam os remédios do amor: os beijos, os abraços e os corpos enlaçados. A estória de Aí e Aoitim é a versão mítica do amor de Augusto e Carolina, assim como a estória de Longo revive e reduplica a estória mítica de Dáfnis e Cloé. Enquanto na narrativa de Macedo o processo de reconhecimento lendário dá-se de fora para dentro da gruta — primeiro

Augusto vê a Moreninha, mas não conseguem entender-se (visual); depois ele a ouve cantar a balada sobre o rochedo (auditivo); Augusto apaixona-se e acaba por beber a água no copo de prata —, a narrativa de Longo constrói o espelho paradigmático da fonte dessa forma romanesca de dentro da moita de hera e da gruta de pedra, em que são encontrados os seus heróis, para a abertura da paisagem pastoril, sempre intermediada pela água e pela pedra ou terra, com os motivos idílicos e musicais amarrando os fios lendários que comandam a construção ritualística de uma estória de amor. A narrativa de Macedo, segundo Sant'Ana, faz as estórias dos índios e dos amantes encontrarem-se na imagem da gruta e do rochedo ("o espaço da realização do mito"), confirma os três níveis da estrutura (a fusão do passado da infância no passado da lenda e no presente dos personagens) e "se fecha circularmente por um reconhecimento, o futuro encravado no passado", como refletem as palavras de Carolina: "nós éramos conhecidos antigos" (p. 93). Da mesma maneira como o futuro da narrativa romântica, aqui representada por Macedo, já estava encravado no passado da forma romanesca. A forma que a narrativa de Longo ajudou a construir, enquanto fonte e fragmento no enorme espelho do gênero.

6.3. Personagens e paisagens

Tendo como prisma o enredo, a narrativa idealizante grega vai à origem mitológica de seus personagens para recriá-los lendária e literariamente como fontes no paradigma do ideal. A narrativa romântica retorna a essa fonte da juventude para recriar a pele de jovialidade dos seus personagens com a estrutura da ossatura de um passado lendário. Um fragmento como o do mito de Eco, encaixado no livro de Longo, ilustra esse processo, num universo menor, dispensando dizer que a estória de Dáfnis e Cloé consuma, num universo maior, o processo de recriação literária de um conteúdo lendário oriundo de uma matriz mitológica:

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

> Existem, mocinha, muitas espécies de Ninfas, as Ninfas dos freixos, as Dríades e as Ninfas dos pântanos; todas são belas, todas amam a música. Uma delas teve uma filha, Eco, que era mortal por ter um pai mortal, mas era bela, pois nascera de uma mãe muito bela. Ela foi alimentada pelas Ninfas e foram as Musas que lhe ensinaram a tocar siringe, flautas transversas, lira, cítara e todas as espécies de canções, de modo que, quando chegou à plena estação de sua jovem beleza, ela dançava com as Ninfas e cantava com as Musas; fugia a todos os rapazes, homens e deuses, pois dava muito apreço à sua virgindade. Pã se irritou com ela, porque invejava sua música e não podia desfrutar de sua beleza, e enviou um acesso de furor aos pastores e aos cabreiros. E eles, como cães ou lobos dilaceraram-na e espalharam por toda a terra seus membros que ainda cantavam. E a terra, para agradar às Ninfas, recobriu cada um de seus membros. Ela própria conservou seu canto e, por vontade das Musas, dá a ouvir sua voz que, como antes fazia a jovem, imita a tudo: os deuses, os homens, os instrumentos e os gritos dos animais; imita até mesmo a Pã, quando ele toca a siringe. E ele, ao ouvi-la, ergue-se com ímpeto e quer persegui-la nas montanhas, desejando apenas saber quem é este aluno desconhecido (p. 66-67).

O encaixe do mito de Eco contado por Dáfnis a Cloé, pedindo-lhe "como pagamento de sua lição um salário de dez outros beijos" (p. 66), ilustra como a narrativa grega reduplica os seus personagens lendários a partir da matriz prototípica do mito, sendo que esses personagens figuram como deuses sagrados. Um outro fragmento encaixado, mais lendário do que divinizado ou mítico, mostra como o eco de personagens lendários entra no suporte da estrutura do modelo, no caso, a estória contada por Longo, para, depois, a narrativa romântica e sua expansão em recriações mais modernas reduplicarem os seus personagens nas ondas desse eco:

> Jovem, era uma vez uma bela jovem como tu e que guardava no bosque, da mesma forma, um grande rebanho de vacas; ela gostava de cantar, e as vacas gostavam de ouvir sua música, e ela as guardava sem lhes bater com o cajado nem picá-las com o aguilhão; sentada sob um pinheiro e coroada com pinhas, ela cantava Pã e Pítis, e as vacas

> permaneciam lá, retidas pela sua voz. Um rapaz, que guardava bois, não distante dali, que também era belo e gostava de cantar, como a rapariga, quis rivalizar com suas canções e respondeu a elas cantando também, com uma voz mais alta, pois era um rapaz, mais suave, pois era jovem, e com isso, devido a seu canto, ele atraiu para seu próprio rebanho oito dos mais belos animais e levou-os com os seus. A jovem ficou desolada com a perda sofrida pelo seu rebanho e o menor êxito de seus cantos, e rogou aos deuses que a transformassem em pássaro antes de voltar para casa. Os deuses atenderam, e transformaram-na nesse pássaro, que vive na montanha, como a rapariga, e que gosta de cantar, como ela. E ainda agora ela canta para relatar sua desgraça, e diz que procura vacas perdidas (p. 23-24).

O fragmento destacado, além de servir de espelho para Dáfnis e Cloé, refletindo em ódio e disputa o que em suas estórias deve ser transformado em amor e virtude, institui a fórmula mágica da enunciação do paradigma do ideal: *Era uma vez...* Com base nessa fórmula e no espelhamento dos personagens ficcionais (Dáfnis e Cloé, que, nessa fase literária, ainda permanecem lendários) em outros personagens lendários (a bela jovem e o rapaz da lenda encaixada), o fragmento ensina como a forma romanesca desenvolveu-se, revestindo a novidade de seus personagens ficcionais na ancestralidade da roupagem de personagens lendários. Esse princípio da forma romanesca é comandado pela metamorfose da lenda em ficção, no plano do enredo, e por meio dessa transformação um personagem recriado ficcionalmente figura como o eco de uma matriz lendária. A ilustração dessa travessia foi dada, comparativamente, pela relação de homologia entre a narrativa de Longo e a estória do romântico Macedo. No texto do escritor brasileiro foi visto como os seus personagens ficcionais resultam da projeção de antecedentes lendários. Uma recriação mais moderna da forma e, portanto, com um apagamento maior ou, às vezes, com o total apagamento da sombra do lendário no enredo, continua valendo-se do princípio da reduplicação de seus personagens. O conto "Luas-de-mel" (1981), de Guimarães Rosa, do livro *Primeiras Estórias*, apaga o eco do lendário, mas faz de seus personagens jovens e velhos, projetados do paradigma do modo romanesco, o

meio de movimentar o princípio, reduplicando a lua-de-mel do jovem casal no renascimento amoroso dos personagens idosos. Ao recolher e proteger os jovens do pai da moça, que era contra a união, o hospitaleiro fazendeiro possibilita a consumação da estória de amor comandada pelo ritual religioso do casamento, revivendo com sua mulher, na velhice, o eco da primeira noite de amor do seu casamento. Ao dizer que "os namoros dessas gentes são minhas outras mocidades" (p. 95), o fazendeiro prepara a realização das "luas-de-mel" ou "lua-de-méis", que essa estória de "fazer-de-conta-de-amor" (p. 99) realiza, reduplicando os princípios da juventude da forma romanesca.

Mais efetivo do que reconstruir, por meio da narrativa de Longo, o retrato dos personagens míticos implicados e reduplicados lendariamente na ficção, é apontar os passos da travessia do mítico para a lenda, e da lenda para a ficção, que o enredo elabora no paradigma do ideal. Nos passos do enredo, o personagem sofre a metamorfose da lenda em ficção, reduplicando no paradigma da representação do ideal o retrato de personagens lendários em personagens ficcionais. Na modernidade, se os fios lendários desse percurso do enredo perdem-se no tratamento da matéria ficcional, o recurso da duplicação testemunha, na figurativização de seus personagens, os traços de um retrato ancestral. Nesses retratos permanece uma aura de beleza, pureza, virtude, lealdade e inocência de que se revestem as crianças, jovens e velhos recriados como personagens ficcionais ideais. Nesse sentido, muitas crianças, jovens e velhos, que povoam as estórias de Guimarães Rosa, revivem os arquétipos de virtude, pureza e bondade dos personagens idealizados no paradigma dessa forma matricial. Esse é um dos procedimentos de espelhamento com que os contos reduplicam-se nas *Primeiras Estórias*.

Completando a harmonia que envolve a triangulação etária de crianças, jovens e velhos, no padrão da forma romanesca, há ainda a paisagem funcionando como uma espécie de personagem. Mais do que cenário, a paisagem faz parte do palco nesse tipo de representação. Além do comando da espacialidade, que é a sua especificidade, a paisagem é um figurante participativo, acompanhando os demais personagens, interagindo com os seus estados anímicos, ou lhes servindo de suporte para o convívio com criaturas amigáveis, seja com as aves de vôo leve ou com animais domesticáveis.

unesp

Dentro do quadro maior da estrutura do padrão visto através da narrativa de Longo, que prevê a biografia do herói e da heroína, desde o nascimento com o abandono e os sinais de reconhecimento (ou já crescidos como crianças, mas, ainda, na fase infantil, com os mesmos sinais de reconhecimento, como se viu no livro de Macedo), até o período da juventude, com o despertar amoroso e o laço do casamento, passando pela intermediação de um idoso, que realça a profecia da união, a harmonia dessa triangulação etária, com a participação da paisagem idílica, pode ser ilustrada num fragmento:

> Meus filhos, eu sou o velho Filetas. (...) E de vós me aproximo para contar-vos tudo o que vi e dizer-vos tudo o que ouvi. Possuo um jardim que eu mesmo fiz e ao qual, desde que deixei de pastorear animais, porque sou velho demais, dediquei todos os meus cuidados; tudo o que trazem as estações, ele produz, cada coisa em sua estação: na primavera, as rosas, os lírios, o jacinto e as duas espécies de violetas; no verão, papoulas, peras de todos os tipos e maçãs; agora, são as uvas, os figos, as romãs e os mirtos verdes. Nesse jardim, desde a aurora se reúnem bandos de pássaros, uns para buscar alimentos, outros para cantar, pois é denso, sombreado e por três fontes irrigado; se se tirasse a cerca, julgar-se-ia estar numa mata.
>
> Hoje, por volta do meio-dia, quando ali entrei, eis o que vejo, sob as romãzeiras e os mirtos, um menino segurando na mão ramos de mirta e romãs; ele era branco como o leite, louro como a flama, fresco como se tivesse saído do banho; estava nu e inteiramente sozinho, e se entretinha em colher frutos, como se o jardim fosse dele. (...).
>
> Então ele começou a rir às gargalhadas e ouvi sua voz (...). Agora é de Dáfnis e Cloé que sou pastor; e de manhã, depois de tê-los reunido, eu venho ao teu vergel, aprecio tuas flores e tuas árvores, e banho-me em tuas fontes. É por isso que tuas flores e tuas árvores são belas, porque são regadas com a água do meu banho. Observa se há um de teus ramos que esteja quebrado, se há um fruto que tenha sido colhido, uma haste de flor que esteja pisada, uma fonte que esteja turva, e fica feliz, tu que, o único entre os homens, viu em tua velhice a criança que sou.
>
> Com isso, ele se lançou, como um pequeno rouxinol, sobre os mirtos e, de ramo em ramo, alçou-se por entre as folhas até o alto. Então vi suas

> asas nas costas, e seu arco entre as asas, e depois não vi mais nada, nem ele mesmo. Se não foi em vão que meus cabelos embranqueceram, e se, ao envelhecer, não perdi a razão, é ao Amor, meus filhos, que sois consagrados, e é o Amor que vela sobre vós (p. 31-33).

O fragmento mostra como o padrão articula os pólos da infância e da velhice em função do seu interesse, no ponto intermediário da juventude, até a realização do casamento. Foi essa linha que a forma romanesca padronizou e desenvolveu até a sua recriação romântica. A reinvenção do protótipo, no Modernismo, segmentou o seu núcleo, instaurando o princípio da reduplicação dos personagens, como foi visto no conto "Luas-de-mel", com a união amorosa do jovem casal despertando o renascimento amoroso no casal de velhos. Na obra de Guimarães Rosa podem-se ver outras segmentações privilegiando ora a infância, ora a velhice, para se descobrir, na interioridade desses personagens, um mundo de inocência, pureza e virtude.

Quanto à interação da paisagem e o seu papel de suporte para o povoamento de criaturas amigáveis, no microcosmo do fragmento do jardim vê-se o espelho do macrocosmo da paisagem idílica e pastoril. Na passagem do micro para o macro sistema, as abelhas, borboletas e pássaros cedem o espaço para as ovelhas e as vacas pastorearem, ampliando-se a paisagem com os seus passos, ao mesmo tempo em que se instaura a ameaça nociva dos lobos e demais predadores. Nessa atmosfera de tensão, a guerra e a paz defrontam-se, mas a resolução dá-se, sempre, com o fecho harmônico da paz e da união. Assim como o fragmento reproduz em miniatura a atmosfera harmônica que deverá prevalecer, porque na parte do jardim representa-se, metonimicamente, o todo da paisagem pastoril, no jardim prevalece o arquétipo paradisíaco comandado pelo prazer. Quando o texto, num outro fragmento de jardim, diz que "lá, no verão, havia sombra, na primavera flores, no outono frutos, e em todas as estações era um lugar de delícias" (p. 78), estamos rondando sempre um mundo mágico e de encantamento paradisíaco. Trata-se do mundo sem culpa do paradigma do ideal contra o mundo da culpa e do pecado, que surgirá no mundo do real. Estamos ainda num jardim das delícias, sem as delícias do pecado.

unesp

Tendo a imagem do jardim fixada na memória, podemos ver como Frye prefigurou no seu estudo "Teoria do Sentido Arquetípico" a organização das "imagens apocalípticas". Para o autor, "o mundo apocalíptico", metaforizando o céu das religiões, apresenta "as categorias da realidade com as formas do desejo humano, tais como indicadas pelas formas que assumem com o trabalho da civilização humana" (p. 142). Como vimos no fragmento do jardim trabalhado pelo velho Filetas, e no outro, fruto de cuidados de Lamon, "a forma imposta pelo trabalho e desejo humanos ao mundo *vegetal*", segundo Frye, "é a do jardim, da fazenda, do bosque, do parque" (p. 142), compondo o cenário idílico ou pastoril da forma romanesca. A forma com que se recria o reino *animal* "é um mundo de animais domésticos, entre os quais a ovelha tem prioridade tradicional tanto na metáfora clássica, como na cristã" (p. 143), que substituirá o domínio mítico daquela. Em linhas genéricas, no reino *mineral*, "a forma na qual o trabalho humano transforma a pedra, é a cidade" (p. 143). O que se notará é que a pedra e o seu desdobramento pastoril (grutas, rochedos, penhascos, vales, etc.) estão ligados às imagens apocalípticas do paradigma do ideal, enquanto a cidade, como um labirinto de perdição demoníaca, liga-se ao mundo infernal do paradigma do real.

Frye organiza tais imagens (a cidade, o jardim e o aprisco) como metáforas que organizam a Bíblia e a maior parte do simbolismo cristão, identificadas no livro chamado Apocalípse ou Revelação, com o intuito de extrair desse livro a sua "gramática das imagens apocalípticas" (p. 143). Assim, aproxima similarmente o mundo divino do mundo humano, por meio do conceito de "Cristo", que une em identidade todas essas categorias: "Cristo é Deus e o Homem, o Cordeiro de Deus, a árvore da vida ou a videira da qual somos os galhos, a pedra que os edificadores rejeitaram e o templo reconstruído, que é idêntico a seu corpo ressuscitado" (p. 143). Para o crítico, as identificações religiosas e poéticas "diferem apenas na intenção, sendo a primeira existencial e a segunda metafórica" (p. 143). Por isso, trazendo a sua gramática arquetípica, pelo veio da metáfora poética, a um ponto anterior da literatura (quando estão em formação os paradigmas do ideal e do real, anteriormente à supremacia do fio da mitologia cristã), na diluição da matéria ficcional, a metamorfose dos personagens míticos em lendários e de lendários

unesp

em ficcionais incorpora, por contigüidade, a extensão desses personagens no jardim, na pedra, na ovelha, reintegrando a harmonia humana do triângulo das três faixas etárias na paisagem vegetal, animal e mineral.

Ao transportar a sua gramática arquetípica para as "imagens analógicas", Frye opera o deslocamento dessas imagens de um contexto mítico e mais metafórico para um contexto literário e analógico, menos metafórico. No percurso da gramática para uma "atmosfera" de "constelações significativas de imagens" (p. 152), configura-se o modo literário da forma romanesca. Para o crítico, "o modo da estória romanesca apresenta um mundo idealizado: na estória romanesca os heróis são bravos, as heroínas belas, os vilões cheios de vilania, e as frustrações, ambigüidades e obstáculos da vida comum são desconsiderados" (p. 152). Por isso, tais imagens apresentam uma contrapartida humana do mundo apocalíptico, que Frye denomina de *analogia da inocência* (p. 152). Nas romantizações da forma, com base nessa analogia, "as figuras divinas ou espirituais são habitualmente paternas, velhos sábios com poderes mágicos ou espíritos guardiães"; as "crianças são preeminentes, e assim a virtude une-se estreitissimamente à infância e ao estado de inocência — o da castidade, virtude que na estrutura das imagens compreende em regra a virgindade" (p. 152). Dos animais, "os mais óbvios são a ovelha e o cordeiro pastoris, ao lado dos cavalos e cães de caça da estória romanesca, em seus aspectos mais brandos, de fidelidade e dedicação" (p. 153). O autor destaca em um lugar de honra o unicórnio, "o emblema tradicional da castidade e o amante das virgens" (p. 153). Assim como a imagem do jardim paradisíaco e, particularmente, da árvore da vida, no reino vegetal, acabam no desdobramento medieval do *locus amoenus*, a simbolização "romântica da árvore da vida surge na varinha vivificadora do mágico" (p. 153). Se o fogo, no mundo inocente, "é em regra um símbolo purificante, um mundo de flamas que ninguém, a não ser os perfeitamente castos, pode atravessar" (p. 153), o "simbolismo da água retrata principalmente fontes e remansos, chuvas fertilizadoras e uma corrente ocasional separando um homem da mulher e assim preservando a castidade de ambos" (p. 154). Nesse panorama, "as cidades são mais alheias ao espírito pastoril e rural deste mundo, e a torre e o castelo, com uma cabana ou eremitério ocasionais, são as imagens precípuas

da habitação" (p. 154). Fechando o breve quadro das imagens apocalípticas da forma romanesca, o autor conclui que "o mundo inocente nem é totalmente vivo, como o apocalíptico, nem morto pela maior parte, como o nosso: é um mundo animístico, cheio de espíritos elementares" (p. 154).

Nesse primeiro percurso em que a narrativa configurou o paradigma do ideal, tanto na condução do enredo, quanto na elaboração dos personagens, a ficção traz o mítico para o lendário e o reelabora como matéria ficcional. Nessa reelaboração, os referenciais humano, vegetal, animal e mineral funcionam como elementos simbólicos ligados por um eco arquetípico às sombras míticas e lendárias desses mesmos elementos nos seus tempos primordiais. Num segundo percurso, quando se dará a formação do paradigma do real, tais referenciais, trabalhados numa caracterização mais mimética, passam por outra metamorfose de simbolização literária, ligando-se aos elos de uma cadeia demoníaca, encontrando, no subterrâneo das cavidades infernais, o eco de suas imagens ancestrais. Assim como o enredo reelabora o mítico e o lendário numa nova simbolização ficcional, a construção do personagem percorre o mesmo trajeto, pelo elo mágico da criação ficcional, juntando o lendário no humano e o triângulo das idades na harmonia refletida nos mundos animal, vegetal e mineral. Como a ficção transmuta a intenção religiosa em matéria poética, a tendência, na evolução do paradigma, é enfraquecer a trindade para fortalecer a unidade. Desse modo, pode-se ver o triângulo das idades fortalecer o ponto médio da cadeia, a juventude, em relação à infância e à velhice, que lhe servem de pólos estruturais. O Romantismo ainda mantém o todo da estrutura, mas o Modernismo tende a fragmentar a trindade para destacar, no fragmento, a organização da unidade. Da mesma maneira, a trinca formadora da paisagem harmônica tende, com a evolução da forma, a articular a fragmentação da simbologia unitária, destacando a movimentação da água, da pedra, da terra, do fogo e do ar, das aves leves e dos animais domésticos, da vegetação paradisíaca e da paisagem idílica, na simbolização, respectiva, dos reinos mineral, animal e vegetal.

Num retrospecto do percurso caminhado, destacamos, na enunciação, a fórmula mágica "era uma vez" — a moldura que insere no quadro narrativo o comando de uma voz mágica, espelhada no poder divino da criação, que, por

unesp

sua vez, reflete-se na voz de seus personagens principais, por meio do dom da manipulação da palavra. No texto de Longo, os episódios míticos e lendários encaixados são fragmentos incrustados na trama que, pela variação da voz do relato, ampliam o brilho retórico da estória, ajudando o enunciador na sua tarefa de relatar uma aventura amorosa, por meio da palavra e da pluma, rivalizando, assim, com a pintura que lhe serve de moldura. Pode-se ver como o domínio da palavra manifestado na enunciação estende-se no discurso dos personagens, remetendo-se aos episódios lendários contados por Dáfnis. Porém, um índice de que o procedimento ganhará força prototípica está na passagem exemplar em que o herói vence o rival amoroso, tendo como arma a palavra, pelo jogo retórico do discurso, e em outras situações, quando se vê obrigado a se defender com a eficiência argumentativa de sua fala, ou quando o seu relato aproxima-se do aspecto transformador da melodia e magia da música de sua flauta. Nesse sentido, pode-se dizer que o motivo musical incorporado pela forma romanesca é o prenúncio de que o poder encantatório da música dotará certos personagens com um dom de transformação miraculosa pela manipulação da palavra.

No enredo, o percurso da transformação do mítico em lendário e do lendário em matéria ficcional dota o quadro narrativo de um movimento cíclico, traçando-se, do nascimento ao ritual do casamento, o desenho do semi-círculo superior com que se configura uma representação do ideal. Se o movimento cíclico e ritualístico do enredo tem como fecho a imagem de uma paisagem pastoril, integrando a temporalidade de seu movimento na espacialidade da imagem que lhe dá o sentido de uma vida renascida, a caracterização das personagens integra todas essas relações. A enunciação do texto está a serviço do enredo, que traça, acompanhando-se a temporalidade da vida dos personagens, o fecho ritualístico do casamento, coroando a realização de seus sonhos na espacialidade de uma imagem pastoril. Prevalecendo na forma romanesca o movimento de comicidade pela união ritualística do casamento, a temporalidade expressa nesse movimento tem o suporte da espacialidade, que privilegia o alto em detrimento da tragicidade do baixo. Assim, as relações da enunciação, enredo, espaço e tempo, colocadas a serviço da união dos personagens, com a vitória da virtude e da integridade moral,

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

encontram-se no fechamento de uma integração estrutural. A enunciação conduz o desenvolvimento do enredo, direcionando o *mythos* ao encontro dos ritos, na celebração da união que consagra os deuses. O enredo, com o seu sentido apocalíptico de renascimento, fertilidade e integração social, amarra a simbologia do percurso temporal na imagem pastoril fixada pelo acontecimento do casamento. A integração das personagens na paisagem é o resultado da movimentação temporal sobrelevada pela imagem espacial. A temporalidade e a espacialidade, por fim, flexibilizam a linha do acontecimento terrestre no formato do semi-círculo de uma gruta, em que a junção de todas essas relações celebram, no ritual do casamento e na duplicação dos personagens humanos, a consagração de seus modelos míticos e lendários. É o que se pode ver no resultado final da narrativa:

> Dionisofanes, visto que fazia um bom tempo, mandou preparar assentos de mesa na frente da própria gruta, com tapetes de folhas, e ofereceu a todos os aldeães uma ceia suntuosa. Lá estavam Lamon e Mirtalê, Drias e Napê, os pais de Dorcon, Filetas e os filhos de Filetas, Crômis e Licênion; não faltava sequer Lâmpis, que fora perdoado. E, com essas convivas, tudo se passou como se passa nos campos, de maneira rústica; um cantou canções de ceifadores, outro contou os gracejos dos vindimeiros que pisam a uva; Filetas tocou a siringe, Lâmpis tocou flauta, Drias e Lamon dançaram, Cloé e Dáfnis trocaram beijos. E até as cabras vieram pastar bem próximo, como se também estivessem participando da festa. É verdade que as pessoas da cidade não gostaram muito disso, mas Dáfnis chamou algumas pelos nomes, deu-lhes folhas verdes, tomou-as pelos chifres e abraçou-as (p. 99).

Quando Longo dá as últimas pinceladas no seu quadro narrativo com a imagem de congraçamento do casamento, mais do que a harmonia nas relações de amizade e entre os personagens e a paisagem, estabelece-se a confluência das relações entre os elementos estruturais da narrativa. Na temporalidade expressa em "fazia bom tempo" pressupõe-se a marcação da parte ascendente do ciclo sazonal, comemorando-se, no ritual do casamento, um rito de fertilidade. Em conjunção com a ascendência temporal, a

espacialidade estende os seus "tapetes de folhas" para erguer na imagem da gruta os fios de verticalidade com que a natureza passa a arquitetar a sua ambivalência de morada e templo. Nessa mesma gruta, depois, Dáfnis e Cloé "consagraram imagens e ergueram um altar ao Amor Pastor"; a "Pã, para que não vivesse mais ao relento, ofereceram sob o pinheiro uma capela que batizaram de 'o templo de Pã Guerreiro" (p. 100). A junção do sagrado e do profano, que nasce da interação da temporalidade com a espacialidade, é a mesma junção que se dá na construção dos personagens: os heróis pastoris encarnam, na pele da matéria humana e ficcional, a alma sagrada de seus ancestrais míticos e lendários. É essa ambivalência do sagrado e do profano que move a magia da enunciação. A magia da enunciação movimenta o *mythos* no rito de congraçamento do casamento, por meio do qual a estória ficcional consagra a lenda e o mito. A sagração do lendário pela ficção dá-se no cruzamento das relações de temporalidade com a espacialidade, refletindo na imagem dos personagens a moldagem do papel ficcional alegorizando o papel mítico ancestral.

Na forma prototípica do círculo em que a narrativa engendrou o seu arquétipo estrutural, na fase embrionária do modo romanesco e de nascimento do paradigma do ideal, as relações de enunciação, enredo, personagens, espaço e tempo desenham o molde do semi-círculo superior sobre o traçado daquele círculo matricial. A linha que corta o círculo pode ser retratada na extensão do "tapete de folhas", que cobre o chão da morada da paisagem apocalíptica. Sobre essa linha, a imagem da gruta configura o arco do semi-círculo superior em que a própria natureza, com a sua abóboda celestial, reduplica o teto da morada e do templo em que habitam os personagens do paradigma idealista. Nesse templo, arquitetado pelos reinos vegetal e mineral, forma-se o palco da harmonia do ser humano com o reino animal. Colocando-se os personagens da forma romanesca no teatro desse palco, pode-se ver como os seus heróis, embora sejam caracterizados na beleza de um retrato de corpo inteiro, em função dos arquétipos de virtude, castidade e inocência com que são delineados, projetam, acima da linha do caráter, uma superioridade de conduta e de gestualidade. Assim, em conjunção com os demais elementos estruturais, as personagens tendem a projetar, na metade superior de seus corpos, com os

unesp

seus gestos, o semi-círculo prototípico em que se ajusta o padrão da forma que representam.

Mesmo aliando à sua origem estética e retórica um forte componente erótico, a forma romanesca efetua uma espécie de sublimação do sexo para metaforizar a nobreza de caráter e de conduta de seus personagens, na parte superior de seus corpos, obedecendo o movimento geral de uma temporalidade e espacialidade que sobrelevam as linhas de um plano inferior para a configuração de um semi-círculo superior. Quando a narrativa propõe-se a desenvolver, dentro do semi-círculo do nascimento ao casamento, que lhe serve de moldura para a "estória de amor", o percurso interno de uma "lição de amor", as três fases do aprendizado operam um deslocamento do alto para o baixo: primeiro os beijos, depois os braços enlaçados e, por fim, no último parágrafo, a consumação do amor. Mas, esse deslocamento invertido é prontamente corrigido com a consumação do ato sexual, que descreve um limite fixado na linha da cintura dos personagens — porque a descrição dos órgãos genitais já pertence ao paradigma do real —, para retomar o trajeto ascendente que lhe impõe o comando da forma. Por isso, no último parágrafo, a descrição do ato sexual é feita como um retorno cíclico do baixo para o alto: "Dáfnis e Cloé se deitaram, totalmente nus, um junto ao outro, tomaram-se nos braços e trocaram beijos, sem fechar os olhos da noite, tal como corujas" (p. 100).

Na narrativa de Longo, quando se indicia na representação dos corpos de seus heróis o desenho de um semi-círculo superior (marcado pela linha da cintura, arcado nos braços enlaçados e fechado nos beijos do alto), o molde do desenho está projetando um modelo de retrato no paradigma do ideal, por meio da representação da parte superior dos corpos de seus personagens. Nas linhas desses mesmos corpos, em que se retrata uma caracterização do personagem, o autor desenha, na estória das partes desses corpos uma parte da história da própria forma romanesca. Com a sua narrativa prototípica, Longo "estava brincando com a forma" (p. 47), na observação de Scholes e Kellogg, mas, assim mesmo, estava ajudando a formalizar o paradigma, estendendo a forma até os seus limites: dentro do traçado do semi-círculo superior de uma "estória de amor", estabeleceu a base do desenho do arco, reduplicando a

abóboda da moldura da "estória de amor" no plano terreno de uma "lição de amor".

Depois de Longo, nas romantizações posteriores da forma, a tendência é de se apagarem os percursos da "lição de amor", para se fazer da sublimação do sexo a consagração de uma "estória de amor". É essa moldura de uma "estória de amor" que vimos consagrada na união de Augusto e Carolina, no livro *A Moreninha*, na reinvenção romântica de Macedo. A mesma moldura serviu, anteriormente, ao quadro narrativo desenvolvido por Alencar, no seu livro *O Guarani*. Em ambos, a moldura celebra o alto do arco de uma "estória de amor", apagando-se, juntamente com a parte inferior dos corpos dos personagens pela sublimação do sexo, a necessidade da vivência de uma "lição de amor". Uma diferença, no entanto, permanece entre as duas reinvenções: Macedo segue o percurso natural da forma, fazendo da estrutura do lendário a projeção em que se movem as suas criaturas humanas e ficcionais; Alencar, ao contrário, movimenta as suas criações humanas para deixá-las, no final, alegorizadas no plano profundo do lendário. Essas variações só se tornaram possíveis porque a forma prototípica já havia delineado, no seu trajeto do lendário para o ficcional, ou do sagrado para o profano, o molde do arco de uma "estória de amor", que tem na sua base profana os limites de uma "lição de amor". Alencar e Macedo apenas percorreram o traçado do arco que a forma desenhou no seu percurso do lendário para o ficcional. Macedo preferiu o itinerário do sagrado para o profano, enquanto Alencar foi revestindo a camada histórica de seus personagens, desvestindo-os do humano e do profano, para sobrelevá-los numa configuração lendária e mítica.

Uma outra variação da forma, testada por Mário de Andrade, com o intuito de encontrar novas possibilidades narrativas no Modernismo brasileiro, é apresentada no romance *Amar, Verbo Intransitivo*. Invertendo-se o padrão de Longo, a "lição de amor" desenvolvida por Mário de Andrade ironiza no sonho de Fräulein não só o idealismo da personagem, mas a utopia do idealismo contido na forma idílica, como uma das possibilidades formais do paradigma do ideal, contrastando a "lição de amor" com o sonho de uma "estória de amor". Mesmo ironizando ou mostrando a impossibilidade da romantização idílica nos tempos modernos, Mário de Andrade utiliza-se da

unesp

tradição da forma para mostrar na impossibilidade de sua utopia, uma possibilidade de invenção narrativa na reinvenção do romance brasileiro.

Colocando-se os personagens no giro artístico da narrativa, se o enredo impulsiona os acontecimentos para uma união ritualística com o sentido de uma vida renascida, as coordenadas temporais fazem coincidir, na roda da fortuna, a parte ascendente do ciclo sazonal, apoiadas pelas relações espaciais, que privilegiam o alto em detrimento do baixo. Crucificada na junção das linhas horizontal e vertical, que dividem o círculo prototípico da narrativa, na sua parte superior, pelo movimento de comicidade do ideal, e, na parte inferior, pelo movimento de tragicidade do real, o personagem do paradigma idealista tende a ser retratado na metade superior de seu corpo, enquanto o seu oposto estrutural tende a ser fixado da linha da cintura para baixo. Trata-se do retrato do mundo-do-alto contra o retrato do mundo-de-baixo, em dois tipos de representações espelhados, respectivamente, num céu apocalíptico e num inferno demoníaco. Não é sem motivo que a narrativa de Longo, modelada para fazer prevalecer as regras da representação do ideal, vale-se da tensão de um componente da retratação do real. No seu texto, pode-se ver como a tensão gerada no enredo pelos desígnios de um caráter inferior, como os do personagem Gnaton, em contraste com a gestualidade nobre dos heróis e demais personagens lendários, reflete na sua caracterização física, que tende a descer pela linha do corpo, como o paradigma do real conduzirá todo o aparato narrativo para o mundo trágico e demoníaco. No retrato do mundo-de-baixo, Gnaton, cujo nome significa "o Mandíbula", é caracterizado, na gestualidade da conduta e no desenho físico, pelas leis que serão configuradas no paradigma do real:

> Mas Gnaton, que só sabia comer e beber até a embriaguez e, quando embriagado, entregar-se à devassidão, que era apenas mandíbula, ventre e baixo-ventre, não deixou de observar Dáfnis, quando ele trouxe os presentes; naturalmente gostando de rapazes, e vendo nele uma beleza que não encontrava na cidade, resolveu abordá-lo e julgou que facilmente estaria certo, pois não passava de um cabreiro (p. 83).

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

O contraste entre o mundo do alto e o mundo de baixo, que surge no retrato dos personagens, tem um apoio lógico no aparato da paisagem. O campo contrasta com a cidade. Os mesmos elementos minerais como a água e a pedra, que num quadro pastoril adquirem a função simbólica de purificação e proteção, indicam, na cidade, a separação e a perdição de um labirinto demoníaco. O reino vegetal verdejante configura-se como o cenário ideal do mundo bucólico e pastoril da forma romanesca, em que a harmonia do convívio humano reflete-se no tratamento com os animais domesticáveis. No livro de Longo, em oposição aos animais que cercam o mundo da inocência de Dáfnis e Cloé, no pastoreio de suas ovelhas, pode-se ver a tensão do contraste demoníaco, quando Darcon tenta raptar Cloé, antecipando uma metamorfose do homem em animal, típica do paradigma do real:

> Pega a pele de um grande lobo que, certo dia, fora estirpado pela chifrada de um touro que defendia as vacas, reveste-se inteiramente com ela até a extremidade das patas, envolvendo os braços com as da frente e as pernas com as de trás, até o calcanhar, e fazendo de modo que as fauces abertas recubram sua cabeça, como um capacete de hoplita. Assim disfarçado, na medida do possível, em animal bravio, ele se aproxima da fonte onde as cabras e os carneiros bebiam após o pastoreio (p. 19).

Intitulando os seus escritos *As Metamorfoses*, Ovídio estava prefigurando o que o escritor português Herberto Helder ficcionalizou na estória já referida de um peixe e um pintor. Nessa estória, ao tentar retratar o peixe encarnado, o pintor assistiu ao surgimento de "um nó negro por detrás da cor vermelha e que, insidioso, se desenvolvia para fora, alastrando-se e tomando conta de todo o peixe". Ao meditar a respeito das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, o pintor "pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose". Conclui o texto: "Compreendida a nova espécie de fidelidade, o artista pintou na sua tela um peixe amarelo" (p. 1971, p. 12). O mundo da imaginação, regido pelo impulso ficcional, no paradigma do ideal, segue as

regras da metamorfose de um plano lendário para uma representação ficcional. A metamorfose da alma lendária num corpo com pele ficcional é o melhor retrato do personagem do modo romanesco, e representa a sua fidelidade ao paradigma do ideal. Por esse caminho, Dáfnis e Cloé, seus pais, filhos, os patrões, aldeães, e demais personagens que povoam a estória de amor, remetem a um mundo lendário espelhado na fidelidade à tradição das convenções bucólicas. A passagem do culto ao modelo do repertório mítico à celebração da diferença, no paradigma do ideal, realiza-se na metamorfose do lendário em invenção poética, no processo de transformação do repertório mítico em matéria ficcional. Por outro lado, o mundo da imaginação, regido pelo impulso mimético, no paradigma do real, segue as regras da metamorfose da matéria ficcional, decaindo na direção simbólica dos reinos animal, vegetal e mineral. A metamorfose da pele ficcional mimética num corpo animal, ou fragmentado em vegetal e mineral, é o melhor retrato do mundo-de-baixo, que uma representação realista faz do personagem humano, decaído na roda da fortuna de um destino trágico. A lei da metamorfose, como ensina o texto de Herberto Helder, "que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação", comanda cada uma das fidelidades na representação narrativa do ideal ou do real. No mundo da imaginação, comandado pelo impulso ficcional do paradigma do ideal, a representação do mundo humano é fiel a um mundo superior, lendário e mítico, funcionando como o seu arquétipo estrutural. No mundo da imaginação, comandado pelo impulso mimético, construído como uma "insídia" do real ou do "mundo das coisas", o personagem humano retrata-se na simbologia disfórica dos reinos animal, vegetal e mineral, na sua metamorfose de fidelidade a uma representação simbólica do real.

6.4. Temporalidade

Interagindo com os demais elementos de estruturação da narrativa, o tempo é transladado de um plano sagrado, o das estórias míticas e lendárias, para um plano ficcional, sem perder o aparato de um ritual. O seu caráter ritualístico permanece no movimento cíclico do nascimento ao casamento,

coroado como um rito de renascimento, reforçado, ainda, pelo arco ascendente do giro do disco sazonal, que lhe dá uma estrutura de retorno com o aparato cíclico dos ritos de fertilidade. Nesse movimento, a narrativa institui um tempo ficcional, sem perder, justamente por meio da estrutura ritualística e do ritmo de retorno, o elo de ligação com a ancestralidade de uma temporalidade lendária e sagrada. Assim, a função principal da temporalidade, no paradigma do ideal, é a de desenhar o arco apocalíptico com o movimento ascendente do ciclo sazonal. Se esse movimento imprime no padrão sazonal o retorno dos ritos de fertilidade na comemoração de uma vida renascida, o retorno ritualístico reflete na narrativa a estrutura de um sonho, movimentando um desejo de união por meio do casamento. Ao desenhar o movimento da estrutura de um sonho, a narrativa reimprime a simbologia de uma temporalidade mítica.

Desenvolvendo o movimento de um ritual, a narrativa prototípica do paradigma do ideal reduplica, no seu tempo ficcional, um sonho pré-concebido na temporalidade lendária, expresso nos desejos das personagens míticas comandando os destinos das personagens ficcionais. Cupido lembrava ao velho Filetas o seu empenho em uni-lo, em outra época, à jovem Amarílis, assim como passa a cuidar dos destinos de Dáfnis e Cloé, porque na realização dos sonhos dos jovens é ele quem comanda o tempo — "sou mais velho do que Cronos, e até do que todo o tempo" (p. 32) — e, ao comandá-lo, molda essa temporalidade num desenho circular: "e fica feliz, tu que, o único entre os homens, viu em tua velhice a criança que sou" (p. 33). Na ambivalência da velhice que representa com a figura infantil em que se apresenta, Cupido alegoriza a própria forma de manisfestação do tempo romanesco e das romantizações de sua evolução. Na infância da ficção romanesca, o formato infantil de Cupido traz com ele a maturidade e a circularidade de uma temporalidade lendária. Nas romantizações futuras da forma, essa circularidade lendária comanda a nova temporalidade ficcional, tramada e reinventada nas relações de uma estória atualizada.

No livro de Longo, quando as Ninfas, Pã e o Amor destinam, na infância de Dáfnis e Cloé, a união futura, essa temporalidade vai ser transportada, na romantização da forma, como o tempo lendário que determina

a união dos personagens ficcionais adultos, pois estes já nascem ligados, na infância, à temporalidade lendária pertencente à infância da forma. No livro *A Moreninha*, se Carolina e Augusto revivem, quando adultos, a união lendária de Aí e Aoitim, não é somente porque no tempo de suas infâncias os seus destinos foram selados, mas porque esse tempo da infância ficcional rememora o tempo lendário da infância da forma. Por isso, no livro *O Guarani*, lembrando o outro exemplo romântico utilizado, Peri e Ceci já se conhecem quando adultos, e a união entre os dois dá-se, no final, pelo tempo lendário pertencente à infância da forma, substituindo, na ficção, o tempo do encontro dos personagens nas suas infâncias. A substituição do tempo da infância ficcional pela temporalidade lendária da forma realiza-se com o mecanismo de sua circularidade, mesmo no livro de Alencar, em que, por exigência de um traço do Romantismo brasileiro, o tempo lendário é proveniente de outro repertório simbólico, pertencente à infância mítica da cultura indígena. Com isso, constata-se que o tempo adulto ficcionalizado no desenvolvimento da forma é regido por um princípio de circularidade, manifestado na reduplicação de um tempo lendário cristalizado na infância das diversas culturas. A circularidade da temporalidade lendária reduplicada no tempo ficcional projeta o movimento desse tempo no desenho de um arco apocalíptico, cuja estrutura ritualística de retorno gera o movimento rítmico da narrativa. O ritmo consagra a realização do desejo contido num sonho idealista.

O movimento ascendente de renascimento articula-se à temporalidade da primavera e do verão, e essa temporalidade concretiza-se com o auxílio das imagens espaciais, que lhe fixam o sentido idealista. Na tessitura dessas imagens, a espacialidade vale-se da articulação simbólica dos elementos da natureza. O paradigma do real desenvolve o mesmo processo numa relação inversamente proporcional: o movimento de afastamento, queda, ou de uma morte simbólica, liga-se à parte descendente do ciclo sazonal. Na narrativa idealista, a parte disfórica do padrão sazonal movimenta o recurso do afastamento, prolongando e dificultando, na sua tensão, o liame do motivo do nascimento ao laço final do renascimento, por meio da união do casamento. O livro de Longo ilustra o processo, mostrando que, ao marcar a tensão e a

disforia da parte descendente do ciclo sazonal, a temporalidade agarra-se às imagens da espacialidade, imprimindo no desenho dessas imagens as relações simbólicas instauradas por meio dos elementos da natureza. Numa cena do livro, quando o inverno afasta ou dificulta o encontro dos jovens pastores, o desenho do quadro manifesta os fios dessas articulações: "A distância entre as duas casas não ultrapassava dez estádios, mas a neve, que ainda não derretera, fez com que ele se cansasse muito; mas o amor não conhece obstáculos, nem o fogo, nem a água, nem as neves de Cítia" (p. 56). A água e o fogo dão consistência à temporalidade disfórica, mas esses elementos transformam-se à medida que o disco temporal gira, fazendo renascer, com o renovar do tempo, a espacialidade das imagens da terra verdejante do mundo pastoril. Se "um frio terrível, um vento do norte queimava tudo" (p. 58), em outra cena, as simbolizações da água, do ar e do fogo, ao mesmo tempo que criam a tensão da adversidade, metamorfoseiam-se na elaboração de uma nova composição, tendo como fio condutor a temporalidade da felicidade. O giro desse movimento termina no porto seguro da pedra, da terra, e nos demais elementos que dão suporte à paisagem pastoril:

> Foi por ti que eu vim, Cloé. —Eu sei, Dáfnis. — É por ti que eu mato esses pobres melros. — E o que eu posso fazer por ti? — Pensar em mim. — Eu penso, pelas Ninfas, perante as quais fui jurar, lá adiante, em sua gruta, aonde voltaremos quando a neve derreter. — Há ainda muita neve, Cloé, e receio me derreter antes dela! — Coragem, Dáfnis; o sol é quente. — Ah, Cloé, se ele pudesse ser tão quente como o fogo que queima meu coração! (p. 59).

Como a temporalidade rege-se pelo giro do disco sazonal, o eixo da estrutura temporal na narrativa idealista localiza-se na frase que aparece no meio da estória de Longo: "aguardavam a vinda da primavera como um renascimento após a morte" (p. 55). Sobre esse eixo maior, que comanda a estrutura do enredo, um segmento temporal como a noite terrível vivida por Cloé no mar, quando foi raptada, com a espera e a chegada do amanhecer, apenas reitera a dinâmica do movimento que a vinda da primavera significa na estrutura temporal maior:

unesp

> E ela lhe contou tudo, a hera nas cabras, os uivos das ovelhas, o ramo de pinheiro em volta de seus cabelos, o incêndio da terra, o rumor no mar, as duas músicas da siringe, a música guerreira e a música pacífica, a noite de terror, e como fora guiada por uma música num caminho desconhecido (p. 46-47).

No desdobramento da cena, por intervenção de Pã ("E serei vosso guia: o teu, no mar, e o dela, na terra"), o comandante da esquadra localizou Cloé, "coroada de pinho", "colocou-a em seu navio almirante e conduziu-a à terra" (p. 45). No momento em que desembarcou, "ouviu-se novamente tocar uma flauta nos rochedos, mas já não era uma música guerreira, nem atemorizante; era uma música pastoril, semelhante à que conduz os rebanhos à pastagem" (p. 46). No movimento temporal da noite para o dia faz-se o deslocamento espacial do mar à terra, e a imagem do rochedo sobressai na paisagem pastoril, como o elemento de ligação entre um mundo sagrado e um mundo profano:

> Tendo Cloé retornado com os outros, ele acendeu um fogo, cozeu uma parte das carnes, assou o restante, e ofereceu suas primícias às Ninfas; depois disso, fez-lhes uma libação com uma cratera cheia de mostos e, tendo arrumado assentos de mesa com folhagens, começaram a comer, a beber e a se divertir (p. 47).

Preocupado com o forte aspecto de interação existente nas relações de temporalidade e espacialidade, Mikhail Bakhtin deslocou o termo *cronotopo* ("tempo-espaço") da teoria da relatividade, para significar, na crítica literária, uma "quase metáfora" da "expressão de indissolubilidade de espaço e tempo", ou do tempo como a quarta dimensão do espaço", entendendo o termo "como uma categoria conteudístico-formal da literatura", para cuidar da "interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura" (1988, p. 211). Para o crítico, no cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto: "o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da

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

história" (p. 211). Segundo o autor, "os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo", caracterizando o *cronotopo artístico* como esse "cruzamento de séries e a fusão de sinais" (p. 211). Como na literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo, o conceito "tem um significado fundamental para os *gêneros*", porque, na tese do autor, "o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo" (p. 212).

Assim, o crítico, nos seus estudos de poética histórica, traça "três tipos fundamentais de unidade de romance e, por conseguinte, três métodos fundamentais de assimilação artística do tempo e do espaço no romance, ou, simplificando, três cronotopos do romance" (p. 213). Nesses três tipos, considerando as invariações e flexibilidades, o autor fundamenta o desenvolvimento de todo o romance de aventuras, pelo princípio condutor do cronotopo, até a metade do século XVIII: "o romance de aventuras de provações", com base no chamado "romance 'grego' ou 'sofista' que se desenvolveu durante os séculos II - VI da nossa era" (p. 213); o "romance de aventuras e de costumes", com base nas obras *Satiricon*, de Petrônio, e *O Asno de Ouro*, de Apuleio, com a ressalva de que "elementos essenciais desse tipo tenham sido representados por outros gêneros, principalmente as sátiras e também a diatribe helenística", além de "algumas variantes da literatura hagiográfica cristã primitiva", no relato de "uma vida de pecados repleta de tentações e posteriormente a crise e a transformação do homem" (p. 234); uma terceira linha baseada em "uma série de formas biográficas e autobiográficas", que "exerceram enorme influência não só para o desenvolvimento da biografia e da autobiografia européias, mas também para o desenvolvimento de todo o romance europeu", constituindo "um novo tipo de *tempo biográfico* e em uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu *caminho de vida*" (p. 250).

Bakhtin conduz o seu estudo por meio de uma tripartição de linhas narrativas, enquanto a nossa direção prioriza dois tipos de representações principais. Excetuando-se a obra de Longo de "tipologia do romance grego de aventuras", por ser centrada num "cronotopo idílio-pastoril" (p.227), o percurso do crítico difere do nosso, que procura integrar as exceções às regras

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

de um sistema formal, tendo em vista que uma narrativa moderna pode valer-se dessa ruptura para articular a sua reinvenção artística. Da mesma maneira que apontamos, na perda da castidade de Dáfnis (a restrição feita por Scholes e Kellogg), o engendramento, no ventre do sistema formal, do motivo da "lição de amor" em *Amar, Verbo Intransitivo,* Mário de Andrade tece, no contraponto dos limites desse motivo com a outra ponta do terreno formal, o anacronismo de um aparato idílio-pastoral — o cronotopo da exceção apontada por Bakhtin. Assim, ao lado da variação, as incidências levantadas pelo crítico enriquecem o quadro da narrativa idealista, ampliando as relações de temporalidade e espacialidade.

Afastando o cronotopo referido na gramática da narrativa grega, Bakhtin deixa de considerar, ou relativiza, um outro cronotopo: o da tradição lendária e mítica recriada na matéria ficcional, como uma duplicação que permanece no mecanismo de circularidade entre o mundo profano da invenção ficcional e a sua fonte geratriz (o universo sagrado do mítico e do lendário). Para Frye, "a estória romanesca em prosa", a forma em que se assenta a ficção grega, "surge primeiro como um desdobramento recente da mitologia clássica" (p. 301). Mas, Bakhtin começa localizando no "romance grego de provações" um tipo de *tempo de aventura* tão completo e profundamente elaborado, "que todo o desenvolvimento posterior do verdadeiro romance de aventuras até os nossos dias não lhe acrescenta nada de substancial" (p. 214). Revela, por meio da construção de um esquema, a enorme semelhança dos enredos constituídos pelos mesmos motivos, indicando digressões e variações, para mostrar que "em cada romance é alterada a quantidade desses elementos, o seu peso específico no todo do enredo, suas combinações" (p. 214). Esses elementos localizados na movimentação do enredo, e outros, de cunho descritivo ou retórico, são provenientes da diversidade de gêneros da literatura clássica: os "temas de amor" foram desenvolvidos na "poesia de amor helênica", outros temas como "tempestades, naufrágios, guerras, raptos" vieram da "epopéia clássica"; um motivo como o "reconhecimento" exercia um papel substancial na "tragédia", assim como os "temas descritivos" foram desenvolvidos no "romance geográfico clássico" e nas "obras historiográficas", e as "reflexões e discursos das personagens" eram exercitados em "gêneros retóricos" (p. 215).

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

Para Bakhtin, tais elementos contribuíram para formar o "sincretismo dos aspectos de gênero no romance grego", que "utilizou e fundiu em sua estrutura quase todos os gêneros da literatura clássica", mas com uma "nova unidade específica de romance, cujo elemento constitutivo é o tempo do romance de aventuras" (p. 215). Tais elementos, provenientes de vários tipos de gêneros, adquiriram novo caráter e funções particulares, deixando de ser o que eram em outros gêneros, para formarem "num cronotopo completamente novo, *um mundo estrangeiro no tempo de aventuras*" (p. 215).

Ao buscar a essência do tempo de aventuras, Bakhtin isola o núcleo da narrativa grega entre os dois pólos da ação do enredo — o ponto de partida, com o primeiro encontro do herói com a heroína e a repentina explosão de paixão entre eles; o ponto de chegada, com a feliz união dos dois em matrimônio —, que são os acontecimentos essenciais na vida dos heróis, pois "eles trazem em si o significado biográfico" (p. 215). Na avaliação do autor, "o romance não é construído sobre eles, mas sim no que há (realiza-se) *entre* eles" (p. 215). Porém, adverte o crítico, não deve haver nada de *essencial* entre os dois pontos, pois o amor permanece *absolutamente inalterável* no transcorrer do enredo, em que "os dois momentos contíguos da vida biográfica e do tempo biográfico são excluídos de forma natural" (p. 216). Assim isolado, o núcleo da narrativa é visto como um "hiato extratemporal entre os dois momentos do tempo biográfico" (p. 216). Bakhtin preocupa-se com esse tempo de aventuras, como uma ruptura do tempo biográfico. O nosso propósito é seguir os seus passos para enriquecer a descrição das relações temporais na narrativa grega, que tomamos como fonte prototípica, sem esquecer que esse tempo biográfico serve justamente de moldura para esse padrão narrativo, e essa moldura tem a função temporal de instaurar um movimento de retorno, por meio de sua estrutura cíclica e ritualística. Por isso, no nosso estudo, o tempo biográfico permanece decisivo na estrutura geral do enredo da narrativa grega.

Apesar do hiato entre os dois momentos do tempo biográfico não se incluir "nas séries históricas, de costumes, biográficas e nem na série biológio-elementar do tempo", por marcar o espaço das peripécias, das aventuras, dos acontecimentos encaixados, demarcando um "tempo de aventuras no seu

conjunto, ele ainda permanece "biográfico" (p. 217). Para o crítico russo o que interessa é o estudo desse tempo não no conjunto, mas dentro de si mesmo, na série de breves segmentos que correspondem às aventuras. Assim, esses segmentos temporais inserem-se e se cruzam pelos temas específicos do *de repente* e do *justamente*, em que o curso dos acontecimentos interrompe-se e dá lugar à intrusão do *mero acaso* com sua lógica específica. O mecanismo dessa lógica "é uma *coincidência* casual, isto é, *concomitância* fortuita e *ruptura* casual, ou seja, não *concomitância fortuita*" (p. 218). Ao entrar no mecanismo dessa lógica, para reconstruí-la em detalhes, o autor está trilhando, com mais rigor, um caminho que já percorremos, quando falávamos de uma resolução mágica como um desdobramento dessa lógica, determinando as relações dos elementos estruturais da narrativa idealista.

O crítico caminha para uma direção "abstratamente literária" quando analisa o motivo da ruptura temporal que se estabelece na frase: o *Destino começou seu jogo*, no livro *Leucippes e Clitofontes*. Um motivo equivalente foi apontado na expressão "eis como o Amor lhes enviou preocupações" (p. 12), no livro *Dáfnis e Cloé*, desencadeando uma série temporal, que se pode prolongar quase infinitamente, pois, como o próprio exemplifica, comparativamente com as narrativas gregas, no século XVII, o volume dos romances de estrutura análoga aumentou de dez a quinze vezes: "Todos os dias, horas e minutos, calculados nos limites de cada aventura, não se ligam entre si numa série real de tempo, não se tornam dias e horas da vida humana" (p. 220). Na visão do crítico, todos os momentos do tempo infinito de aventuras são governados por uma força: *o acaso*. Esses momentos encontram-se nos pontos de ruptura do curso normal dos acontecimentos, nos lugares em que uma seqüência interrompe-se e dá lugar à intrusão de forças não humanas: o destino, os deuses e a função actancial dos vilões. Por isso, o "*tempo do acaso* das aventuras é o específico tempo da *intrusão das forças irracionais na vida humana*", e é a essas forças, e não aos heróis, que pertence toda a iniciativa no tempo de aventuras: "o verdadeiro homem de aventuras é o homem do acaso" (p. 220). Concluindo, o autor aponta a continuidade do tempo de aventuras de tipo grego, no desenvolvimento ulterior do romance europeu, por meio da manifestação do *acaso*, "que governa a concomitância e

unesp

a não concomitância dos fenômenos ou como uma potência anônima e impessoal, ou como destino, ou como providência divina, ou como românticos 'vilões' e românticos 'benfeitores' misteriosos" (p. 221). Ao dizer que nos fragmentos de aventuras o "tempo do acaso" significa a abertura para "a intromissão de forças irracionais na vida humana", Bakhtin está admitindo que o tempo biográfico, o qual deveria governar o tempo ficcional da aventura, na verdade, é regido por um tempo exterior, que a narrativa de Longo possibilita reconstruir: o deslocamento lendário e mítico direcionando a temporalidade interior. Quando afirma que a temporalidade dos fragmentos de aventuras não altera nenhum traço biológico durante o hiato entre os dois momentos biográficos, Bakhtin deixa de perguntar porque os deuses ou as personagens lendárias, que governam esses momentos biográficos, não envelhecem. Aquilo que o autor nomeia como um "tempo do acaso", na nossa denominação é um "tempo mágico", cujo impulso ficcional, descomprometido com qualquer efeito mimético, instaura, no paradigma do ideal, a função de uma resolução "abstratamente literária" no curso dos acontecimentos do enredo. O "tempo do acaso", na verdade, é um tempo involuntário na condução biográfica dos heróis, pois o próprio destino dos heróis é fruto do acaso com que se encontram. Isso demonstra que há uma temporalidade maior no comando de uma temporalidade menor: o mecanismo de um tempo lendário determinando a temporalidade ficcional, percebido com o deslocamento do sagrado para o profano, que a narrativa de Longo permite acompanhar. Nesse livro, como os heróis são governados por um destino lendário, o "tempo de aventura" desempenha a função estrutural das "provações", que antecedem a consumação do casamento. Se os perigos das provações têm sempre a segurança e a guarda de uma divindade, conclui-se que todo o acúmulo das complicações desempenha a função estrutural de gerar um retardamento no enredo, antes da realização do desejo dos personagens, que é apenas o desejo mágico, divino ou lendário, projetado como reflexo na busca do desejo biográfico.

Para Bakhtin, o tempo de aventuras do tipo grego tem necessidade de uma extensão espacial *abstrata*: "a coincidência fortuita e a não coincidência fortuita dos fatos estão indissoluvelmente ligadas ao espaço, medido antes de

mais nada pela *distância* e pela *proximidade*" (p. 224). Assim como o tempo não tem ligação com uma série histórica real, o espaço do *acaso* é desligado de uma estrutura sócio-política, cultural e histórica: as particularidades dos lugares não se inserem no acontecimento como sua parte constitutiva, "o lugar entra na aventura unicamente como um prolongamento despojado e abstrato" (p. 225). Caracterizando o cronotopo de aventuras pela "*ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo, pela reversibilidade* dos momentos da série temporal e pela sua *possibilidade de transferência* no espaço", o autor conclui que "o mundo dos romances gregos é *abstratamente estrangeiro*" (p. 226). Se o espaço mais familiar da vivência dos heróis é, ainda assim, *estrangeiro*, o nosso ponto de vista, calcado na narrativa de Longo, não está errado quando considera esse espaço familiar ficcionalizado como a projeção de um cenário lendário. Da mesma forma, um "tempo idílico-natural", antes de ser rarefeito pelo efeito do "tempo de aventuras", e o seu cronotopo excetuar-se no "romance grego" (cf. p. 227), ainda faz parte, mesmo como exceção, dos recursos que direcionaram a formalização do gênero. Bakhtin está preocupado em sistematizar as diferentes manifestações do "tempo de aventuras" e a sua influência no desenvolvimento do romance. O nosso propósito, com o estudo da narrativa grega, é o de traçar as linhas gerais do tempo e do espaço no desenho de uma representação idealista. Por isso, quando o crítico não correlaciona o livro de Longo "com um tipo de romance grego de aventuras", porque "no seu centro há um cronotopo idílico-pastoril", apesar de este cronotopo já estar "envolto pela desagregação" e "cercado de todos os lados pelo mundo estrangeiro" (p. 227), para o nosso objetivo, a narrativa de Longo é exemplar, pois permite resgatar o movimento de um tempo "idílico-natural" correlacionado com uma espacialidade ligada aos elementos da natureza, para a construção semiótica de um tipo de representação, que se formalizou como prototípica no paradigma do ideal.

Mesmo que o cronotopo "idílico-pastoril" tenha se apagado no romance grego, Bakhtin fornece os passos de sua formalização, por meio dos quais podemos chegar à sua constituição embrionária no paradigma do ideal. Para o crítico, "os motivos amorosos (primeiro encontro, amor repentino, mal de amor, primeiro beijo e outros)", da "poesia alexandrina", foram condensados

unesp

num formato "lírico-épico" e elaborados num "cronotopo idílico-pastoril" (p. 227). Nesse cronotopo, o "tempo idílico" surge da "combinação do tempo da natureza (cíclico) com o tempo familiar da vida pastoril (em particular e num plano mais amplo, da vida agrícola)", embalado por "um ritmo definido, semicíclico" e unido "a uma paisagem idílica, insular, característica e detalhadamente elaborada" (p. 227). É o ritmo desse tempo que nos interessa, impregnado de uma parcela do espaço natural estilizado, formando, na comunhão do movimento cíclico da natureza com o retorno ritualístico do casamento biográfico, uma imagem espacial com o significado de renascimento. A base de construção desse cronotopo é "um tempo mitológico popular" inseparável "dos traços concretos da natureza grega natal e dos traços da 'segunda natureza', ou seja, dos sinais das religiões familiares, das cidades, dos reinos" (p. 228). A narrativa de Longo, organizada por meio do cronotopo idílico-pastoril, recupera esse ritmo temporal e os traços da natureza familiar, rememorando uma tradição da forma, quando "o grego via em cada aparição da natureza um vestígio do tempo mitológico, estando condensado nele o acontecimento mitológico que podia desenrolar-se numa cena ou num pequeno quadro mitológico" (p. 228). A narrativa de Longo não só desenvolve o desencadeamento de muitas cenas desses quadros mitológicos, como usa o pretexto de um quadro pictórico para fixar-lhe a moldura do entrelaçamento do lendário e do ficcional na tessitura convencional da sua estória de amor.

Depois de feito um desvio na trilha principal do estudo de Bakhtin para seguirmos uma bifurcação de seu caminho, podemos reencontrar a continuidade de sua trajetória e cruzar, nesse ponto, os caminhos já trilhados por Scholes e Kellogg e Northrop Frye. O ponto de encontro dos três estudos dá-se quando Bakhtin procura definir a imagem do homem grego mergulhado no mundo do *acaso* de uma temporalidade e espacialidade regidas pela lei da "concomitância fortuita e não concomitância fortuita", recuperando a tradição do *conto popular*, que é para Scholes e Kellogg a raiz do impulso ficcional desenvolvido pela narrativa grega em prosa, constituindo um dos protótipos principais da forma romanesca, situada no modo literário romanesco concebido por Frye. Para Bakhtin, todas as ações dos heróis do romance grego reduzem-se apenas a "um *momento obrigatório no espaço*, ou seja, a uma

unesp

mudança do lugar espacial" e, por isso, "*o movimento do homem* no espaço fornece as principais *unidades de medida* do espaço e do tempo do romance grego, isto é, do seu cronotopo" (p. 229). Nessa movimentação, embora passivos, porque "o destino conduz o jogo", os heróis sofrem com o destino, resguardam-se e, inalterados, retiram "desse jogo, de todos os reveses do destino e do acaso, uma absoluta *identidade consigo mesmos*" (p. 229). Essa *identidade* é o centro organizador da imagem do homem na narrativa grega, pois está ligada "às profundezas do *folclore das sociedades primitivas*, e domina um dos dados essenciais da idéia popular do homem, viva até os dias de hoje nos vários tipos de folclore, e particularmente nos contos populares" (p. 229). A sua permanência, na imagem desse homem, é associada a "um grão precioso de humanidade popular, a fé herdada no poder indestrutível do homem em sua luta contra a natureza e contra todas as forças inumanas" (p. 229). Por isso, o motivo fundamental e organizador da composição narrativa grega é o das "*provações dos heróis quanto à imutabilidade e à identidade consigo mesmos*", regendo o conjunto maior dos motivos de "*encontro-separação-buscas-reencontro*", que é "a expressão refletida no enredo daquela identidade do indivíduo consigo mesmo" (p. 229).

Na parte concludente do estudo, Bakhtin inverte a sua focalização, passando a priorizar o conjunto da narrativa e não o seu hiato extratemporal, localizado entre os momentos do tempo biográfico. Assim, detém-se no exame "do elemento organizador-composicional das *provações* dos heróis" para polarizar, na expressão "romance de aventuras e provações", a importância maior do segundo termo, o que vem ao encontro da nossa focalização, que ressalta, na narrativa grega, o "padrão biografia-busca", inspirado na terminologia de Scholes e Kellogg. A idéia de sobrelevar o motivo da busca é partilhada com Bakhtin, quando admite que as "aventuras do romance grego são organizadas como provações do herói e da heroína", e que nessa narrativa "o significado organizador da idéia de provação sobressai com grande nitidez, sendo que é dado a essa idéia significado até mesmo jurídico-legal" (p. 230). Para o autor, "o romance compreende-se no seu todo exatamente como uma provação dos heróis", e não apenas na organização de cada aventura, porque "o tempo grego de aventuras não deixa traços nem no mundo nem nas

pessoas": "o equilíbrio inicial, rompido pelo acaso, restabelece-se no fim. Tudo volta a seu começo; tudo volta a seus lugares" (p. 230). Como as pessoas e os objetos passaram por algo que não os modificou, diz o crítico, justamente por isso foi estabelecida uma identidade, uma solidez, uma constância: "o martelo dos acontecimentos não fragmenta nem forja nada, ele apenas prova a solidez do produto fabricado. E o produto suporta a prova. Esse é o sentido artístico-ideológico do romance grego" (p. 230).

Os heróis da narrativa grega passam por vários tipos de provações. No percurso da fidelidade recíproca à castidade, são provadas a dignidade, a coragem, o destemor, e até a inteligência, por meio dos seus discursos de defesa, o que dá à forma o aparato de um jogo retórico-jurídico. Apesar de o acaso colocar em seus caminhos os perigos e as tentações de toda espécie, criando um grande núcleo de interesse nessas complicações, os heróis saem das situações sempre com honra. Tal fato define a essencialidade da forma, pois "nenhum gênero artístico pode ser construído sobre o que é simplesmente interessante"; "para ser interessante, deve tocar em algo essencial" (p. 230), diz Bakhtin. O motivo da provação, organizador composicional da narrativa grega, flexibilizou-se "nos romances de cavalaria tanto da baixa como principalmente da alta Idade Média", veiculando um "conteúdo ideológico definido" ("um certo ideal de homem", cujas personificações são os heróis que passaram pela provação de "cavaleiros sem medo e sem mácula"), e teve o ponto alto de sua evolução no "romance barroco do século XVII" (p. 231). Depois disso, o significado organizacional da idéia de provação diminui, "mas mantém-se como uma das idéias organizacionais do romance em todas as épocas subseqüentes" (p. 231), enriquecendo e variando o conteúdo ideológico e a própria provação. O resultado é que "todas essas variantes européias do romance de provação, sejam puras ou sejam mistas, afastam-se significativamente da provação da identidade humana na sua simples, lapidar e, naquela época, vigorosa forma, como era concebida no romance grego" (p. 231). No entanto, "os traços da identidade humana mantiveram-se", tornaram-se "complexos" e "perderam sua força e lapidar simplicidade inicial" (p. 231), porque a narrativa grega, ao contrário das suas recriações posteriores, estava

mais ligada, na construção dos seus motivos, com os motivos primitivos do folclore.

Para retratar a imagem do homem na narrativa grega e as particularidades do momento da sua identidade, Bakhtin opõe os traços dessa imagem aos dos demais gêneros clássicos da literatura antiga, caracterizando-o como um indivíduo *particular* e *privado*, correspondente aos traços de um mundo *estrangeiro* e *abstrato*, criado pelas relações de tempo e espaço. Para o crítico, esse homem, "sem qualquer ligação substancial com seu país, sua cidade, seu grupo social, sua linhagem, e até mesmo com sua família", não se sente parte do todo social, constituindo-se num "homem solitário, perdido num mundo estrangeiro" (p. 231). Daí, a *privacidade* e o *isolacionismo* serem "os traços essenciais da imagem do homem no romance grego, que estão ligados obrigatoriamente às particularidades do tempo de aventuras e do espaço abstrato" (p. 232). Novamente, ao correlacionar a imagem do herói às particularidades do tempo de aventuras e do espaço abstrato, o crítico sobrepõe uma visão particular e interna da narrativa em relação ao seu movimento geral, e ao todo do seu princípio organizacional. Assim como o tempo de aventuras acaba subjugado pelas amarras do tempo biográfico que o emoldura, o espaço pastoril desempenha o papel de um espaço familiar com que a narrativa fecha a imagem do seu arco do ideal. Da mesma forma, se considerarmos a imagem ideal do herói como particular e privada, ela só o é de um ponto de vista interno, pois, ao construir a sua imagem individual, o herói tem em mira a imagem pública com que é visto pela sociedade. Por isso, o movimento do tempo conduz a um final de união, com a cerimônia do casamento determinando um fecho de reintegração social, como se viu na narrativa de Longo. Atento a essa reversão, Bakhtin assinala que "esse homem isolado e privado, em muitos casos, se conduz exteriormente como homem público, precisamente como o homem público dos gêneros retóricos e históricos" (p. 232). Os seus longos discursos, construídos retoricamente como relato público, revelam detalhes íntimos e privados do seu amor, das suas ações e das suas aventuras, diz o crítico. Assim como um balanço das aventuras dos heróis dá a confirmação jurídico-legal das suas identidades, sobretudo no momento principal da fidelidade amorosa de um para com o

outro: "desta forma, a unidade público-retórica da imagem do homem encontra-se em contradição com o seu conteúdo puramente privado" (p. 133).

Na contradição levantada prevalece a imagem pública, atestada nas próprias palavras do crítico: "a Antigüidade, de modo geral, não criou uma forma e uma unidade adequadas ao homem privado e à sua vida" (p. 233). No nosso ponto de vista, a construção dessa imagem está aliada a uma caracterização pública dos heróis, a partir da qual se projetou uma imagem ideal como forma de representação, pois a focalização de uma imagem individual e privada está ligada à representação do real. A conclusão do crítico converge para esse ponto quando diz que "a unidade do homem e dos fatos vividos por ele no romance grego tem um caráter exterior, formalista e condicional" (p. 233). Por isso, a unificação da heterogeneidade de um gênero "quase enciclopédico" como o da narrativa grega deve-se "ao preço de uma abstração e de uma esquematização externas, do despojamento de tudo o que é concreto e local" (p. 233). Em nome desse despojamento, "o cronotopo do romance grego é um dos mais abstratos dentre os que se encontram nos grandes romances", porque "esse cronotopo abstratíssimo é também ao mesmo tempo o mais estático" (p. 233). Dentro dessa estaticidade, "o mundo e o homem estão absolutamente prontos e imóveis", não restando "possibilidades de transformação", o que faz com que essa narrativa confirme "tão-somente a identidade de tudo aquilo que havia no início", e por isso, "o tempo de aventuras não deixa rastros" (p. 233). Ora, se o tempo de aventuras não deixa rastros, prevalece o tempo biográfico que o emoldura. O movimento temporal dessa moldura, do encontro ao ritual do casamento, é fixado por uma imagem espacial de vida ou de renascimento. Esse fecho idealista coroa a identidade de "um certo ideal do homem", que a representação semiótica da narrativa desenvolveu como um modelo a ser seguido. Mais do que o desvinculamento das séries histórica, geográfica, política, ou de qualquer outra série externa, as relações de temporalidade e espacialidade adquirem, na narrativa grega, um caráter de abstração, dentro da forma romanesca que lhe serve de suporte, com o tempo desenhando o arco ascendente de um movimento, e o espaço fixando o sentido desse movimento com uma imagem apocalíptica de renascimento.

unesp

6.5. Espacialidade

A abertura do livro de Longo vale-se da imagem arquetípica do mar ("Existe em Lesbos a cidade de Mitilene, uma cidade grande e bonita; ela é percorrida por canais por onde penetra o mar, e ornada por pontes de pedra branca e polida".), preparando o cenário paradisíaco da paisagem ("Crer-se-ia estar vendo não uma cidade, mas uma ilha"), que é, enfim, apresentada como a espacialidade ideal: "A cerca de duzentos estádios dessa cidade de Mitilene, encontrava-se a terra de um homem rico, uma coisa belíssima: colinas cheias de caça, planícies férteis em trigo, encostas cobertas de pâmpanos, pastos para o gado; ao sopé vinha bater o mar, numa longa praia de areias suaves" (p. 7). A cena une duas imagens comuns da natureza física (o mar e a colina ou floresta), cuja utilização, segundo Frye, não é mais "coincidência", mas uma "realização arquetípica para causar um impacto profundamente imaginativo no leitor" (p. 102), propiciando, também, no deslocamento entre o mar e a terra fértil, um mergulho para o reino da "convenção pastoral" (p. 102). A espacialidade da convenção pastoral, fixada como protótipo no paradigma do ideal, opõe o campo à cidade, separados pela hostilidade do mar. O desenho labiríntico da cidade, recortado por ruas e canais, reflete, na frieza de suas pedras, o distanciamento e as paredes de um outro padrão sócio-cultural. O mar é o espaço aberto para a proliferação das complicações narrativas, que preenchem o motivo do afastamento, localizado no miolo da trama, entre o nascimento e o casamento. Estando as ameaças maiores de tragicidade ligadas a essas duas espacialidades, porque elas envolvem grupos sociais diferentes, o espaço terrestre, recoberto pelo bucolismo pastoril, encarrega-se das complicações menores, até a narrativa formalizar o seu destino de comicidade, no ato ritualístico expresso pelo desejo da união no sonho do casamento.

Na tradição da forma, instituído como o cenário principal, o espaço pastoril ganha a dimensão do palco para o desenvolvimento da estória de amor. Nesse palco, assim como os demais elementos constitutivos da narrativa, a espacialidade representa, na dessacralização imaginativa, a celebração de uma tradição lendária. Esse é o seu papel principal: profanada

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

pela interpretação dos desejos de um sonho humano, a espacialidade interage nesse sonho por meio de imagens que recobram a aura de uma reminiscência sagrada. Com isso, o espaço ficcional rememora o universo lendário, representando o desenho de um mundo natural, que já abrigou as estórias de um mundo sagrado. O espaço terrestre do campo, no paradigma do ideal, é a casa da narrativa. A ficção faz dessa casa um templo de integração, em que os demais elementos simbólicos da natureza (a pedra, a água, a luz, a atmosfera celestial) arquitetam o chão e o teto de um universo de renascimento apocalíptico.

O espaço descrito é o mesmo do sonho impossível de Fräulein Elza, a personagem de *Amar, Verbo Intransitivo (Idílio)*, que é impedida de gozar os prazeres românticos de um ideal de amor por força da intransitividade do verbo amar. Transpondo da tradição para uma situação moderna de "lição de amor", Mário de Andrade refaz, pelo caminho paródico, o percurso formal do idílio, que a ensaísta Telê Porto Ancora Lopes reconstituiu: uma das "matrizes geradoras de recriação" do romance é *Paul e Virginie,* de Bernardin de Saint-Pierre, passando pelo "programa" dos *Idyllen*, de Salomon Gessner, por meio dos quais o autor revisita a integridade da forma, nessa sua "espécie de pastoral" (1982, p. 10-11). Valorizando "a ordem natural dos sentimentos de inocência na arte" (o "devaneio de Fräulein para ser vivido na Alemanha, ao lado de um homem culto e sensível, numa idealizada vida a dois"), o romance "glosa esse mesmo amor, destacando sempre a *Pastoral* de Beethoven" (p. 13). Nessa volta à forma antiga pelo procedimento irônico, a personagem projeta-se no espaço impossível do seu sonho frustrado ("regando flores, pastoreando os alvos gansos no prado, enfeitando os lindos cabelos com margaridinhas...") para o romance permanecer no ponto crítico com que se moldou a consciência modernista: "Em 'alvos' e 'prado' fica, inclusive, a paródia do estilo arcádico, e no idílio de 1927, a idade de ouro do sentimento de Fräulein... sua fantasia" (p. 13).

Voltando à tradição da forma, na narrativa de Longo, a pedra metamorfoseada em gruta abriga o nascimento de Cloé e serve de cenário ao casamento, mas é na sua dupla função de casa e templo que a sua imagem ganha um valor simbólico. O arco arquitetônico da gruta serve de molde para

unesp

abrigar os dois pólos da narrativa: o nascimento e o casamento. A junção desses dois pólos cumpre, no movimento da temporalidade, um rito de fertilidade. O sentido ascendente do rito é fixado pela imagem da gruta, que, na narrativa ficcionalizada, abrigou o movimento do ritual. Ao abrigar esse movimento, a imagem projeta o seu sentido de fertilidade, refletindo a sobrelevação da narrativa pela elevação da casa pastoril em um teto sagrado. Assim, o espaço, no paradigma do ideal, cumpre o mesmo papel dos demais elementos de estruturação: representa em suas imagens o trânsito do lendário para o profano, simbolizando, na matéria ficcional recriada, a projeção de uma espacialidade mítica, que lhe serve de fonte, ou de chão e teto de uma morada sagrada.

Se o movimento da temporalidade traça o desenho de um arco ritualístico, na junção do nascimento ao casamento, o espaço fixa o sentido do movimento do arco no traçado de uma imagem apocalíptica. Na narrativa de Longo, o arco ascendente do ciclo sazonal é fixado na imagem da gruta pastoril, que é a casa e o templo da estória de amor. Essa casa é inserida no templo do arco maior, reduplicado no desenho da abóboda da natureza. Entre os dois pólos do movimento ritualístico do enredo — o nascimento e o casamento —, o ponto médio das complicações narrativas, reunidas no motivo do afastamento, representa-se no alto da curvatura do arco. No motivo do desencontro ou afastamento, os protagonistas aparecem distanciados por um espaço de dimensão física, mas permanecem unidos por uma simbologia literária: no cenário do modo romanesco, segundo Frye, "a morte ou o afastamento do herói fazem assim o efeito de um espírito saindo da natureza, e evocam um estado de ânimo mais bem descrito como elegíaco" (p. 42). Como o elegíaco "apresenta um heroísmo não deteriorado pela ironia" (p. 42), o afastamento do herói e da heroína dá-se num espaço físico, prolongando-se o distanciamento da união nas complicações narrativas, mas sem perder o fio da união elegíaca. O elástico do procedimento afasta os corpos físicos dos heróis, mas nunca os desliga da união de seus espíritos. É isso o que explica a morte dos heróis na realização trágica da forma romanesca feita pelo drama, separando os heróis carnalmente, pela fatalidade da morte, mas os unindo, espiritualmente, na eternidade e sobrelevação de um tempo e de um espaço

simbólicos. Um exemplo bem elaborado do afastamento elegíaco, numa narrativa romântica, porque tecido dentro do universo poético da mitologia indígena, pode ser colhido no livro *O Guarani*. No epílogo, na viagem de Peri e Ceci, durante o processo ritualístico da passagem do domínio da mitologia cristã, representada pela cultura de Ceci, para a instauração da mitologia pagã de Peri, no entardecer, depois de realizada a primeira prece cristã no meio daquelas árvores seculares, o índio propõe afastar-se da moça para buscar frutos. Nesse afastamento, ocorre o processo elegíaco em que os corpos são afastados, mas as suas almas aproximam-se, desencadeando a ligação amorosa, ao mesmo tempo em que Ceci começa a aceitar o processo de reversão cultural, dominada pela supremacia poética da mitologia indígena, devido a relação harmônica dessa mitologia com a poesia da natureza:

> — Então me deixas só? disse a menina entristecendo.
>
> O índio ficou um momento indeciso; mas de repente sua fisionomia expandiu-se.
>
> Cortou a haste de um íris que se balançava ao sopro da aragem, e apresentou a flor à menina.
>
> — Escuta, disse ele. Os velhos da tribo ouviram de seus pais, que a alma do homem quando sai do corpo, se esconde numa flor, e fica ali até que a *ave do céu* vem buscá-la e a leva lá, bem longe. É por isso que tu vês o *guanumbi*, saltando de flor em flor, beijando uma, beijando outra, e depois batendo as asas e fugindo.
>
> Cecília, habituada à linguagem poética do selvagem, esperava a última palavra que devia fazê-la compreender o seu pensamento.
>
> O índio continuou:
>
> Peri não leva a sua alma no corpo, deixa-a nesta flor. Tu não ficas só.
>
> A menina sorriu, e tomando a flor escondeu-a no seio.
>
> (...) Apesar de sua fé cristã, não pôde vencer essa inocente superstição do coração: pareceu-lhe, olhando o íris, que já não estava só e que a alma de Peri a acompanhava.
>
> (...) Como a humanidade na infância, o coração nos primeiros anos tem também a sua mitologia; mitologia mais graciosa e mais poética do que as criações da Grécia; o amor é o seu Olimpo povoado de deusas e deuses de uma beleza celeste e imortal.

> Cecília amava; a gentil e inocente menina procurava iludir-se a si mesma, atribuindo o sentimento que enchia sua alma a uma afeição fraternal, e ocultando, sob o doce nome de irmão, um outro mais doce que titilava nos seus lábios, mas que seus lábios não ousavam pronunciar (p. 210-211).

Podemos, agora, terminar o desenho prototípico da narrativa idealista, trazendo a fiação dos elementos destacados na estruturação textual, para se configurar o formato da imagem de uma rede. Da mesma forma que uma rede trama o suporte de uma tela ou de uma tapeçaria, os seus fios tecem o suporte de um quadro ou de um tapete narrativo. A operacionalização das relações da enunciação e do enredo cuidam da tessitura da intriga. A tessitura da intriga destaca, na tela, o sonho dos desejos dos heróis ficcionais bordados no formato de uma tapeçaria antiga, lendária e mítica. O movimento ritualístico desse sonho dá ao quadro narrativo a moldura de um arco apocalíptico, ao mesmo tempo que esse movimento de retorno imprime um ritmo na narrativa. Embalado nesse ritmo, as imagens dançam no tapete narrativo, fixando o sentido do movimento temporal numa imagem apocalíptica. Assim, a espacialidade fornece, com a trama da estória, um formato final à rede narrativa com que a estória é tecida. Trata-se de uma rede amarrada às pilastras da moldura do arco do ideal, sobrelevada no formato de um leito nupcial, como na estória de Longo. Ou de uma rede tecida com as fibras das folhas da palmeira, como a que abrigou Ceci e Peri, no livro *O Guarani*, de José de Alencar. Ou, ainda, da rede do tapete da Moça Tecelã, que serviu de suporte a este capítulo, e de ponte, na travessia do protótipo romanesco, prefigurado na antigüidade, para a sua arquitetura medieval, com o reencontro da forma nos tapetes e quadros narrativos da modernidade.

Finaliza-se, assim, o esboço embrionário do paradigma do ideal, sobre o qual a arte narrativa ergueu a sua alegoria da utopia. Agora já é tempo de buscarmos os fios da alegoria da anti-utopia, cuja rede foi embrionariamente tecida nos textos artísticos da sátira latina. Por meio dessas duas matrizes, a narrativa assistiu ao comando de uma classe social, a aristocracia, e seguiu os passos da classe que a substituiu, a burguesia, trocando-se, nessa travessia, o comando cultural da mitologia pagã, para enredar, na nova tessitura, a

unesp

simbologia da mitologia cristã. Desses fios partiram os dois tipos principais de simbolizações — o sonho do ideal e o pesadelo do real —, que procuraram acompanhar a aventura histórica, social, política e cultural do homem do ocidente, construindo, na alternância dos paradigmas, as redes narrativas em que o próprio gênero embalou o percurso de sua evolução.

Enquanto uma romantização do modo romanesco tece a sua rede na imagem de um "leito de folhas verdes", como o poema de Gonçalves Dias — "Eu sob a copa da mangueira altiva / Nosso leito gentil cobri zelosa / Com mimoso tapiz de folhas brandas, / Onde o frouxo luar brinca entre flores" (1974, p. 265). —, a reversão da euforia da vida na disforia da morte ilustra, no mesmo poema, o desmancho do leito da união ("Não me escutas, Jatir! nem tardo acodes / À voz do meu amor, que em vão te chama! / Tupã! lá rompe o sol! do leito inútil / A brisa da manhã sacuda as folhas!"), preparando-se, num movimento de tragicidade, o tramado de uma rede narrativa elaborado pelo tear do paradigma do real. Este tear também tem a sua origem prototípica na antigüidade, com a sátira latina tecendo o amarril de um tapete invertido, em que a narrativa atrai o homem para enlaçá-lo numa rede de culpas, de expulsões e de desuniões. Nessa "rede de intrigas", o novo formato narrativo tece o desenho de uma armadilha, em que o homem protagoniza uma estória de perdição, enredado numa trama demoníaca, cujas simbolizações invertem o sonho do ideal em uma representação do pesadelo do real, metamorfoseando-se o papel do caçador na caça feita prisioneira no labirinto tecido pelo modelo de uma outra rede artística.

CAPÍTULO IV:

SAGRAÇÃO DA DIFERENÇA: o engenho da sátira

1. O padrão mimético-satírico da autobiografia-viagem

> *"— Não venho pelo vosso servo Fausto, respondeu o Diabo rindo, mas por todos os Faustos do século e dos séculos."* (Machado de Assis)

Da mesma forma que associamos "o padrão romântico da busca" a um formato biográfico para tecer as primeiras diretrizes do paradigma do ideal, "o padrão cronológico da autobiografia histórica" liga-se, na vertente da narrativa ficcional, à estrutura de uma "narrativa de estrada ou viagem", com a sátira latina fazendo da narração em primeira pessoa um procedimento artístico na representação simbólica do real. Enquanto a ficção grega desenvolveu-se, principalmente, pela condução de uma forma narrativa denominada *romanesca*, na terminologia de Frye, a sátira latina ajustou a sua direção autobiográfica, no formato da *confissão* e da *anatomia*. O caráter autobiográfico dessas duas formas será dissociado do aspecto histórico, conduzindo a estrutura e o desenvolvimento de uma matéria narrativa na configuração de uma jornada, uma viagem ou aventura. A forma *confissão*, desvinculada de uma perspectiva idealizante, funcionará como uma matriz, por meio da qual o personagem humano traçará as suas aventuras pelas estradas simbólicas da vida, confessando, no lugar do heroísmo, a fragilidade e os sofrimentos contidos num ritual de peregrinações. A *anatomia*, por sua vez, dará um caráter de dissecação intelectual a esse homem e à sua sociedade, formalizando, juntamente com o auxílio da forma anterior, a direção de uma representação satírica e irônica. Mudando-se a focalização do ideal para o real, surge um novo paradigma de representação narrativa, em que a sátira revela-se como o veículo mais adequado para acompanhar a metamorfose da vida do homem numa alegoria do inferno.

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

Para Scholes e Kellogg, enquanto a produção grega apresentava uma forma extrema de ficção controlada esteticamente, minimizando o seu teor intelectual e o relacionamento específico com a realidade, a produção romana, num caminho inverso, permutando o desejo de "beleza" pelo desejo de "verdade", aproxima-se das "formas extremas de ficção controlada intelectualmente, mais ou menos especificamente relacionadas ao mundo real", as chamadas formas *didáticas*: a *sátira* e a *alegoria* (p. 73). Para os autores, "historicamente, a sátira aparece como um precursor do realismo" (p. 77). A essência da sátira romana está na "irônica justaposição de um mundo ficcional altamente representativo contra a sugestão de um mundo ideal, cujos valores são diariamente negados na prática" (p. 78). A sátira necessita desse contraponto. Parte da concepção da existência de um mundo *ideal* ("bom") e de um mundo *real* ("mau"), florescendo num momento de transição "de um esquema moral do cosmo orientado idealmente para um esquema não-moral orientado empiricamente" (p. 78). Aproveita-se do palco em que se construiu uma arte e um pensamento idealizantes, "as concepções épicas de sabedoria e coragem heróicas" da epopéia, da própria ficção grega e da tradição do "mito sagrado", para contrapor uma representação anti-heróica e caricatural dos tipos sociais e morais próximos do mundo real. Segundo os críticos, a sátira tem como desafio mostrar a força de sua superioridade sobre a epopéia, a narrativa grega e o mito sagrado, por meio de uma representação do mundo real. A sua validade depende da capacidade "em convencer o leitor, pelo menos temporariamente, de que os tipos sociais e morais do mundo real estão sendo representados mais sinceramente como caricaturas do que haviam sido na arte e no pensamento idealizante aos quais a sátira se oferece para comparação" (p. 78). Daí a sua complexidade: "investe contra uma sociedade específica por haver-se afastado da conformidade a um passado ideal, e contra os ideais do passado por ter tão pouca relevância para o mundo real" (p. 78).

Ao inscrever-se nesse quadro de exploração do "relacionamento entre uma sociedade específica e os ideais sociais e morais que herdou" (p. 79), e "devido a seu forte caráter representativo, a *sátira romana* foi naturalmente atraída para as formas empíricas" (p.78). Constituiu-se numa estrutura de narrativa de viagem com um narrador observador preconizando a "técnica da

ficção mimética em geral", em que se oferece "um máximo de articulação narrativa em troca de um mínimo de distração estética" (p. 79). A sátira latina amplia as possibilidades do paradigma estabelecido pela ficção grega: não abandona por completo o ideal estético anterior e incorpora, como novidade, o desejo de aproximar-se da realidade. A sua trajetória é a mesma da narrativa grega: percorre o caminho do mítico para o lendário e do lendário para o ficcional, mas descreve, nesse percurso, a travessia do mítico para o mimético, fazendo desse último o elemento de criação a ilusão de uma representação do real. O impulso mimético, como o vetor simbólico do ilusionismo do real, propiciará à arte narrativa a oportunidade de se espelhar nas convenções de um outro pólo de representação, desenhadas nas ilusões instauradas pelos efeitos estéticos de uma escritura tramada na urdidura do realismo artístico.

Na nova rede artística da narrativa delineiam-se os traços embrionários do paradigma do real servindo de contraponto ao pólo da representação idealista, cuja relação dialética instaura um amplo território de experimentação para a geração de soluções artísticas originais. Assim, entre as tendências ilustrativas do impulso estético de contar uma estória interessante, como herança recebida da ficção grega, e as tendências representativas que incidem sobre o real, no novo foco paradigmático, a narrativa abriu o seu caminho para elevar a prosa ficcional escrita à condição de uma arte representativa, por meio da qual o homem passou a expressar a complexidade de seus sentimentos, na tessitura das mais diversas aventuras. Enquadrando essas aventuras entre os limites polarizantes de uma visão idealista ou realista, o homem fez desses fulcros representativo os simulacros de expressão das direções principais de sua própria vida e história. Dentro desse território simbólico, entre o desejo estético da "beleza" e o desejo filosófico da "verdade", a narrativa abriu um espaço de possibilidades combinatórias, que só o mergulho da análise em cada obra é capaz de revelar as surpresas com que se grafou, no tesouro da representação dessa arte, a impossibilidade de se imaginarem os limites da criatividade.

Ao tensionar os impulsos "romântico" e "estético" da ficção grega com os impulsos "histórico" e "mimético" da narrativa empírica, a sátira latina faz da focalização retórica em primeira pessoa "um princípio de estruturação do

herói", nas palavras de Bakhtin (1992, p. 231), elevando esse procedimento a um patamar artístico, responsável pelo comando de um novo veículo narrativo impulsionador da técnica da ficção mimética. Fundindo essas características formais às técnicas "representativas", "ilustrativas" e "estéticas" dos dois pólos opostos da narrativa a um conteúdo também antitético, que explora o relacionamento entre uma sociedade específica (a latina) e os ideais sociais e morais herdados (dos gregos), a sátira romana possibilitou, nesse jogo de tensão, efetuar a síntese combinatória de uma vertente narrativa específica, que vê o mundo real com as lentes da ficção e, portanto, vê esse mundo de uma maneira original, refratado nas lentes satíricas do amplo espectro prismático do humor. A sátira não rompe totalmente com a ficção grega; ela se apresenta como o seu contraponto dialético, formalizando um novo princípio estético de representação: "a sátira depende das teorias do ideal próprias à epopéia, ao 'romance' e ao mito sagrado, isto é, de que o mundo ideal é bom e o mundo real é mau" (Scholes e Kellogg, p. 78).

Assentada nessa estrutura antitética, a sátira latina ocupará um lugar de destaque na figura da árvore que estamos esboçando, conduzindo a vertente chamada *didática*, da formulação de Scholes e Kellogg, nas suas duas formas principais: a *sátira* e a *alegoria*. Conforme será demonstrado, *O Asno de Ouro*, de Apuleio, prefigura e incorpora a síntese dialética aludida, exemplificando como uma construção narrativa dirigida por impulsos miméticos e ilustrativos, distorcendo a representação do real pela focalização da lente satírica, enfeixa um quadro dessas perspectivas numa solução e moldura estéticas. Nesse livro, a sátira é, ainda, um "componente instável", dividida "tanto pelo impulso estético de contar uma estória interessante como pelas tendências representativas e ilustrativas de focalizar a atenção ou sobre o mundo real, ou sobre o mundo ideal", nas palavras de Scholes e Kellogg. Só depois, numa estrutura picaresca, "o observador viajado adiantou a técnica da ficção mimética em geral, oferecendo um máximo de articulação narrativa em troca apenas de um mínimo de distração estética" (p. 79). O impulso estético em *O Asno de Ouro*, na análise de Scholes e Kellogg, "é satisfeito pela maravilhosa metamorfose do herói, pela estória interpolada de 'Cupido e Psique' e pelo triunfo do ideal sobre o real na conversão de Lúcio ao culto de

Ísis" (p. 79). Dentro desse fecho, "a obra deixa de ser uma sátira", e o seu interior, ao abrir uma "jornada francamente fantástica, seguindo o padrão viagem-visita-expulsão-regresso das *Viagens de Gulliver* e da sátira varroniana em geral", "dá a impressão de combinar a mais satisfatória combinação de elementos representativos, ilustrativos e estéticos com que explorar o relacionamento entre uma sociedade específica e os ideais sociais e morais que herdou" (p. 79). Tal complexidade combinatória, aproximando a tensão entre os princípios das representações idealista e realista, no lugar de afastá-la, incidiu na escolha como o fundamento para o esboço do paradigma do real.

Se o movimento final do livro tem um encaminhamento estético da representação do ideal, na visão dos críticos e, por isso, configura-se como um fecho alegórico, o seu ponto de partida é satírico, representando uma decadência moral na metamorfose do homem em animal. Assim, em seu trajeto, como exemplificam Scholes e Kellogg, "podemos ver a sátira transformar-se em alegoria", pois "o jovem velhaco do início, o mau exemplo, fica sendo o devoto sacerdote de Ísis, o bom exemplo, no final" (p. 52). Este é um outro fator que justifica a escolha do livro: a obra desfibra, em sua tessitura, os tramados dos fios da sátira e da alegoria, expondo um pouco mais as relações entre os dois procedimentos artísticos que estão na base da configuração de uma composição realista. Assim separados, didaticamente, fica fácil determinar, na visão dos críticos, quando termina a sátira e inicia o procedimento alegórico. Como se verá, no estudo do enredo do livro, os dois processos não aparecem tão separados, pois na queda de Lúcio em asno, se há um movimento satírico, tal movimento ganha a concretude alegórica no efeito estético da metamorfose. Do mesmo modo, a transformação do asno em homem é um desdobramento do efeito maravilhoso do fantástico, que ganha a aparência da alegoria da utopia, mas, pela tessitura irônica em que é tramada, descortina-se a ambivalência de um desfecho alegórico, onde se vê a infiltração da sátira desvelar a permanência da anti-utopia. Na verdade, para recobrar a aparência humana, Lúcio penhora, metaforicamente, na dívida de sua vida, a "alma" à deusa: "É de justiça que àquela que te restituiu o teu lugar entre os homens devas tudo o que ainda te resta para viver" (p. 183).

unesp

Dessa forma, estaremos seguindo a teoria dos críticos, mas vendo, no enredo do livro, duplamente, o processo de metamorfose. No movimento inicial da sátira para o acabamento alegórico final, a obra de Apuleio apresenta duas metamorfoses internas — de homem pecador a burro, e de burro a um devoto homem —, sendo que em ambas ocorre o processo formal que desencadeia a metamorfose da sátira em alegoria: "quando a sátira recorre à jornada maravilhosa e a outros artifícios do 'romance' para dali extrair sua imagística narrativa, ela se torna alegórica" (Scholes e Kellogg, p. 79). Nos dois casos, as "preocupações intelectuais" da sátira "incorporam as imagens estéticas do 'romance' puro com significado ilustrativo" (p. 79). No primeiro movimento, o significado ilustrativo incorporado na queda da metamorfose do homem em burro é, explicitamente, demoníaco e, portanto, indica o caminho de uma representação realista. O segundo movimento, a conversão de burro a homem, embora tenha um caráter de reintegração e a aparência de um renascimento idealista, incorpora um significado egoísta, em que a falsa devoção é a mola da desejada glorificação literária. Os meandros dessas inversões irônicas serão percorridos na análise posterior. Por ora, basta salientar que há como contraponto, no final do livro, toda uma articulação da imagística idealista, o que poderia disvirtuar, aparentemente, o nosso propósito de montar um paradigma realista, mas, ao contrário, o contraponto só nos ajuda, porque um paradigma configura-se pelo espelho dialético da relação com o outro. Como num jogo de luz e sombra, para se ver o contorno sombrio das imagens demoníacas, nada melhor do que o contraste da luz das imagens apocalípticas.

Para os críticos, a sátira, enveredando pelo caminho da jornada maravilhosa para dali extrair sua imagística narrativa, torna-se alegórica. Assim, Apuleio desenha, na primeira metamorfose, uma alegoria da anti-utopia, iniciando um processo de representação realista na sua ficção para, depois, fechá-la, ironicamente, na conversão de uma alegoria da utopia, como reminiscência do fator dominante da ficção grega precedente. Por força da corrosão irônica, a sátira não se esvai no desfecho alegórico de aparência idealista; ao contrário, fortifica-se na força dessa relação de contraposição. Porém, é no primeiro movimento do livro, na queda de Lúcio em asno, que se

indica, com a expiação da culpa do homem degradando-o na transformação da animalidade, a direção da nova imagística na rede da narrativa para se configurar a representação do real. Na primeira trajetória alegórica, pelo tom sombrio da imagem da queda desenhada nos meandros de uma direção de tragicidade e morte, a sátira manifesta-se explicitamente, fortalecendo-se, também, de um suporte alegórico. Por isso, não perde, em termos de resolução estética, para a narrativa idealizante grega; com os seus meios próprios de resolução, a sátira passa a imantar o impulso mimético com a cobertura de achados ficcionais ilustrativos e alegóricos, tornando-se tão eficiente quanto a direção idealista, oferecendo-se como uma opção ficcional de potencialidades ilimitadas de realização estética. Sob o comando do impulso mimético, "as preocupações estéticas da narrativa incorporam as imagens representativas da sátira com um significado característico da ficção mimética" (Scholes e Kellogg, p. 79). Nessa perspectiva, o mimético ganha um revestimento simbólico: a ponte para a concretização de suas potencialidades artísticas.

Na avaliação de Scholes e Kellogg, Apuleio preocupa-se menos com a mimese do que Petrônio. A escolha do livro do primeiro não desconsidera a importância do livro do segundo, o *Satíricon*, e justifica-se por vários fatores, já que o espaço não nos permite uma abordagem de ambos, numa relação ideal de comparação e complementação. Os críticos dizem que embora o cenário em Apuleio "seja bastante realista, a ação é essencialmente fantástica, pois gira em torno da transformação do narrador em burro" (p. 52). Se "este rompimento com a probabilidade externa serve para dar ênfase ao crescimento interno do personagem central, o narrador" (p. 52), o mesmo fator permite uma descrição mais aprofundada do papel do narrador, ajudando, ainda, a demarcar uma direção do externo para o interno, e do homem para o animal, na representação do personagem. A escolha serve, ainda, para mostrar como a ênfase ao fantástico e não à fidelidade mimética é o recurso mágico de uma solução abstratamente literária no espectro da representação mimética, funcionando, muitas vezes, com mais eficácia do que a plausibilidade na instauração de um efeito de realidade. Se "o clímax da narrativa tem a ver com a regeneração moral do herói que, como burro aprendeu o que significa ser um homem" (p. 52), o nosso intuito é justamente demonstrar, na configuração do

unesp

paradigma do real, como a narrativa passou a centralizar o seu foco de interesse na representação do homem, fazendo dele o seu personagem central. Assim, estaremos interagindo, novamente, o estudo de Scholes e Kellogg com a demarcação do *modo imitativo baixo*, de Northrop Frye, que teve o seu surgimento embrionário na sátira latina e cuida da "ficção realista", buscando "os cânones de probabilidade que notamos em nossa experiência comum" (1973, p. 37). Representar essas experiências comuns pela imagística do componente fantástico é uma solução alegórica, que ilustra a maneira principal como o paradigma do real incorpora, em seu impulso mimético, a magia da transformação estética da fantasia ficcional.

Nesse processo de revestimento simbólico, sem dúvida nenhuma, a magia da metamorfose desempenha um papel central. Por meio dela a plausibilidade transmuta-se em fantasia, e a fantasia recupera, num mergulho oblíquo de verossimilhança, a pulsação da realidade batendo no coração da arte. Jorge Luis Borges, no ensaio "El Arte Narrativo y la Magia" (1974), toca no cerne da questão. Analisando alguns exemplos literários para investigar como se gera o processo de verossimilhança em narrações de aventuras fabulosas, conclui que "a magia é a coroação ou o pesadelo do causal, e não a sua contradição" (p. 231). Descrevendo como a magia tece a sua teia de correspondências, o autor ilustra a maneira pela qual o universo fabuloso, pelas leis da magia, enreda-nos numa atmosfera de credibilidade, com os artifícios imaginativos deflagrando a suspensão da dúvida. Essa credibilidade da fantasia ou da magia opera, no "pesadelo do causal", a sacramentação da fé poética. Encaminhando-se para os meandros da construção ficcional, o autor ensina que há dois processos distintos de causalidade: "um natural, que é o resultado incessante de incontroláveis e infinitas operações; outro mágico, onde se profetizam os pormenores, o lúcido e o limitado" (p. 232). Na arte narrativa, diz, "a única possibilidade honrosa está no segundo, ficando o primeiro para a simulação psicológica" (p. 232).

Despindo a palavra "didático" de conotações negativas, Scholes e Kellogg situam a *alegoria* ao lado da *sátira*, entendendo como uma obra didática aquela que "salienta o potencial intelectual e instrutivo da narrativa" (p. 74). Os autores também não aceitam a distinção mais usual na poesia lírica

entre *alegoria* e *simbolismo*, alegando que a "prática da arte *narrativa* (...) requer um mínimo irredutível de racionalidade que inevitavelmente abranda e limita o significado da mais vaga dàs imagens" (p. 74). Para eles, "o tipo de evocação não-intelectual e anti-racional praticada pelo poeta simbolista é incompatível com as leis da narrativa, que são tão inexoráveis quanto as leis da física, embora mais difíceis de averiguar com precisão", sendo, portanto, mais correto do que efetuar uma divisão entre artistas narrativos "simbolistas" ou "alegóricos", apreender, na obra de cada artista, "o tipo de interação entre impulsos ilustrativos, representativos e estéticos característicos de sua mente e arte" (p. 74). Assim, tratando da narrativa didática, os críticos empregam a palavra *símbolo* como referência "a qualquer imagem ilustrativa, *simbólico* ao aspecto ilustrativo de qualquer imagem e *alegoria* ao tipo de narrativa didática que salienta o significado ilustrativo de seus personagens, ambiente e ação" (p. 74). Optando por uma concepção de alegoria, estaremos considerando o ponto de vista dos autores, ampliado pelas considerações de Northrop Frye. No entanto, uma distinção útil entre alegoria e símbolo, do livro *A Outra Voz*, de Octávio Paz, pode ser lembrada: "a alegoria e o símbolo são irmãos mas os dois são também manifestações do pensamento analógico", porque "tanto a alegoria como o símbolo postulam uma relação secreta entre isto e aquilo, o mundo das idéias e o das coisas"[1].

Para Scholes e Kellogg, a alegoria e a sátira, as duas formas extremas de narrativa didática, não se acham limitadas a um relacionamento generalizado com o mundo real, como acontece com a ficção grega, porque "estas formas podem envolver a especificação de um 'outro' (em grego *allos*, daí *alegoria*) significado a imagens tradicionalmente bastante representativas" (p. 75). Entendendo que a alegoria pode afastar-se das finalidades didáticas

[1] Citando C. S. Lewis, no seu estudo *The Allegory of Love*, Octávio Paz passa a considerar uma distinção fundamental: "a equivalência entre o material e o imaterial pode ser usada pela mente de duas formas (...) Diante de um fato imaterial, como a paixão que sentimos, se inventa *visibilia* para expressá-la (...) Sentimos cólera e imaginamos a Ira, com o rosto desfigurado e uma tocha na mão. Isto é o que se chama alegoria". Por outro lado, também podemos ver nossas paixões como uma cópia ou reflexo de um mundo imaterial. Esta foi a idéia de Platão; é uma idéia implícita — embora poucas vezes consciente — em todo simbolismo. Ver através da cópia o arquétipo, vislumbrar no mundo daqui o de lá, diz Lewis, "é o que chamo simbolismo ou sacramentalismo". Para o simbolista, a realidade que vemos não é inteiramente real; é um símbolo da outra realidade, a verdadeira: a idéia, a essência (1993, p. 18).

unesp

para se depurar num jogo de correspondências estéticas, os críticos afirmam que, em geral, "a alegoria tende a resultar de uma aplicação de controle intelectual sobre formas estéticas como 'romance' e lenda popular, enquanto que a sátira tende a resultar de uma aplicação de controle intelectual sobre formas empíricas como a história, narrativa de viagem e novela" (p. 75).

Procurando salientar o peso estético sobre o caráter didático, diremos que a alegoria transmuta a sua porção de "controle intelectual" em liberdade imaginativa, no desenvolvimento do plano formal da *anatomia*. Nessa direção ficcional, os tipos de controles intelectuais das formas empíricas da sátira são transplantados na *confissão* para se arranjarem, numa estrutura autobiográfica, as aventuras satíricas das narrativas de viagem. Por meio dessas formas narrativas, com o entrelaçamento da alegoria e da sátira, a ficção latina corporificou os primeiros rumos do paradigma realista. Por isso, mesmo tendo "condições de carrear em seu 'outro' significado estipulado referência tópica e histórica específica", consideraremos, na sátira, o predomínio do artifício estético sobre a natureza de tais impulsos miméticos, valendo-nos de um argumento dos críticos: o "controle intelectual sobre formas empíricas como a história, narrativa de viagem e novela" acaba mostrando como a "sátira tem condições de usar formas ficcionais de 'burla' (poema herói-cômico, anti-romance) para fazer afirmações intelectuais generalizadas"(p. 75). Completando essa idéia, podemos dizer com os autores: "alegorias e sátiras, tais como encontramos em natureza e não no teatro anatômico do crítico, são formas mistas"(p. 75). Nessas condições, o melhor ponto de vista para a arte narrativa é considerar os aspectos "representativos", "ilustrativos" e "estéticos" numa "suspensão fluida e homogênea", porque "as grandes alegorias e sátiras resultam de sutis modificações no peso relativo entre os três aspectos de suas imagens, e não de um refinamento de qualquer elemento isolado num estado primitivo" (p. 75). Assim, estaremos aferindo o peso ilustrativo da construção alegórica na conformação de um plano estético, na mesma balança em que o caráter representativo do impulso mimético engendra uma representação simbólica do real.

Para Scholes e Kellogg, "a alegoria distingue-se de outras formas da narrativa ficcional pelo caráter ilustrativo de sua imagística" (p. 76). O caráter

unesp

"ilustrativo", continuam, pode ser combinado com o "representativo" ou com o "estético", mas "só raramente ele domina por completo os outros dois aspectos da ficção", como nas tentativas mais "primitivas de narrativa alegórica", em que "os elementos estéticos e miméticos parecem ignorados ou sacrificados à simplicidade do significado" (p. 76). A combinação entre os três aspectos releva artisticamente a alegoria e a não-dominância total do caráter ilustrativo, embora contraste com uma exigência inerente de se exibir "um simbolismo relativamente coerente", como o peso da culpa que carrega por guiar-se por algum tipo de mecanismo na sua função de apresentar idéias e assim, acaba revelando, na prática, que "a narrativa alegórica muitas vezes tem sido tudo, menos mecânica e simplória" (p. 76). Para os autores, "a narrativa alegórica é um modo de pensamento e um modo de contar estórias, existindo inevitavelmente uma tensão saudável entre estes dois modos" (p. 76). Enquanto "o pensamento narrativo" distingue-se dos demais tipos de pensamentos por necessitar da "inevitável interação entre os diversos atributos de uma obra narrativa", o "modo de contar estórias" está ligado às "exigências estéticas que impelem o autor a divisar uma forma satisfatória para sua estória", onde essas exigências "funcionarão de modo a modificar e possivelmente enriquecer seu conteúdo intelectual" (p. 76). Da mesma maneira que "as exigências de uma forma rigorosa em verso poderão levar o poeta a significados até então nunca considerados e atingidos", concluem os críticos, "as qualidades estéticas e representativas da narrativa servem para sujeitar idéias a uma espécie de moderação a que não podem ser sujeitas num modo de pensamento simplesmente discursivo ou filosófico" (p. 76).

Enfim, entre "um modo de pensamento e um modo de contar estórias", o desenvolvimento da alegoria, como forma narrativa, acabou plasmando a sua linguagem simbólica entre as possibilidades antitéticas dos impulsos "representativo" e "estético". Por essa via, o impulso mimético ganhou com a alegoria um modo de pensar e um modo de contar e, a alegoria, mais do que um eficiente suporte retórico, carreou para a narrativa um poderoso componente simbólico. Aliada a uma forte intenção mimética, a alegoria, na sátira latina, ajudou a formalizar o paradigma do real em um tipo de representação que desempenha as astúcias do mascaramento do mal. Assim,

unesp

divisou e partilhou com a sátira uma "função didática", desenvolvendo-se como "um modo de pensar e um modo de contar estórias", que ainda conciliava o dever de "instruir" ao de se "divertir", potencializando a "natureza de seu significado", antes de ganhar a sua importância de simbolização estética pela "qualidade fortemente ilustrativa de sua imagística" (p. 77). Segundo os autores, "a sátira e a alegoria são gêneros que não se excluem mutuamente" (p. 77). Se a alegoria caminhou de um ponto de aproximação do "significado" para o relevo de sua "imagística simbólica", a sátira, "é mais convenientemente definida em termos de seu significado" (p. 77). Assim, a sátira e a alegoria, como dois procedimentos da estética narrativa, servirão como apoio para se levantarem, na tessitura da ficção latina, os fios matriciais do paradigma do real.

Northrop Frye localiza a *sátira*, na sua *teoria dos modos*, dentro do *modo irônico*, particularizando a "ironia cômica verdadeira", ou seja, aquela "que define o inimigo da sociedade como uma pessoa dentro dessa mesma sociedade" (p. 53). A *alegoria*, por sua vez, situa-se na ênfase dada, quando uma obra é escrita ou interpretada, ao seu aspecto *temático*, tornando-a uma "parábola ou fábula ilustrativa" (p. 59). Aqui, o caráter "temático" opõe-se ao "ficcional", da mesma maneira que em Scholes e Kellogg são antitéticos os impulsos "ilustrativo" e "estético". Para Frye, "cada obra literária tem um aspecto ficcional e um temático" e o movimento para um lado ou outro revela um caráter valorativo: "observamos que, ao passarmos da ênfase ficcional à temática, o elemento representado pelo termo *mythos* tende a significar crescentemente *narração* em vez de *trama*" (p. 59). Na sua concepção, o veio *temático* é um modo de ver a literatura, cuja ênfase, entre os seis aspectos da poesia realçados por Aristóteles, dá-se à *diánoia* ou "pensamento", expressão também traduzida por "tema". Paralelamente ao aspecto *temático* ocorre o *ficcional*, centrado no conceito aristotélico de *mythos* ou "trama", e a questão de saber qual é o mais importante depende da focalização dada na interpretação da obra. Porém, ao destacar o aspecto temático na interpretação da alegoria, Frye adverte que "a genuína alegoria é um elemento estrutural em literatura: tem de estar nela, e não pode ser acrescentada pela interpretação crítica sozinha" (p. 59).

unesp

Do que foi exposto, consideraremos a alegoria como um elemento estrutural em literatura, em que o aspecto construtivo da narrativa conduz o seu aspecto temático, e não o contrário, porque o ganho de uma interpretação temática isolada não recupera a perda da significação e da informação estética. Um depende do outro, mas é do esqueleto da estrutura que o sentido faz-se carne e, nesse movimento, a carne desenha o significado do corpo na imagística alegórica. Para exemplificarmos com um texto já comentado, nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, apesar do desenho do arco ideal que o livro projeta do nascimento / batizado ao fecho do casamento, a tensão do real é tão forte que subverte, ironicamente (ou malandramente), a idealização de tais rituais, deflagrando o seu sentido mais profundo nas dissonâncias de um movimento da estrutura social. Se a dinâmica desse ritmo pode ser captada na ambigüidade do comportamento irônico do personagem Leonardo, no movimento de um jogo entre o público e o privado (ou do malandro e o soldado) e, mais ainda, na imagística do personagem Vidigal, que veste a aparência da farda (ordem) para desvestir a essência da desordem, tais conclusões alegóricas finalizam-se depois e a partir de uma estruturação da estória. É o movimento de inversão instaurado na construção da estória que estabelece o fundamento de uma estruturação irônica, por meio da qual o movimento do enredo flagra a estrutura de um sistema judiciário numa sociedade em formação, desnudando-a, na essência desse ritmo, em seu flagrante alegórico. Não basta a fantasia da imagística na teatralização da alegoria. Nessa "ópera bufa", o ritmo comanda a dança irônica, e é sob a ótica da ironia que se faz a mediação entre a história e a ficção. O impulso estético do ritmo ficcional é dado pelo movimento da figura da ironia; a construção irônica do enredo comanda os impulsos estético e representativo (mimético), equilibrando os seus pesos de tal forma que o caráter ilustrativo não os dilui, ao contrário, reforça-os, no final, no arranjo de seus efeitos imagísticos e simbólicos.

Estabelecendo uma diferença entre *simbolismo* e *alegoria*, Northrop Frye usa o primeiro termo no "sentido de imagens tematicamente significativas", cujo trajeto faz uma abordagem "concreta" de símbolos, "que começa com imagens de coisas reais e se volta visivelmente para idéias e

proposições" (p. 93). Numa abordagem contrastante e "abstrata", a alegoria "começa com a idéia e depois tenta encontrar uma imagem concreta para representá-la" (p. 93). A alegoria manifesta-se quando se explicita a relação das imagens com exemplos e preceitos, tentando indicar a condução de um comentário: "um escritor está sendo alegórico sempre que fique claro que está dizendo 'por isto eu *também* (*állos*) quero dizer aquilo'. Se isso parece ser feito continuamente, podemos dizer, com cautela, que seu escrito 'é' uma alegoria" (p. 93). Dentro dessa atitude cautelosa, o crítico adverte que os "preceitos e exemplos são sugeridos pelas imagens em conjunto", distinguindo a "alegoria ingênua", como "a tradução de idéias em imagens", da verdadeira alegoria: "uma estrutura de imagens, não de idéias disfarçadas" (p. 93). Como "uma técnica contrapontística", dentro dos limites da literatura, a alegoria descreve a projeção de sua imagística em uma escala móvel, indo "do mais explicitamente alegórico, compatível com ser literatura de qualquer modo, num extremo, até o mais indefinível, antiexplícito e antialegórico no outro" (p. 94). No primeiro ponto situa-se a "alegoria contínua", perto da "alegoria ingênua" e "datada": "a que prescreve a direção de seu comentário, e assim restringe a liberdade" (p. 93). Depois, vêm as alegorias de "estilo livre", reconhecidas "como forma de engenho ocasional", seguidas pelas "estruturas poéticas de grande e insistente interesse doutrinal" (p. 94). No centro, o autor situa as "obras nas quais as estruturas das imagens, não obstante sugestiva, têm uma relação implícita só com fatos e idéias" e, depois, o ponto mais valorativo, quando "as imagens poéticas começam a recuar do exemplo e preceito e se tornam cada vez mais irônicas e paradoxais". Nesse ponto, conclui: "o crítico moderno começa a sentir-se mais à vontade, sendo a razão que esse tipo é mais coerente com a moderna visão literal da arte, que toma o sentido do poema como afastado da afirmação explícita" (p. 94-95).

No âmbito dessa mobilidade simbólica que a alegoria abarca, Frye procura situar-se num terreno intermediário, entre o mecanismo da "alegoria contínua", facilmente discernível, e o extremismo de um simbolismo particular, "irônico e paradoxal", que pretende não ser plenamente entendido, fundamentando-se no conceito de literatura um "como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e

unesp

do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito" (p. 95-96). Por meio do conceito em que a literatura tem "com a realidade uma relação nem direta nem negativa, mas potencial", o crítico resolve "a dicotomia entre o deleite e a instrução, o estilo e a mensagem" (p. 96). O aspecto dicotômico dessas relações, na arte, transmuta-se num plano libertador de todas as coerções, quando "a obra imaginativa presenteia-nos com uma visão, não da grandeza pessoal do poeta, mas de algo impessoal e muito maior: a visão de um ato decisivo da liberdade espiritual, a visão da recriação do homem" (p. 97). É esta "visão da recriação do homem" que o paradigma do real coloca em cena.

A narrativa em prosa latina, de um ponto de vista satírico e alegórico, fornece um modelo embrionário, por meio do qual a representação mimética traçou os primeiros fios de um quadro ficcional, em que a realidade do homem é vista por um prisma representativo, mas na tessitura de um tramado estético e simbólico. O breve esboço traçado sobre a sátira e a alegoria atende a um percurso formal, dentro do qual a ficção latina procurou ajustar o seu pendor de representação do real. Nessa perspectiva representativa assistiremos a um processo de "recriação do homem", por meio da tragicidade de sua queda, cujo limite da morte é apenas mais um ponto de referência, entre tantos outros que a mente imaginativa pode fixar, na sua procura incessante de representar o homem decaído na ironia da roda da fortuna. Dentro da simbolização dessa engrenagem irônica, o homem é exposto na sua anatomia social, moral e individual, num percurso onde a degradação e a devassidão de sua vida privada e interiorizada mostram um processo vertiginoso de queda e expiação. Como centro da focalização realista, o homem assistirá ao drama de si mesmo e da simbolização do inferno de sua vida, representado na alegoria da metamorfose de sua queda. Tendo como fundo do palco o espectro da morte de sobreaviso, o seu drama não lhe reserva a possibilidade da vitória. É a vitória da ironia que comandará a derrota de sua nova trajetória, como o final do poema "O Verme Vencedor", de Edgar Allan Poe, indica ironicamente, na tradução de Oscar Mendes e Milton Amado:

unesp

Mas os anjos, que espantos consomem,
já sem véus, a chorar, vêm depor
que esse drama, tão tétrico, é "O Homem"
e o herói da tragédia de horror
é o Verme Vencedor. (1981, p. 955)

2. A sátira latina: a tessitura matricial do paradigma do real

AO VERME
QUE
PRIMEIRO ROEU AS FRIAS CARNES
DO MEU CADÁVER
DEDICO
COMO SAUDOSA LEMBRANÇA
ESTAS
MEMÓRIAS PÓSTUMAS
(Machado de Assis)

A respeito do livro de Apuleio, Scholes e Kellogg falam em *confissão*: "A história de Lúcio é uma confissão em forma de ficção e seu plano básico é o mesmo que o plano das *Confissões* de Santo Agostinho" (p. 52). Segundo os críticos, "a semelhança em plano narrativo entre picaresco e confissão permite que ambos se mesclem facilmente, tornando possíveis narrativas inteiramente ficcionais que são mais no espírito da confissão que do picaresco" (p. 52). Entendendo por "picaresco" o desenvolvimento vernacular dado ao padrão clássico da "narrativa de viagem", concordamos também com os autores, quando apresentam o ponto de vista contrário: há "narrativas que são picarescas em espírito mas que empregam materiais autênticos da vida do autor" (p. 52). Por esse prisma, mesmo que a semelhança do plano narrativo "picaresco" e da "confissão" mescle, na organização ficcional, os dois padrões, é possível ver em Apuleio uma direção interna — "Voltando a direção da narrativa para dentro, o autor quase que inevitavelmente apresenta um personagem central que é um exemplo de alguma coisa." — e, em Petrônio, uma direção mais externa: "Voltando a direção da narrativa para

fora, o autor quase que inevitavelmente expõe as fraquezas da sociedade" (p. 52). Nos dois casos, concluem, "a narrativa na primeira pessoa é um veículo pronto para transmitir idéias" (p. 52). Assim, a ficção latina, expondo mais um plano de viagem ou a estrutura de uma confissão, no geral, faz do recurso autobiográfico um procedimento alegórico para a arte narrativa satirizar o homem na sua anatomia interna ou na anatomia externa de sua sociedade. Por isso, sobre o mesmo livro de Apuleio, Northrop Frye fala em *confissão* e *anatomia*: "Podemos ver", combinados, "tipos de romance, confissão e anatomia em Apuleio" (p. 307).

Seguindo as indicações interna e externa dadas por Scholes e Kellogg, analisaremos o livro de Apuleio, procurando mostrar mais a centralização do drama no homem do que a sátira da decadência social, para traçar o esboço da enunciação, enredo, personagem, espaço e tempo na configuração do paradigma do real. De Northrop Frye adotaremos os delineamentos da *confissão* e da *anatomia*, as formas em que se ajustou o "padrão da autobiografia-viagem" da ficção latina de tendência satírica e alegórica.

No estudo "Formas Contínuas Específicas (Ficção em Prosa)", Frye, descrevendo as combinações possíveis entre *romance*, *estória romanesca*, *confissão* e *anatomia*, acaba aproximando a *autobiografia* da *confissão*. Para o autor, a *autobiografia*, quando "inspirada por um impulso criador, e portanto ficcional", ao apresentar uma seleção apenas dos "acontecimentos e experiências da vida do escritor que vão construir uma forma integrada", acaba ultrapassando o modelo da figura inspiradora e se torna um "tipo importantíssimo de ficção em prosa de confissão, seguindo Santo Agostinho, que parece tê-la inventado, e Rousseau, que fixou um tipo moderno para ela" (p. 301-302). No final desse percurso, podemos considerar o livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como um desenvolvimento moderno do eco do passado da forma, em que o seu caráter autobiográfico mescla as características do romance com a confissão e esta, de uma maneira muito sutil, revela uma "estória de escritor" escondida na alegoria da invenção do emplasto. Na metamorfose do emplasto em livro, se o caráter autobiográfico do personagem-narrador desfibra o desmoronamento de todo tipo de projetos em negatividades, um deles, o da exposição da construção da própria obra

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

sobrevive e, nele, descobre-se a projeção da forma da confissão na ironia da estória do nascimento da obra, em que pulsa a presença da estória de um escritor.

Antes de se ver mesclada com a forma do romance "em uma série de gradações insensíveis" (p. 301), a *confissão* é reconhecida pela tradição da ficção em prosa como "uma forma de prosa distinta", que "deságua no romance, e a mistura produz a autobiografia ficcional" (p. 302). Para Frye, "não há motivo literário por que o tema de uma confissão deva ser sempre o próprio autor" (p. 302). Nas suas combinações mais recentes, "as características peculiares à forma da confissão mostram-se claramente", quando permanecem os traços remanescentes de sua origem, ou seja, quando "algum interesse teórico e intelectual na religião, na política ou na arte desempenha um papel precípuo na confissão" (p. 302). Assim, o último traço ("um interesse teórico e intelectual na arte") torna possível uma ligação entre as preocupações de Apuleio em relatar "muitas fábulas de estilo milesiano" e as de Machado de Assis, fazendo do seu Brás Cubas um "defunto autor" para destacar a atuação do narrador.

Na "hesitação" da abertura do livro de Machado aflora o recurso da ironia, por meio do qual surge a relação paródica com que Brás Cubas desqualifica o "uso vulgar" de começar a autobiografia ficcional pelo nascimento, que a herança romântica (num passado próximo) e a bíblica (num passado remoto) padronizaram, adotando um diferente método. Na primeira consideração, revela-se a intenção de desqualificar a sombra e o peso da estética romântica para iniciar um tipo de representação artística realista, cujo berço retorna à origem da tradição da narrativa, nas formas fundamentais da confissão e da anatomia: "a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço" (1986, p. 513). Se na antítese da "campa / berço" alojam-se os elementos indicadores do plano formal, que tem na virada sobrenatural da morte em vida a indicação do elemento fantástico da sátira menipéia, e na virada intelectual de uma arte morta, que busca o seu renascimento no berço da tradição literária, como os princípios formais da confissão e da anatomia, a segunda consideração remete à paródia do imaginário mítico que a nova arte tem por sustentação. Na época

unesp

de Apuleio, esse repertório do imaginário é formado pela mitologia clássica, mas, na modernidade, a ironia e a paródia afirmar-se-ão sobre as bases do fabulário judaico-cristão, em que se move o imaginário da reinvenção: "a segunda é que o escrito ficaria assim mais galante e mais novo. Moisés, que também contou a sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco" (p. 513).

No estudo de Frye, sendo uma forma "introvertida, mas intelectualizada no conteúdo", a confissão aproxima-se da *sátira menipéia* pelas características "intelectuais", mas dela se distingue por esta quarta forma de ficção em prosa, anterior e distinta do romance, ser caracterizada como "extrovertida" (p. 303). O crítico faz um rastreamento por meio de obras e autores mostrando que, mesmo sob a supremacia do romance, a *sátira menipéia* preservou a integridade de sua forma, desde a origem. Também chamada mais raramente por "sátira à Varrão", a forma foi "supostamente inventada por um cínico grego chamado Menipo" (p. 303). As obras de Menipo perderam-se, "mas ele teve dois grandes discípulos, o grego Luciano e o romano Varrão, e a tradição deste, que não sobreviveu tampouco, a não ser em fragmentos, foi continuada por Petrônio e Apuleio" (p. 303). Neste rastreamento, segundo o crítico, "a sátira menipéia parece ter-se desenvolvido da sátira em verso por meio de acrescentar-lhe interlúdios em prosa", mas, na tradição da narrativa, ela é conhecida "apenas como uma forma de prosa, embora um dos seus traços recorrentes seja o uso de verso incidental" (p. 303).

O texto de Machado, citado em epígrafe, confirma, com a sua estrutura de poesia e a tessitura discursiva ambígua de um "epitáfio" e uma "dedicatória", o caráter mesclado de prosa e verso próprio da forma, cujas características mais determinantes estão ali indiciadas e são desenvolvidas, depois, na obra, com a sua conjuntura de "túmulo" (morte) e "livro" (vida). No percurso da obra, Brás Cubas acaba indicando a direção da *sátira menipéia*, que "lida menos, com pessoas, como pessoas, do que com atitudes espirituais", enquadrando-se em vários dos protótipos preferidos pela forma: "Profissionais de todos os tipos, pedantes, fanáticos, excêntricos, adventícios, virtuoses, entusiastas, rapaces e incompetentes, são tratados de acordo com seus liames profissionais com a vida, de modo distinto de seu comportamento

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

social" (p. 304). Pelo corte da ironia, o quadro completa-se, ainda, com a figura de Quincas Borba: "O romancista vê o mal e a loucura como enfermidades sociais, como um tipo de pedanteria endoidecida que o *philosophus gloriosus* a um só tempo simboliza e explica" (p. 304). No geral, "a sátira menipéia assemelha-se à confissão", na conclusão do crítico, que serve também para o livro de Machado, na "sua capacidade de lidar com idéias e teorias abstratas, e difere do romance em sua caracterização, estilizada em vez de naturalística, e apresenta as pessoas como porta-vozes das idéias que representam" (p. 304).

Antes de formar com o *romance* vários híbridos, segundo o ensaísta, a *sátira menipéia*, como foi dito, assemelha-se à *confissão*, mas, fiando-se "no livre jogo da fantasia intelectual e no tipo de observação humorística que produz a caricatura", difere da *estória romanesca*, que "se ocupa primariamente com façanhas de heróis", e da *forma picaresca*, "que centra o interesse da novela na estrutura real da sociedade" (p. 304). Em sua maior concentração, diz o crítico, "a sátira menipéia oferece-nos uma visão do mundo nos termos de uma simples configuração intelectual", e é por meio desta "estrutura intelectual construída a partir da estória" que a forma "favorece violentas deslocações na costumeira lógica da narrativa" (p. 304). Na face desse mesmo espelho pode-se ver como os cortes e a costura da narrativa de Machado refletem o processo construtivo das narrativas intercaladas nas obras de Petrônio e Apuleio, e como o autor moderno explora os efeitos de tais configurações no jogo irônico que estabelece com o leitor, minando justamente o seu processo padronizado de leitura, na "sua tendência a julgar segundo um conceito de ficção centrado no romance" (p. 304).

Sendo a estrutura intelectual o ponto principal de caracterização da *sátira menipéia*, Frye, para explicar o nome da forma, apresenta, primeiro, o sentido da palavra "sátira". Nos tempos romanos e renascentistas, o termo significava uma de duas formas literárias específicas desse nome: uma, a que está sendo aqui considerada, "em prosa", e a outra "em verso". A sátira em prosa, num sentido mais atual, significa, para o crítico, "um princípio ou atitude estruturais" na conformação do *mythos* (cf. p. 304). Nas *sátiras menipéias*, "o nome da forma também se aplica à atitude" e "como nome de

uma atitude, a sátira é uma combinação de fantasia e moralidades", mas, como "nome de uma forma", o termo *sátira* "é mais flexível, e pode ser inteiramente fantasioso ou inteiramente moral" (p. 304). Destituído de seu viés humorístico e caricatural, o nome da forma aplica-se também à "estória menipéia de aventuras" e, nesse caso, ela pode "ser pura fantasia, como o é na estória de fadas literária" (p. 304). Por esse caminho menos usual, Frye classifica os livros de Alice como "sátiras menipéias perfeitas", concluindo que nessa vertente narrativa "o tipo estritamente moral é uma visão séria da sociedade como um simples padrão intelectual, noutras palavras uma Utopia" (p. 305).

No projeto de estabelecer um traçado geral de dois tipos de representação na narrativa, a forma da sátira menipéia não estará ligada a uma "visão séria" ou "utópica" da sociedade, mas a uma "visão irônica", mais propícia ao paradigma do real, no seu processo de representação alegórica da anti-utopia. Pelo prisma do ideal, algumas narrativas de Guimarães Rosa podem apresentar elementos próprios dessa forma, quando se segue o lado "fantasioso" de suas estórias, ou indo pelo outro lado de apresentação da "forma curta da sátira menipéia", que "é habitualmente um diálogo ou um colóquio, no qual o interesse dramático está num conflito de idéias e não de caráter"[2] (p. 305).

No seu sentido mais atualizado de princípio ou atitude estrutural na conformação do *mythos*, o termo *sátira* ligado à forma *menipéia* incorpora, ainda, a faceta da "erudição" ou da "miscelânia enciclopédica": "O satirista menipeu, cuidando de temas e atitudes intelectuais, mostra sua exuberância em peculiaridades intelectuais empilhando enorme massa de erudição sobre seu tema ou soterrando seus alvos pedantescos sob uma avalanche de seu próprio palavreado" (p. 305). O livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na sua estrutura mais profunda de um conflito de idéias entre os discursos dominantes

---

[2] Seguindo o viés "dramático num conflito de idéias", podemos demarcar um ponto de partida para uma aproximação possível entre o conto "O Espelho (Esboço de uma Nova Teoria da Alma Humana)", do livro *Papéis Avulsos*, de Machado de Assis, e o conto "O Espelho", que divide ao meio o livro *Primeiras Estórias*, de Guimarães Rosa. Nesse tipo de estrutura textual, segundo Frye, "a forma não é invariavelmente satírica em atitude, mas decai para discussões mais puramente fantasiosas ou morais" (p. 305). O seu princípio "é uma cena ou simpósio" e teve início em Platão, que é muito mais antigo na área do que Menipo, formando uma tradição ininterrupta, passando por Petrônio e Luciano, sendo que o último deu à cena a consistência do fantástico, no seu *Diálogo dos Mortos*.

unesp

da História, da Filosofia, da Ciência e da Religião contra a intriga fingida e a ironia do discurso ficcional, apresenta como princípio organizador essa abordagem enciclopédica. Este filão intertextual não é escondido por Machado, que no prólogo "Ao Leitor" cita "a forma livre de um Sterne" (p. 513), e Sterne, na visão de Frye, foi "o discípulo de Burton e de Rabelais", que combinou os traços peculiares da forma, como "a narração digressiva, as listas, a estilização da personagem por linhas de 'humor', a maravilhosa jornada do grande nariz, as discussões simposíacas e o constante escárnio de filósofos e de críticos pedantes" (p. 306), compondo o seu *Tristam Schandy* numa peculiar fusão de anatomia e romance. Frye prefere o termo *anatomia* ao de *sátira menipéia*, justificando que "o modo de tratar criadoramente a erudição exaustiva é o princípio organizador da maior sátira menipéia da literatura inglesa antes de Swift, a *Anatomy of Melancholy* de Burton" (p. 306). Neste livro, cujo traço também foi trabalhado por Machado, "a sociedade humana é estudada segundo o padrão intelectual ministrado pelo conceito de melancolia" (p. 306). Se Burton "substitui o diálogo" por "um simpósio de livros", e o resultado conseguido "é a sinopse mais ampla da vida humana, num só livro, que a literatura inglesa havia visto desde Chaucer, um dos autores prediletos de Burton" (p. 306), Machado substitui o diálogo e o simpósio para apresentar o próprio livro metaforizado no emplasto como o remédio para "aliviar a nossa melancólica humanidade" (p. 515). Esta foi a forma encontrada por Machado para "dissecar" a sociedade brasileira do século XIX, gerando no seu interior o modelo do anti-herói Brás Cubas. Para Frye, "a palavra 'anatomia', no título de Burton, significa dissecação e análise, e exprime com muita exatidão a abordagem intelectualizada típica da forma" (p. 306). Por isso, propõe adotá-la no lugar de *sátira menipéia*, homenageando-a no título de seu livro: *Anatomia da Crítica.*

3. As *Metamorfoses* ou *O Asno de Ouro*

"*Encurralar o fantástico no real, **realizá-lo***". (Cortázar)

3.1. Enunciação

A epígrafe de Cortázar, que lembra um princípio dialético do projeto artístico do surrealismo, sintetiza, também, dois aspectos do nosso propósito: primeiro, verificar como se instaura o fantástico no real; segundo, como a realização do fantástico acaba reencontrando o real, fazendo deste procedimento um dos recursos mais expressivos na poética da representação realista. Os dois aspectos estão exemplificados nas duas partes da frase de Cortázar. O início descreve o trajeto da narrativa de Apuleio. Na metamorfose de Lúcio em asno, realiza-se, literalmente, o procedimento descrito: "encurralar o fantástico no real" (1974, p. 176). A segunda parte, mais complexa, apresenta, na síntese da expressão *realizá-lo,* dois movimentos interagindo numa estrutura paradoxal: com a instauração do fantástico realiza-se uma representação do real. Por isso, o primeiro movimento (realizar o fantástico) serve de suporte ao segundo, que por ser menos explícito e mais poético mostra, na realização do fantástico, a metamorfose do processo. Aprisionando-se o fantástico no real, o primeiro acaba, dialeticamente, prisioneiro do segundo. A expressão descrita demonstra esse movimento, iconizando o aprisionamento da palavra *real*(*izá-lo*), para, em seguida, colocá-la em ação, na sua metamorfose de substantivo em verbo. No todo, a expressão veicula o processo de representação do real, buscando a instauração do fantástico, para reencontrar, no espectro do fantástico, vestígios do real representado.

A metamorfose como mola do fantástico está exemplificada na incorporação do substantivo (real) no verbo (realizar), e o efeito dessa plasmação ilustra o processo de modificação do real pela simbolização ou metamorfose do fantástico, não para dele se afastar, mas, ao contrário, para se aproximar do real (enquanto substantivo), representando-o (no verbo "realizar") e *realizando-o*. O substantivo transformado em verbo lembra o

processo de metamorfose de Lúcio em Asno, em que o homem é posto a perambular como animal para reconhecer, na transformação e peregrinação, a própria condição humana. O fundamental na epígrafe de Cortázar, metamorfoseando-se o substantivo em verbo, é a resultante da presentificação da substantivação, demonstrando a captação do real pelo processo modificador da representação artística. Na frase citada, a representação do real mostra-se comprimida na síntese das palavras metamorfoseadas, para reencontrá-lo modificado e identificado nessa transformação: *realizá-lo*. Realizar essa identificação é a tarefa mágica que se coloca como desafio na retórica enunciativa da representação artística do real. É o que faz Apuleio: primeiro, utilizando-se do fantástico para transformar o Lúcio em asno; depois, o meio mágico da transformação resolve as dificuldades enunciativas, com o disfarce do asno e suas grandes orelhas permitindo a aproximação e a captação daquilo que precisa ser narrado. Esse achado formal revela duas constantes no movimento enunciativo da representação do real: a presença do mesmo aparato mágico da perspectiva idealista, pelo eficiente artifício do fantástico; mas, a própria incorporação do fantástico demonstra uma espécie de limitação em relação à plenitude enunciativa do ideal, que não precisa explicar as suas resoluções mágicas, enquanto o fantástico comprova o apelo à necessidade mágica na resolução das dificuldades enunciativas impostas pelos ditames da representação do real.

O livro de Apuleio inicia-se expondo os mecanismos enunciativos de uma narrativa prototípica do padrão autobiografia-viagem. Na abertura, ganha corpo o motivo central da forma da autobiografia ficcional, com o traço distintivo que o afasta do compromisso histórico para se afirmar como intenção ficcional, propondo-se a retratar uma estória de escritor. Por anunciar uma intenção ficcional, o discurso autobiográfico dissemina, de antemão, os contratos enunciativos e do projeto narrativo a serem cumpridos. O acordo entre o narrador e o leitor, antecipando a estrutura das estórias intercaladas do projeto narrativo, como fidelidade ao estilo herdado da tradição, ganha corpo na pele de uma nova escritura: "Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nesta conversa de estilo milesiano" (p. 17). Descontadas as transformações inevitáveis de uma tradução, por baixo da pele discursiva

permanece inalterada a nervura de uma oposição fundamental, a oralidade e a escrita, como matérias que entram na nova contextura da narrativa: (...) "e agradar teus benévolos ouvidos com um álacre sussurro, no caso em que não desdenhes ler o papiro egípcio, coberto de letras gravadas pelo fino estilete de um caniço, do Nilo" (p. 17).

Se na narrativa de Apuleio expõem-se as cláusulas de um contrato ficcional e os mecanismos construtivos da estória, uma recriação moderna da forma acoberta tais procedimentos num jogo irônico, como estratégia de despiste do vínculo direto de sua filiação à tradição. Pela ponte do "caniço" da escrita de Apuleio, pode-se ligar a alegoria do "caniço pensante", que Machado vai usar como via para instituir a sua "teoria das edições humanas", enquanto um artifício de mascaramento da metaforização do homem em livro, que é o princípio alegórico de como a estória de Brás Cubas, na verdade, é uma estória de escritor: "Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes" (p. 549). Se Apuleio faz questão de explicitar a origem e a intenção da sua narrativa — "Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar" (p. 17) —, Machado esconde na faceta pública do "remédio", ou do "emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade", o lado privado do segredo do livro e, conseqüentemente, a implicação de sua "sede de nomeada" e "glória". A metamorfose do emplasto em livro segreda o traço mais profundo do vínculo da forma da autobiografia-viagem com o motivo da escritura de um livro, rememorando uma "estória de escritor": "Assim, a minha idéia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia e lucro; de outro lado, sede de nomeada. Digamos: — amor da glória" (p. 515).

O capítulo II, "O Emplasto", contrapondo-se ao tom "trágico" do primeiro, "Óbito do Autor", instaura o contraponto cômico dentro do andamento irônico do livro, mostrando o intrincado jogo em que se esconde a causa da invenção, por meio da qual se explica como a morte do personagem dá origem à vida do narrador e, com ele, o nascimento do livro. A idéia da

invenção é apresentada por meio de uma alegoria circense (cômico), na bela imagem que ironiza a efígie mitológica (trágico): "Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma idéia no trapézio que eu tinha no cérebro" (p. 514). O que fica como a base da alegoria, a idéia tornada concreta por meio da imagem, é o seu caráter de "volantim", ou seja, o sentido de equilibrista, volteador, aramista, e também o que muda facilmente de opinião, como o reflexo da volubilidade do personagem incidindo no estilo do narrador: "Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volantim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te" (p. 515). Um princípio de decifração do enigma está inscrito no próprio enigma: a idéia ganha concretude na imagem humana (braços e pernas) e transforma-se na letra enigmática, o "X" da incógnita que resolve a equação da estória da morte de Brás Cubas, nascendo o narrador que vai dar vida à letra, ou seja, o livro. Num desvio paródico, a equação machadiana reverbera no longínquo enigma da epístola de São Paulo: "A letra mata, mas o espírito dá vida".

Ao contrário do apóstolo que se redime em Cristo, da mesma forma que, na Bíblia, a "morte em Adão" representa a "vida em Cristo", Machado converte a morte do personagem Brás Cubas (Adão) no nascimento do narrador. Profanando a Escritura na escrita memorialística de Brás Cubas, o autor inverte a incógnita da equação: a letra vivifica, glorifica e imortaliza o seu narrador. No seu livro (Cristo), o leitor deposita sua fé poética, atraído pela articulação do fantástico (renascimento), nas artimanhas de uma escritura irônica. Mostrando, pelo procedimento paródico, que o discurso ficcional vivifica e que a suspensão da dúvida, pelo artifício do fantástico, possibilita a reencarnação do espírito, pela ação da letra, Machado disfarça o seu invento no segredo de um "remédio": "Essa idéia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime" (p. 515). No *valor* dado ao *objeto* (invento) reside o segredo das intenções nele escondidas.

Explorando essa mesma passagem, Roberto Schwarz (1987, p. 115-125) mostra "que há métodos nas manhas narrativas do romancista", estabelecendo os critérios implicados na relação entre ficção e realidade. Na

unesp

nossa leitura, o jogo irônico do discurso tem um outro alvo: demonstrar como se revela na metáfora do emplasto a mentira de um valor público escondendo a verdade de uma imagem particular e privada, por meio da qual se desvela, no corpo do remédio, o índice das letras do livro. Nesse jogo de imagens, o emplasto serve à causa confessável da "filantropia" ("Na petição de privilégio que então redigi, chamei a atenção do governo para esse resultado, verdadeiramente cristão".), e à causa menos, mas ainda confessável, do "lucro": "Todavia, não neguei aos amigos as vantagens pecuniárias que deviam resultar da distribuição de um produto de tamanhos e tão profundos efeitos" (p. 515). Só depois revela-se a "causa secreta", que se torna "confessável" pelo engenhoso artifício do além-túmulo: "Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: *Emplasto Brás Cubas*" (p. 515). Das três palavras, o "emplasto" dá lugar à expressão "*Memórias Póstumas*" do título do livro. Por baixo do título que se inscreve na lápide ou capa do livro, só a morte pode confessar os verdadeiros desejos dos vivos: "Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas" (p. 515). Como o personagem está morto, o narrador pode revelar a verdade, o real valor do objeto da invenção: o nascimento do livro. Este é o procedimento "fantástico" de que Machado valeu-se para explorar, na representação do real, um recurso irônico da tradição. O seu narrador morto / vivo recupera o tom do "Diálogo dos Mortos" do sátiro Luciano para instaurar no aparelho da enunciação o ponto de vista distanciado (*kataskopos*), dando expressão a uma sátira não-moralizante (*spoudogeloion*) perpetuada pelo estilo da *sátira menipéia*. A incursão para o fantástico, no livro de Machado de Assis, objetiva a resolução de um ponto de vista distanciado e aproximado, na condição de morto / vivo de Brás Cubas, formalizando os aspectos mágicos que a enunciação da representação realista deve exercitar para superar as suas dificuldades de narração. Por mais contraditório e irônico que possa parecer, a magia do fantástico é o recurso mais hábil de verossimilhança num aparelho enunciativo que expõe as suas limitações na difícil arte de se criar a ilusão da representação do real.

unesp

Aquilo que Machado de Assis confessa no início do seu livro, por meio da emaranhada tessitura do discurso irônico de Brás Cubas — porque lhe interessa despistar uma vinculação direta da forma, seguindo os mecanismos do engenho da forma, que no fundo tematiza o motivo ancestral de "uma estória de escritor" —, Apuleio, como um dos primeiros mentores da fórmula da forma, expõe na equação do final da sua obra. É por meio de um sonho que o personagem-narrador Lúcio identifica "o calcanhar do pé esquerdo um pouco desviado" e o "passo malseguro" da figura de Anísio Marcelo ("nome que não deixava de ter ligação com a minha metamorfose"), o homem encarregado de conduzir as cerimônias de sua iniciação aos mistérios do deus Osíris. Providencialmente, para que pudesse reconhecer Lúcio, este também tivera um sonho. No entrecruzamento desses sonhos, revela-se a ironia da conversão de Lúcio, que na verdade deseja a glorificação literária. O seu livro, como parte desse projeto, também esconde e revela as duas faces de uma mesma moeda: uma pública ("lucro") e outra privada ("glória"):

> Na noite precedente também tivera um sonho: enquanto dispunha coroas para o grande deus, este, com a sua própria boca, que dita a cada um o seu destino, informara-o de que um cidadão de Madaura lhe seria enviado, homem muito pobre, em verdade, e que ele deveria, sem tardança, iniciá-lo em seu culto, pois sua providência reservava àquele homem uma gloriosa fama literária, e um lucro considerável a ele próprio (p. 226).

Se Lúcio "vende" a sua alma no processo de iniciação aos mistérios da deusa Íris e do deus Osíris, como o preço a pagar pela sua glória, a estória do personagem tem, aparentemente, um fim edificante: "Incitou-me então, sob o seu patrocínio, a continuar resolutamente no fórum minha gloriosa carreira de advogado" (p. 228). Mas, lido de trás para frente, o livro de Apuleio tem mais semelhanças com o de Machado de Assis. O autor brasileiro, nas malhas da rede da ironia, também consegue extrair alguma ponta de positividade para o seu personagem, no último capítulo, revertendo a dupla negativa num irônico saldo positivo: "ao chegar a este outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: — Não

tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (p. 639). O personagem de Apuleio também não se casou, não teve filhos, mas não morreu, deixando, também, o fruto de sua criação: o livro. Por não ter morrido, a separação entre personagem e narrador, que se faz em Machado, não é feita no livro de Apuleio, movimentando, nesse aparente distanciamento, mais uma correspondência. O personagem Lúcio não dissocia o seu objeto de recorrer aos meios mágicos com a função de experimentar a glória literária, transformando-se, pela ajuda de tais meios, no narrador de suas próprias aventuras. Assim, na parte inicial do livro, ele deixa-se enganar, e por isso é satirizado, pelas fantásticas promessas de um farçante:

> Pois a mim mesmo, que lhe perguntei o que adviria desta viagem, anunciou uma quantidade de coisas perfeitamente miríficas e muito variadas: eu teria uma fama estrondosa; seria, por outro lado, o herói de uma longa história, de uma fábula incrível, e para o futuro escreveria livros" (p. 39).

O duplo papel de Lúcio, como personagem (herói das aventuras) e como narrador (no futuro escreveria livros), já é importante, porque o dissocia do autor, caracterizando o seu relato como uma autobiografia ficcional. Machado, além de desmembrar, no artifício da morte da personagem, a figura do narrador, ironizou a intenção ficcional, fazendo o seu Brás Cubas assinar a apresentação do livro, no prólogo "Ao Leitor". Mas, se Lúcio manifesta claramente o seu desejo de seguir os passos da "arte da adivinhação", no início, e da "devoção" aos deuses, no final, para alcançar a sua glória literária, Brás Cubas esconde na invenção do emplasto a criação do livro, o verdadeiro saldo que fica no balanço final de suas negativas. Como o invento do emplasto que se destinaria a propiciar a vida reverte-se na causa da morte de Brás Cubas, vê-se que o personagem teve de pagar com a sua vida a imortalidade do narrador. Da mesma forma, o personagem de Apuleio teve que se submeter "a uma fábula incrível", a fim de que o narrador pudesse, no futuro, "escrever livros". O preço pago pelo personagem, pela sua metamorfose em burro, valeu a glorificação do narrador. Machado, jogando com a mesma moeda da metamorfose da vida em morte, fez o seu personagem Brás Cubas pagar o

unesp

preço da sua vida para poder imortalizar o seu narrador. Esse é o preço a ser pago, na arte narrativa, para se conhecerem as camadas do inferno, que movimentam a representação do real. O cenário desse pacto é edificado pelo fantástico, e a moeda do ritual representado é a metamorfose. Os dois lados da moeda de Apuleio (homem / asno) revertem-se nos lados da vida e da morte na moeda de Machado. Por meio dessa moeda o autor brasileiro fez o seu pacto com o fantástico, iniciando um processo de representação realista pela morte do paradigma estético de seu tempo, para reencontrar a vida na eternidade do paradigma da tradição.

Sendo a metamorfose um procedimento mágico de instauração do fantástico na representação realista, a duplicidade que fundamenta o seu mecanismo de ambigüidade solda nos dois lados de uma mesma moeda os papéis do personagem e do narrador. Tal sincretismo tem a sua origem na forma autobiográfica, em que o narrador relata, no plano da enunciação, as experiências de suas aventuras vividas como personagem, no plano do enredo. Se em Machado, a resolução fantástica da metamorfose da morte do personagem gera a vida do narrador, em Apuleio a metamorfose do homem em asno e a sua reversão final, dentro do andamento fantástico do livro, faz-se movimentando, na unidade da moeda de Lúcio, as duas efígies coladas de personagem e narrador. A condição da metamorfose de exibir os dois lados de uma mesma moeda reflete-se, formalmente, na concepção do enredo e do personagem, que se reduplicam, respectivamente, nas aventuras e nas faces do "homem" e do "asno", como, também, incide na ligação do enredo à enunciação.

Da mesma forma que Lúcio é um duplo alegórico nos planos do enredo e do personagem (ele é "ele" e o "outro"), ele é personagem e narrador, na interligação do enredo ao plano da enunciação. No retrato dessa duplicidade, Lúcio desliga-se da imagem do autor, distanciando-se de um vínculo histórico e biográfico para priorizar uma direção ficcional. Mas, na origem da autobiografia ficcional, a separação formal entre autor e narrador é um elemento de complicação na instância enunciativa. Apuleio resolve o problema, metamorfoseando o personagem Lúcio em asno, para metamorfosear o próprio personagem em narrador, à medida que sob a pele do

animal vive as mais fantásticas aventuras e testemunha outro tanto delas. Mas, como reflexo da dificuldade de afirmação da forma, Apuleio colore, também, a estória de Lúcio com a ambigüidade de alguns traços da vida do autor, metamorfoseando aspectos históricos no corpo da ficção. De fato, o toponímico "Madaura" da premonição do deus Osíris ao sacerdote Anísio Marcelo (com a tessitura paranomástica não perdida pela tradução, de *asinus* / asno) serve tanto ao autor Apuleio quanto ao narrador e personagem Lúcio: "de que um cidadão de Madaura lhe seria enviado, homem muito pobre, em, verdade, e que lhe deveria, sem tardança, iniciá-lo em seu culto, pois a sua providência reservava àquele homem uma gloriosa fama literária" (p. 226). Nesse ponto da narrativa, o toponímico "Madaura" nos surpreende, porque estamos acompanhando o relato e as aventuras de Lúcio, enquanto a cidade referida indica a origem do autor, na antiga colônia romana da África, pois no início do livro personagem e narrador identificam-se como gregos:

> Comecemos. Quem sou eu? Ei-lo, em poucas palavras. A Himeto ática, o Istmo Efireu e a Tenaro espartana, terras felizes, de eternidade assegurada por obras ainda mais felizes, são o berço ancião da minha raça. Lá, a língua ática foi o preço para eu iniciar os primeiros exercícios militares, criança ainda. Mais tarde, na cidade dos latinos, aprendiz de letras estrangeiras, principiei o estudo e adquiri prática do idioma natal dos Quirites, com grande trabalho e muito esforço, sem mestre para me orientar" (p. 17).

Na verdade, o livro *Metamorfoses*, desde o seu início, faz jus ao título, pois enovela-se em três processos de metamorfismo. O primeiro está correlacionado com a transformação do autor em narrador: muitos traços biográficos são plasmados no corpo ficcional do relato autobiográfico. Tomando-se por base o topônimo "Madaura", pertencente ao autor, e o qualificativo "grego", da origem do narrador, o texto compõe um sincretismo actorial expresso no desejo comum da "glorificação literária", que é desejada por Lúcio, mas como reflexo das ambições do autor. Ruth Guimarães, em seu estudo introdutório à tradução do livro, testemunha a versatilidade do autor, que se pode comprovar na concretização da narrativa ("Poemas em todos os

unesp

gêneros, épicos e líricos, de botas e de coturnos, sátiras e enigmas, histórias variadas, discursos e diálogos, faço de tudo, tanto em Grego como em Latim"), e mostra, citando a obra *Flóridas*, como a falta de modéstia denuncia-o: "Empódocles compôs poemas, Platão diálogos, Sócrates hinos, Epicarmo mimos, Xenofonte história, Cratos sátiras: vosso Apuleio abrange todos esses gêneros e cultiva as nove musas com um zelo igual" (p. 9).

A projeção de aspectos biográficos na ficção, no incipiente desenvolvimento do gênero narrativo em prosa em que Apuleio se circunscreve, não é puramente ingênua. O seu livro já explicita um complexo jogo enunciativo, podendo-se observar o espectro de um "sujeito da enunciação" fazendo a ponte entre o autor e o enunciador. Assim, o sincretismo, devidamente amarrado pela figura do sujeito da enunciação, mostra, nos dados referentes ao autor, a introdução de traços autobiográficos na narrativa, mas tais traços acabam dissolvidos na complexa figura do narrador, cujo sincretismo com o personagem Lúcio afasta o autor de dois modos: primeiro, o autor estaria impossibilitado de experimentar carnalmente as aventuras fantásticas vividas pelo herói; como o herói, na pele de um asno, é também um narrador, enquanto asno ele estaria impossibilitado de narrar a estória, se não se pressupor na pele deste mesmo narrador a sua metamorfose no espectro de um sujeito da enunciação, no corpo do aparelho enunciativo. Destituindo uma simples projeção ingênua do autor na figura do narrador, como um degrau necessário a ser alcançado no trajeto evolutivo da prosa ficcional em primeira pessoa, a nova proposta narrativa requer, também, um certo empenho de engenho, à medida que se propõe a continuar a tradição clássica (épica e romanesca) pela distorção do espelho retórico da paródia. Se na narrativa grega a figura do narrador paira, demiurgicamente, sobre os fatos narrados, e tais fatos primam pela excelência, o novo narrador autobiográfico entra na estória, subvertendo com a sua vivência todo um paradigma mitológico, histórico e retórico num metamorfismo fantástico e mundano.

Uma outra metamorfose envolvida no processo de criação do livro remete aos mistérios de suas fontes. Primeiro, a obra intitulou-se *Asno*, *Metamorfoses*, e o nome pelo qual se imortalizou ganhou a aposição do restritivo *de Ouro*, sobrelevando o seu caráter fantástico, ficcional e retórico,

unesp

pois, nas palavras de Ruth Guimarães, "tratava-se de uma história de ouro, para ser lida, de ouro para ser apreciada, de ouro porque de ouro mesmo, tão extraordinária era; e o restritivo implica um julgamento" (p. 7). A mesma metamorfose que se foi operando no corpo do título, provavelmente, explica as transformações da estória que se operaram no corpo da narrativa, até a sua conformação final. Ainda nas palavras da tradutora, julga-se que se trata da tradução e adaptação de um livro perdido, "pois chegou até nossos dias uma outra versão grega, de certo Luciano. Assegura o patriarca bizantino Fócio, que havia Luciano por sua vez imitado Lucitus de Patras, e este sim seria a fonte original" (p. 8). Juntamente com a transformação da estória, no veículo do metamorfismo do grego para o latim, há uma reversão do modelo épico e do paradigma romanesco idealista para a carnavalização da sátira realista, completando-se a terceira metamorfose: a do processo lingüístico. Quando o narrador, no contrato enunciativo com o leitor, explicita o translado da narrativa ("Da Grécia veio esta história. Atenção, leitor: ela vai-te alegrar") antecipa o suporte do veículo da língua ("De antemão, suplico que me perdoes se, manejando como principiante uma língua estranha, a língua forense, eu cometer algum deslize".), chamando atenção para o exercício acrobático que se dá no plano discursivo, fazendo corresponder às metamorfoses do enredo um metamorfismo lingüístico e estilístico: "Entretanto, o próprio fato de passar de uma para outra linguagem, verdadeiro exercício acrobático, harmoniza-se com o meu estilo" (p. 17). Aquilo que será transformado na narrativa, é refletido no espelho do estilo. O que o contrato enunciativo revela como cláusula de compromisso (um procedimento fantástico movimentado pelas leis da metamorfose), desvela-se no plano discursivo, mostrando o engenho estilístico que comandará todos os processos de metamorfismo: a figura da ironia. O mecanismo de inversão que engendra o processo irônico do estilo, no plano enunciativo, corresponde ao mecanismo de transformação da metamorfose que estrutura o plano narrativo: "Verás, encantado, seres humanos, despojados de sua imagem e condição, tomarem outra forma; depois, ao contrário, e por uma ordem inversa, serem convertidos em si mesmos" (p. 17).

unesp

A figura retórica da ironia, com o seu traço de inversão do *verdadeiro* em *falso*, ou o contrário, porque, semioticamente, ela afirma o não-ser e o não-parecer, vai ser o procedimento formal da metamorfose na esfera discursiva, pois é nesse terreno que as transformações engendram as feições do estilo. Sendo a ironia o procedimento-chave no estilo da retórica realista, o seu maior desafio é tornar crível aquilo que é incrível, ou seja, "encurralar o fantástico no real" para metamorfosear o inverossímil em verossímil. O enredo de Apuleio coloca em jogo as regras que explicitam um mecanismo irônico, tais como os dados de verdade e mentira, a tensão entre a inverossimilhança e a verossimilhança, as reversões de alguns fatos pela engrenagem de um mecanismo de inversão, amarrando todas essas relações de contradição no estilo do discurso, com a afloração da figura da ironia.

O Livro I, da obra de Apuleio, narra a viagem do narrador e personagem Lúcio até Tessália, "o berço das artes mágicas e dos encantamentos" (p. 32), o espaço de solidificação do fantástico: o recurso fundamental do livro. No árduo trajeto da viagem, surgem os índices metonímicos da configuração realista, que serão trabalhados, formalmente, durante o percurso da narrativa, nos seus planos estruturais. Na seqüência inicial, Lúcio e seu cavalo, ligados pela dificuldade de transpôr os obstáculos da viagem, acabam unidos num mesmo plano, por meio do amarril discursivo da palavra "fatigado": "Fatigado também estava eu próprio de estar sentado, e quis caminhar, para me sacudir um pouco e desentorpecer" (p. 17). Assim, identificam-se como os dois lados de uma moeda, indicando, no enredo a transformação do homem em animal. Essa degradação conduzirá a composição do retrato da personagem em direção ao baixo-ventre, enquanto o elemento do alto, a metonímia "orelha", será a ponte de ligação para que as aventuras chegem ao plano da narração: "Pulei para o chão, enxuguei com folhas de árvore o suor do cavalo, esfreguei-lhe a cara cuidadosamente, passei-lhe a mão pelas orelhas, retirei-lhe a brida e o conduzi tranqüilamente, a passo, para lhe dar tempo de dissipar a lassidão e esvaziar o ventre pelas vias usuais e naturais" (p. 18). Pelo ângulo de visão do animal, na repetição da gestualidade, e numa mesma seqüência temporal ("Enquanto o animal pastava, a caminhar virando a cabeça para o lado e abaixando o pescoço para agarrar de passagem,

unesp

ao longo dos campos, um punhado de erva."), o narrador divisa dois caminhantes, entrando no motivo central da narrativa, ou seja, a viagem como uma fonte de instauração de estórias: "eu me voltei a meio para dois companheiros de viagem que se encontravam, por acaso, um pouco adiante de mim" (p. 18). O encontro desencadeia o surgimento dos elementos principais que envolvem o padrão formal da autobiografia-viagem: a necessidade do narrador de se aproximar dos fatos para poder testemunhá-los; os fatos gerando uma proliferação de estórias, e as estórias determinando uma estrutura de viagem para a configuração da própria estória; a estória entrando pelas fendas do fantástico, e o fantástico revelando, na estrutura enunciativa, o jogo entre a verdade e a mentira do processo irônico que lhe fundamenta. Tais fatos revelam-se no seguinte trecho:

> Como eu apurasse o ouvido para apanhar o assunto da conversa: 'Ah!', exclamou um deles, torcendo-se de rir. 'Também contas tantos absurdos e tão grandes mentiras!' A estas palavras, e como sempre ávido de novidades, eu lhes disse: 'Ponde-me a par dessa brincadeira; não que eu seja curioso, mas gosto de saber tudo ou pelo menos, o mais que for possível. E, ao mesmo tempo, o amável entretenimento de uma história aplainará a áspera encosta que temos a escalar.' (p. 18).

Entrando na conversa dos dois viajantes, cujo eixo gira em torno da credibilidade ou não em fatos fantásticos, o narrador, mediando a discussão, toma partido daquele que defende a veracidade de tais fatos. Nas palavras do contendor — "Ah! Não são mentiras?" — vê-se a ironia com que procura desqualificar o absurdo do fantástico: "São tão verídicas que se pretende que, murmurando palavras mágicas, obrigam-se os rios a subir para as nascentes; encadeia-se o mar, tornado inerte; adormece-se o sopro dos ventos; detém-se o Sol; atrai-se a Lua." (p. 18). Incentivando o outro personagem a continuar a narração de sua estória ("Vamos, tu que começaste essa conversa, não te detenhas, nem recuses contar-nos a história até o fim."), o narrador inicia um processo de manipulação para tentar convencer o incrédulo opositor: "Quanto a ti, quem sabe se uma pesada obstinação não fecha tuas orelhas e o teu entendimento a um fato verídico?" (p. 18). Na manipulação, o narrador

fornece a sua opinião ("o erro e o preconceito não querem ver senão mentira quando não se está preparado para ouvir, nem habituado a ver, essas coisas que parecem pelo menos ultrapassar o nível da inteligência"), juntamente com o argumento de que a magia do fantástico é um mecanismo de "fácil execução". Depois para solidificar o processo, utiliza-se do embasamento de um pequeno relato fantástico, opondo uma experiência pessoal, que quase lhe tira a vida, quando se engasgou com um pedaço de bolo e queijo, a um fato presenciado: um artista de feira engolindo, com a ponta para a frente, uma afiada espada de cavalaria (p. 19). No processo de convencimento, fica evidente a transposição de um fato cotidiano na sua correspondência mágica, em que o truque do artista cria, no absurdo do fantástico, a ilusão de veracidade. Tal fato é levado, estilisticamente, ao plano discursivo, metamorfoseando-se o fantástico numa composição poética: "Na assistência, estávamos todos estupefatos; dir-se-ia serpente generosa, enlaçando, em apertado abraço dos seus anéis móveis, o bastão nodoso, de ramos cortados que o deus-médico carrega" (p. 19). Voltando à estória, o narrador pede ao contador a continuidade do relato — "Acreditarei por ele e por mim" (...) —, mas o que está em jogo é o processo de convencimento do próprio leitor, uma vez que a estória transcorre na cidade de Tessália, abrindo o espaço mágico em que será desenvolvido o fio central do enredo.

A estória contada por Aristômenes é o seu encontro, no cair da noite, num estabelecimento de banho, com o seu amigo Sócrates. O fragmento fundamenta-se na tensão entre vida e morte, remetendo à condição ambígua de "morto-vivo" em que se apresenta o homem na representação do real. Deflagra-se, no interior da estória, o mecanismo de duplicidade comandando a lei da metamorfose e a engrenagem do movimento irônico. Dado como morto pela família, depois de vencidos os ritos do período de luto, o personagem é encontrado vivo, mas, mais morto do que vivo, consolidando a sua duplicidade de morto-vivo na ironia da palavra "fantasma" ("Eis que, neste lugar, para nossa maior desonra, tu me apareces como um fantasma.")—, e como prisioneiro da engrenagem irônica na roda da fortuna: "Aristômenes, respondeu: — Vê-se bem que ignoras as voltas falaciosas da fortuna, seus golpes de surpresa, e correspondentes vicissitudes" (p. 20). Completando o

quadro, vê-se a representação da queda do personagem retratada na nudez de suas partes baixas ("Enquanto falava, cobria com os trapos o rosto, agora rubro de vergonha, deixando nu o resto do corpo, do umbigo ao púbis"), e na triste imobilidade da aceitação de seu infortúnio: "Mas ele, permanecendo como estava, com a cabeça velada dizia: — Não, não, que a fortuna desfrute à vontade o troféu que ela mesmo fixou" (p. 20). Depois de demover o pobre amigo da idéia da morte e levá-lo à sua estalagem, fica-se sabendo a causa da desgraça do personagem. Na volta de uma viagem a negócios, na região de Tessália, Sócrates parou para assistir a um espetáculo de gladiadores, foi assaltado e caiu na armadilha de uma velha feiticeira chamada Méroe, que o tomou por amante, deixando-o na situação em que foi encontrado, assim expressa, no final do seu relato: "eis o estado a que me reduziram minha boa esposa e minha má sorte" (p. 21). Se já está bastante claro que no contraponto da representação realista romana o artifício estilístico da ironia substitui o desenho retórico da representação idealista grega, o componente "erótico" desta, bastante presente, mas inocente, dá lugar, no enredo, à forte compleição da "volúpia". A recriminação de Aristômenes é o índice desta transformação ("Pois então, às volúpias de Vênus e à pele de uma rameira, sacrificas teu lar e filhos?"), enquanto que a desculpa do infrator é a revelação das armadilhas da perdição dada pelo mecanismo do fantástico, cuja configuração expõe, numa atmosfera de terror, as imagens demoníacas: "É uma mulher demoníaca. Contém tua língua, se não queres atrair nenhum malefício" (p. 21).

Estamos no interior do processo realista, quando o homem é atraído para as armadilhas do seu destino, representando, nesse percurso, a transformação irônica do caçador (aparência) em caça prisioneira (essência), num universo em que o fantástico opera a suspensão das leis da física e a metamorfose passa a reger a movimentação de tais leis, como se vêem nos poderes da feiticeira: "Mágica e adivinha, tem o poder de abaixar o céu, de suspender a terra, de petrificar as fontes, de diluir as montanhas, de sublimar os mares e derrubar os deuses, de apagar as estrelas e iluminar o Tártaro" (p. 21). Neste jogo de inversões, as imagens idealistas são destituídas, abrindo espaço para o descortinamento das imagens realistas: "Ora, vamos, digo eu, desce a cortina da tragédia, afasta a encenação de teatro e fala como toda a

gente" (p. 21). Isto é impossível, pois a tragédia já se instalou e o novo palco assiste à multiplicação e multifacetação dos corpos da metamorfose ganhando a extensão da cena, como exemplificam algumas das façanhas de Méroe:

> Um de seus amantes cometeu a temeridade de lhe ser infiel. Com uma única palavra, ela o transformou em castor, a fim de que ele tivesse o destino daquele animal selvagem que, por temor do cativeiro, corta as partes genitais para se livrar dos caçadores. O dono de uma casa de prazer vizinha, e, que, por isso mesmo, lhe fazia concorrência, foi transformado por ela em rã. Agora, o velho nada no tonel e, mergulhado no limo, saúda com toda a cortesia, com os seus coaxos roucos, aqueles que outrora vinham beber do seu vinho. De outra feita, um advogado tinha falado contra ela. Foi transformado em carneiro, e agora temos um carneiro que advoga. A mulher de um de seus amantes se permitira, contra ela, umas brincadeiras um pouco ferinas. Essa mulher estava grávida: ela aprisionou no ventre o fruto e, demorando-lhe o desenvolvimento, condenou a moça a uma gravidez perpétua. Há oito anos, segundo a conta de alguns, a desgraçada arrasta seu fardo, com o ventre esticado, como se fosse dar à luz um elefante" (p. 21-22).

As vítimas de Méroe resolvem castigá-la, "lapidando-a". Com a ajuda de seus "sortilégios", a feiticeira prevê o plano e inverte o castigo, aprisionando todos os habitantes da cidade em suas próprias casas. Tal procedimento desencadeia um dos motivos simbólicos mais trágicos na estética realista, o do morto-vivo, ou "O Enterrado Vivo", para usarmos o título de um poema de Drummond, indiciado na metáfora do aprisionamento na casa, que transposto para a estrutura do espaço, corresponde ao motivo do personagem enterrado vivo numa sepultura: "Méroe, operando sobre uma cova, com ritos sepulcrais, conforme me contou recentemente, num dia em que estava bêbada, manteve todos os habitantes da cidade fechados em suas casas pela força muda das potências divinas" (p. 22). Totalmente absorvido pelo relato ("Isto que contas, meu bom Sócrates, disse eu, é terrível e maravilhoso".), o narrador é envolvido, pela atmosfera de medo e terror: "De tal maneira, que até a mim inspiraste uma tremenda inquietação, para não

dizer pavor. É como se me tivesses cutucado não com o espinho, mas com a ponta de uma lança" (p. 23). Como num passe de mágica, o narrador, de coadjuvante, passa a protagonizar à encenação, acabando prisioneiro nas armadilhas das metamorfoses da própria estória. De narrador, Aristômenes aproxima-se da estória como ouvinte e companheiro de Sócrates, passando a vivenciá-la, como personagem principal (da mesma forma que Lúcio ouve aquilo que relatará futuramente), para testemunhar a mutilação de Sócrates pela ação de uma espada, a correspondência irônica despertada pela contigüidade de suas próprias palavras ("com a ponta de uma lança"), quando ainda estava à margem dessa estória, mas próximo de ser atraído para os labirintos de seu abismo. De fato, naquela noite de terror, Sócrates adormecera, passando Aristômenes, na sua condição de morto-vivo imposto pela vigília, a testemunhar e a protagonizar os seguintes acontecimentos: "Mal dormira, quando, bruscamente, com um repelão forte demais para ser atribuído a ladrões, a porta se abriu, ou antes, foi projetada para a frente, as dobradiças quebradas e arrancadas do pino" (p. 23).

Na abertura da porta, com a entrada do fantástico, vão entrando, um a um, os procedimentos simbólicos da construção dos efeitos trágicos do real. Em um primeiro momento, na transformação do narrador em personagem, o processo trágico da ironia começa a dar forma à figura de uma "vítima típica ou casual", nas palavras de Frye, "a vítima típica de *pharmakós* ou bode expiatório" (p. 47). Com a manifestação do castigo inicia, também, a abertura para as "imagens de tortura ou mutilação", indicando o que "tecnicamente se conhece como *sparagmós*, ou despedaçamento do corpo sacrifical": "Meu catre, de resto muito curto, e com um pé mutilado e carunchado, virou-se com a violência do choque; por minha vez, rolei por terra, caído da cama, a qual, ao tombar, voltou-se e me recobriu inteiramente" (p. 23). Depois, desencadeia-se a consciência do mecanismo irônico da inversão, na afloração do efeito contrário de uma emoção: "Fiquei sabendo, então, que é próprio de certas emoções manifestarem-se por efeitos contrários" (p. 23). Na inversão irônica do trágico em cômico, o quadro completa-se com a metamorfose concretizando as leis do fantástico: "É do conhecimento de todos que freqüentemente se derramam lágrimas de alegria: do mesmo modo, nesse

pavor extremo, não pude conter o riso, vendo-me de Aristômenes transformado em tartaruga" (p. 23). Na contigüidade do movimento da queda da cama opera-se a transformação do catre em casco, e a carapaça da metamorfose institui o sincretismo necessário do testemunho da personagem para a articulação da narração: "Entretanto, agachado dentro da carapaça, sob a proteção prudente do catre, lancei um olhar de esguelha, na expectativa dos acontecimentos" (p. 23).

O que Aristômenes vê é a entrada de duas mulheres de idade avançada, uma levando uma lâmpada acesa, outra uma esponja e uma espada. A última, Méroe disfarçada, vendo Sócrates dormindo, diz à amiga, num discurso paródico: "Aqui está ele, Pância, minha irmã, o caro Endimião; ei-lo, o meu Catâmito, que por muitos dias e muitas noites aproveitou da minha idade terna demais, e aqui está, desprezando meu amor" (p. 23). Sabendo-se que o primeiro nome masculino refere-se a um "jovem caçador grego, amado por Selene, a Lua, e agraciado por Zeus com o dom de um sono eterno e de uma juventude perene", e o segundo, equivale a "Ganimedes, escanção de Júpiter, aquele que lhe dava de beber", tornando o designativo Catâmito "um nome comum", no sentido de um "belo rapaz", conforme as notas explicativas de Ruth Guimarães, forma-se, nesse jogo discursivo, uma metamorfose no processo estilístico, em que o procedimento paródico transforma o repertório clássico (heróico, mitológico e idealista) no seu contraponto irônico e satírico: "E eu, sem dúvida, nova Calipso, abandonada pelo astucioso Ulisses, chorarei e lamentarei a minha solidão eterna" (p. 23). Pela ponte da paródia, do plano discursivo, descemos imediatamente ao plano do enredo, confirmando como a articulação entre a enunciação e o enunciado, ainda mais por vir amarrada no sincretismo actorial do narrador-personagem, forma dois lados irônicos de uma mesma moeda. A necessidade de testemunhar os fatos, para concretizá-los em narração, desencadeia a inversão irônica do papel do narrador observador. Revestido na pele de personagem, o narrador passa a ser a caça das vicissitudes do enredo, que o prende à rede da ironia, transformando-o em vítima da situação:

> Assim falando, estendeu o braço e me mostrou à sua amiga Pância: 'Quanto a esse ali', acrescentou, 'o honesto conselheiro Aristômenes, que teve a idéia da fuga, esse que neste momento, mais próximo da morte do que nunca, prostrado no chão, e jacente sob o seu grabato, observa tudo isto, pensa que me ultrajou impunemente. Paciência; mas não, num instante, ou antes, imediatamente, quero que se penitencie de seus sacarmos de antes e da sua curiosidade de agora'(p. 23-24).

Enquanto vítima da reversão da narrativa, o narrador-personagem sente nas ameaças das feiticeiras a aproximação do sacrifício do despedaçamento (*sparagmós*) — "Que achas minha irmã, de primeiro despedaçarmos esse homem, como fazem as bacantes, ou de lhe ligarmos os membros, e cortar-lhe o instrumento de virilidade?" —, que não se realiza, uma vez que lhe será reservada a tarefa de enterrar o amigo: "Não', replicou Méroe, pois era ela, eu a reconhecia agora, visto Sócrates ter-lhe mencionado nome em suas narrações, 'não, mas que ele pelo menos sobreviva para amontoar um pouco de terra sobre o cadáver deste pobre rapaz" (p. 24). No processo da morte de Sócrates, concretiza-se a mutilação da qual fora salvo o narrador, mas o ritual de execução daquele reverterá o castigo do testemunho do narrador no papel de bode expiatório vivido pelo personagem, fazendo dele uma vítima típica de *pharmakós*: "E, inclinando para a direita a cabeça de Sócrates, mergulhou a espada inteira, até o punho, no lado esquerdo da garganta; depois, aproximou um odrezinho e recolheu o sangue que jorrava, diligenciando para que nenhuma gota se perdesse" (p. 24). O processo todo é irônico, porque o narrador presencia os fatos ("Tudo isto eu vi com os meus olhos"), descreve o sacrifício com um aparato ritualístico ("Para conservar, creio, a essa imolação, todas as características de um sacrifício, a doce Méroe introduziu a mão direita no ferimento, remexeu até o fundo das entranhas, e retirou o coração do meu desgraçado camarada"), e testemunha a consumação da morte: "A violência do golpe tinha-lhe cortado a garganta e ele, deixando escapar pela fenda um som que não passava de um vago sopro, exalou o último suspiro" (p. 24).

Diante do testemunho do rito de sacrifício, a cena envolve o personagem-narrador num insidioso jogo irônico, demonstrando ser ele a vítima maior no processo ritualístico de construção do enredo (*mythos*). Num

unesp

movimento de retorno, o enredo atrai o personagem-narrador para dentro da estória, fazendo com que o seu envolvimento percorra um trajeto de desconhecimento dos fatos, para a condição irônica de presenciar e vivenciar a execução dos acontecimentos, como a caça atraída e tornada prisioneira na rede irônica da trama narrativa. Quando o narrador transformado em personagem comenta, no início do episódio, que se sente "cutucado não com um espinho, mas com a ponta de uma lança" (p. 23), desconhece o desencadeamento irônico dos fatos, que o levariam a testemunhar, na mesma estória, a morte de seu amigo Sócrates, pela ação de uma espada. No momento, também não consegue perceber o tom profético das palavras pronunciadas pela feiticeira, indicando o que acontecerá futuramente, quando presenciará, por meio da ação de uma esponja num banho de rio, a morte do amigo, a quem deverá enterrá-lo, cumprindo-se o que já estava determinado: "Pância, com uma esponja, tampou a larga abertura, dizendo: 'Esponja, tu que nasceste no mar, guarda-te de atravessar um rio" (p. 24). Entrando definitivamente na estória, a ironia da narrativa reverterá o seu papel de testemunha no de personagem central: "Feito isto, retiraram-se, empurrando o catre. Depois, agachadas, com as pernas separadas acima de meu corpo, esvaziaram sobre mim a bexiga, e me deixaram inundado de imunda urina" (p. 24). Nesse jogo de espelho, percebe-se que todo o episódio, na verdade, fora desencadeado por Lúcio, quando abordou os dois companheiros de viagem, relatando a sua admiração pelo fantástico número do artista engolidor de espadas. Mas, para Lúcio, a narrativa reservará, depois da fixação da moldura, a sua carga maior de ironia, quando viverá, no centro do quadro, a função de narrador geral da estória, experimentando, também, o papel de vítima, como o seu personagem principal.

Tratando-se de uma estória menor encaixada dentro da estrutura da estória maior, o episódio abordado prenuncia o processo de construção da narrativa ("Muitas fábulas quero apresentar-te, em variada seqüência, nesta conversa de estilo milesiano"), fazendo do Livro I uma espécie de antecipação da obra toda, no seu papel de disseminar os índices formais que ganharão concretude no desenrolar da estória principal. Com essas características, o Livro I funciona como uma verdadeira moldura, e a sua construção não só

unesp

prepara, como indica a plasmação dos processos fantásticos que ocorrerão no tecido central da narrativa. Daí a necessidade de se acompanharem as reversões do primeiro episódio até a sua finalização.

Encerrado o primeiro ciclo do episódio, com o fecho do fantástico e o retorno ritualístico do fechamento da porta, o afastamento das feiticeiras indica a saída de cena de Sócrates como personagem principal, cedendo o seu lugar a Aristômenes, agora prisioneiro da cena central: "Mal transpuseram a soleira, os batentes da porta se mostraram intatos, e voltaram à sua posição primitiva: os pinos se recolocaram nas dobradiças, as trancas se ajustaram nos passadores, os ferrolhos se ajeitaram no encaixe" (p. 24). Fechado pela moldura desse novo quadro, o personagem viverá o motivo do morto-vivo, com o seu corpo revestido com a pele irônica da vítima casual: "Mas eu fiquei lá como estava, jogado no chão, desfalecente, nu, (...). Assim mesmo, meio morto, era o meu próprio sobrevivente, o meu prolongamento póstumo, e, em qualquer caso, candidato à cruz" (p. 24). A crucificação referida pelo personagem é o seu processo de expiação, como a penitência a ser paga pela aparência da culpa com o sofrimento da inocência na consciência: "Que acontecerá, eu me dizia, quando, amanhã pela manhã, descobrirem a garganta cortada? Adiantaria dizer a verdade? Quem acreditaria?" (p. 25). No jogo da voz interna representando a verdade, e na representação da voz externa, condenando pela aparência e mentira, vê-se o mecanismo da mola da ironia descendo pelo fosso trágico, que se abre nos desvãos da consciência: "Poderias ao menos pedir socorro, se, de talhe avantajado como és, não pudeste resistir a uma mulher. Degola-se um homem na tua frente e calas-te? Demais, por que não pereceste, vítima do mesmo atentado? (...) Escapaste da morte; pois bem, volta para ela" (p. 25).

No movimento cíclico de morte para morte em que o personagem foi enredado, não há saída: qualquer possibilidade de vida significa apenas o respiro irônico que as malhas da representação do real oferecem para prolongar o eterno retorno de sua condição trágica. Assim, do fundo do fosso da consciência, o discurso emerge para o plano do enredo, e o leitor sobe pela escada de sua linha para acompanhar a tentativa de fuga do personagem: "Enquanto eu ruminava essas coisas, ia-se a noite, e vinha o dia. Pareceu-me

unesp

que o melhor partido a tomar era escapar furtivamente, antes da madrugada, e rápido pegar a estrada, sem deixar vestígio" (p. 25). Chegando ao campo do canteiro discursivo, quando se pensa na possibilidade da fuga, o personagem frustra-se, enquanto o leitor surpreende-se e revê todo o processo, agora degustando o sabor da ironia colhida na flor da palavra:

> Agarrando minha pequena bagagem, introduzi a chave na fechadura e manobrei os ferrolhos. Porém, aquela porta honesta e fiel que, por si mesma, durante a noite, tinha feito saltar as dobradiças, foi com enorme trabalho, e à força de virar e revirar a chave, que cedeu por fim (p. 25).

Em correspondência aos contratempos vividos pelo personagem, no plano do enredo, o narrador contrapõe, no plano estilístico, o efeito humorístico da ironia. O aspecto trágico de um reveste-se em comicidade no outro. No momento em que o narrador qualifica a porta de "honesta" e "fiel", o leitor rememora, pela contradição contextual, a abertura do episódio, quando a mesma porta, que deveria permanecer fechada para dar segurança ao personagem, é aberta, fantasticamente, pela ação das feiticeiras. Agora que deseja sair, a porta, funcionando como um obstáculo, dificulta o seu desejo. Se a organização das seqüências das ações tem uma estrutura irônica, tais costelas do esqueleto narrativo ganham um revestimento estilístico com a pele da ironia. Pelo efeito da enunciação, o leitor acompanha o desdobramento trágico dos fatos, revertendo sempre a expectativa do personagem em uma frustração, e participa do efeito estilístico pela contradição de sentidos gerada em relação ao encadeamento da fabulação. Aquilo que é vivido, dramaticamente, na consciência do personagem, é revivido, satiricamente, no processo de leitura, sob o efeito da ironia, que eleva ao nível da consciência do leitor as variações dos sentidos do discurso. Tal procedimento reforça a dramatização da estória, rompe com a sua unidade, e opõe um segundo sentido (falso), como o de porta "honesta e fiel", a um primeiro sentido, caracterizado verdadeiramente, em que o comportamento da porta guiou-se, sob o efeito mágico do fantástico, pela desonestidade e não fidelidade. Na produção desses efeitos de sentido, o narrador viola o "princípio da não-contradição contextual", gerando um "desvio" na mensagem e, com ele, uma figura retórica, assim caracterizada por

unesp

Genette: "A figura não é, pois, nada mais que a sensação de figura, e sua existência depende totalmente da consciência que o leitor toma ou não da ambigüidade do discurso que lhe é proposto" (1972, p. 207).

Diante do "estranhamento" consumado, o leitor realiza uma espécie de leitura "corretora" para reestabelecer a coerência textual, substituindo mentalmente o termo "impróprio" do enunciado pelo seu contrário, conforme define-se a ironia: "o processo de expressão *per contrarium*, a figura retórica que consiste em atribuir às palavras sentido oposto ao que normalmente exprimem" (Paiva, 1961, p. 3). Irmanados no efeito espirituoso da mensagem irônica, narrador e leitor acabam por dar vida ao discurso. O primeiro, no seu papel de manipulador, descrevendo um fato ao modo do "ser" (a verdade do comportamento fantástico da porta), para apresentá-lo, depois, ao modo do "parecer" (na falsidade das expressões "honesta e fiel"). Ao ser atraído para a armadilha discursiva, o leitor é dissuadido de ler as palavras "honesta e fiel" ao modo do "ser", e persuadido a lê-las ao modo do "parecer" (desonestidade e não-fidelidade), reencontrando, pelo *falso,* a *verdade* do discurso. Do mesmo modo que se encontra, pela via do fantástico (falso), a verossimilhança do real (verdadeiro). Assim, o processo que se propõe a "encurralar o fantástico" para representar o real, não poderia ser mais coerente, fazendo da ironia o suporte estilístico de expressão da representação realista.

Voltando à seqüência interrompida, depois de "virar e revirar a chave", a porta abriu-se, mas Aristômenes encontra o porteiro deitado ao chão, impedindo-lhe a fuga. As palavras falsas do porteiro, porque pressupostas, indicam um fundo de verdade ("E quem me prova que não degolaste o teu companheiro de viagem, com o qual aqui te alojaste ontem, e que não procuras, com a fuga, salvar-te da prisão?"), e a fuga, que deveria levá-lo à liberdade, pela mola da ironia, reverte-se no drama de consciência de uma vítima inocente, aprisionada, novamente, no escuro da noite: "Nessa hora, lembro-me, vi abrir-se a terra, e o fundo do Tártaro aparecer, com o cão Cérbero pronto para me devorar" (p. 25). Expressando-se com ironia, começa a perceber que está enredado numa trama irônica: "Acudiu-me não ter sido por misericórdia, seguramente, que a boa Méroe me tinha poupado, em lugar de me degolar; mas havia, por crueldade, me reservado para a cruz" (p. 25). De

unesp

volta ao cubículo, uma série de surpresas o aguarda: conversa com o seu grabato ("única testemunha da minha inocência"), pois o amigo Sócrates está dormindo, mais morto do que vivo; tenta enforcar-se, mas a corda rompe e ele cai sobre o companheiro, acordando-o; surpreendido pelo outro ainda estar vivo, parte: "Tomei minha pequena bagagem, paguei ao tendeiro o preço de nossa dormida, e eis-nos na estrada" (p. 27).

O dia, que deveria funcionar como um contraponto idealista aos mistérios e terrores da noite demoníaca, é apenas o reverso da mesma medalha. A luz e a estrada indicam a saída do espaço do cárcere, iniciando uma espécie de prisão em liberdade, simbolizada por um ciclo de peregrinação: "Mal nos tínhamos posto a caminho, o Sol, nascendo, iluminou tudo com seus raios" (p. 27). A luz solar, que deveria revelar as marcas dos acontecimentos noturnos, acoberta, ironicamente, as cicatrizes de tais fatos ("Louco, tinhas bebido, foi o espírito encharcado de vinho que te fez ter sonhos insensatos. Estás aí, Sócrates, intato, sadio, incólume. Onde está o ferimento? Onde estão a esponja e a cicatriz, tão profunda quanto recente?"), gerando a suspensão da dúvida pelo efeito do álcool e do sonho: "Médicos dignos de fé pretendem, com razão, que um estômago estufado de comida e bebida faz sonhar coisas trágicas e ameaçadoras" (p. 27). Mas, da mesma forma que o dia é o contraponto irônico da noite, o sonho não é uma fuga, e sim a afirmação da realidade. Ao contrário da perspectiva idealista, em que a estrutura do sonho formaliza o prenúncio do desejo, na representação realista ele configura o pesadelo, que liga, com a agulha do sofrimento, o terror de um estado de sono à angústia de um estado de vigília. Assim como o dia é uma extensão do pesadelo da noite, o sonho e a realidade, moldados pela ironia, representam as duas faces de um destino marcado por um desenho fatalmente trágico: "Passei uma noite terrível, que me trouxe imagens de espanto e de horror. Isso chegou a tal ponto, que neste momento creio-me ainda molhado e sujo de sangue humano" (p. 27). No entrecruzamento das marcas reveladas, percebe-se como o sopro do desejo do sonho esvai-se para permanecer o peso do pesadelo:

> 'De sangue?' inquiriu Sócrates, sorridente. 'Não é de sangue que estás molhado, mas de urina. De resto, eu também tive um sonho. Sonhei que me cortavam a goela. Senti a dor aqui na garganta. Pareceu mesmo que me arrancavam o coração e até agora como que me falta o sopro, tremem-me os joelhos, estão inseguros os meus passos, e sinto a necessidade de tomar algum alimento que me reanime' (p. 27).

A seqüência final do episódio, com o desdobramento do pesadelo da noite vivido à luz do dia, articula os principais elementos simbólicos que fazem parte do paradigma do real, circulando em torno do motivo temático da frustração amorosa, aqui representado pela imagem do coração arrancado. O movimento do enredo termina no sentido trágico da vida decaindo para a morte, com o fecho da estória do personagem emoldurando uma morte ritualística, uma vez que a sua consumação, durante o dia, é o retorno da determinação noturna, no momento em que se deu o início do ritual, comandado pelo poder sobrenatural da feitiçaria. Nesse movimento de queda, imposto por uma força maior ou um destino demoníaco, imprime-se o sentido da verticalidade para a horizontalidade, sendo que o próprio corpo humano descreve as linhas de sua decadência: em pé (vida), inclinado ou crucificado (morto-vivo), e deitado (morte). Os elementos da natureza entram no quadro de tragicidade, revestindo o movimento da queda com um colorido simbólico. Sob a regência do mecanismo irônico transformando a vida em morte, o sol, que deveria revelar, esconde; o ar, que deveria vivificar, falta; a água, que deveria saciar a sede e reconfortar, mata; e a terra, finalmente, acolhe o corpo humano no abraço de sua sepultura. Todos esses passos ocorrem no espaço curto do desfecho do episódio.

Estando as duas personagens na estrada e com fome, Sócrates deseja alimentar-se e Aristômenes aprova a idéia numa explosão de alegria. No mesmo instante, o desejo de reanimar-se do primeiro começa a reverter-se em morte ("Olhando para o meu companheiro, que comia com avidez, vi seus braços se cavarem, seu rosto se tornar de um palor de bucho, as forças o abandonarem".), enquanto a alegria do segundo transmuta-se em pesadelo: "Ficou, enfim, tão irreconhecível, com as cores tão mortalmente alteradas, que, em meu horror, cria rever diante de mim as Fúrias da noite, e o primeiro

bocado de pão, por pequeno que fosse, se me atravessava na garganta, sem poder descer nem subir" (p. 27). Nota-se, agora, que o episódio, parecendo solto e desarticulado, tem um fecho cíclico: a sua abertura deu-se, justamente, com a entrada de Lúcio na conversa dos dois viajantes, relatando como havia engasgado com um pedaço de queijo. Não é por acaso, também, que todo o episódio gira em torno do motivo central da obstrução da garganta, denunciando no corte de tal órgão as dificuldades da fala e, por extensão, o relativismo da articulação enunciativa no paradigma da representação do real. Como na metáfora de Milton, que vê na imagem do "bardo cego" o afastamento do público, o corte da garganta pode ser visto como uma espécie de projeção metafórica da transmutação da oralidade em escrita.

Os demais motivos, formando círculos concêntricos no elaboradíssimo desenho da trama, arrematam-se. A esponja, que prolongou a vida de um morto, com a sua ruptura, pela ação da água, transforma o morto-vivo em cadáver. Cumpre-se a premonição mágica de Méroe: "Esponja, tu que nasceste no mar, guarda-te de atravessar um rio" (p. 24). Na continuidade da seqüência, Sócrates sente sede, e toda a aflição de Aristômenes ("Com efeito, a quem convencer que, de dois companheiros, um tivesse perecido sem que o outro interviesse?") é projetada, ironicamente, no contraste da serenidade do rio: "Havia engolido um grande bocado de um queijo excelente, e, não longe das raízes do plátano, sereno como um lago, corria preguiçoso um regato de curso lento, da cor da prata e do vidro" (p. 27). Inicia-se a parte final do ritual da morte, nas pegadas dos passos da ironia: "Está bem, eu lhe disse, bebe da água leitosa daquela fonte, até matar a sede" (p. 28). O movimento da morte reproduz-se na gestualidade do corpo. Primeiro, da verticalidade à inclinação: "Ele se levantou, procurou por um instante, no barranco, um lugar ao nível da água; depois, dobrando os joelhos, inclinou-se e se aproximou, ávido, para beber" (p. 28). Em seguida, há a identificação do corpo com o espelho da horizontalidade, selando, na linha d'água, o simbólico beijo da morte: "Não tinha ainda atingido com os lábios a superfície da água, quando profundo e largo ferimento se abriu em seu pescoço, a esponja bruscamente escapou, seguida de um filetezinho de sangue" (p. 28). Da linha da horizontalidade, o mergulho da morte é impedido por um instante ("e seu corpo inanimado iria

unesp

de cabeça para diante dentro d'água se eu não o tivesse segurado por um pé e arrastado, com grande esforço, para a margem."), para cumprir-se o ritual previsto, na sepultura terrestre: "Ali, depois de ter chorado, tanto quanto permitiam as circunstâncias, o meu desgraçado companheiro, recobri-o de terra arenosa e deixei-o nas vizinhanças do rio para sempre" (p. 28).

Do centro do episódio, com o motivo do coração arrancado, seguindo o movimento dos círculos da narrativa, a narração emerge, fechando, uma a uma, as molduras de seu labirinto. Com a morte de Sócrates encerrando um ciclo, o seu companheiro de viagem e narrador do episódio puxa a porta de sua participação, mas se vê, ainda, prisioneiro da circularidade demoníaca. Como não há escape na teia labiríntica do real, Aristômenes, primeiro, foge da situação, mas as conseqüências do seu papel de vítima casual acabam por castigá-lo na cadeia da solidão: "Ao mesmo tempo, cheio de inquietação e de temor por minha própria sorte, fugi, pelos caminhos mais afastados, para solidões impenetráveis" (p. 28). Enredado pela trama demoníaca, como personagem e narrador, o seu drama passa a ser vivido, interiormente, no palco da consciência ("Como se tivesse a morte do homem na consciência, abandonei minha pátria e o meu lar".), enquanto lá fora desdobra-se a penitência representada na situação de pária, pois, aos excluídos, o afastamento trágico do movimento realista reserva o reino dos infernos, como o fecho do drama demoníaco: "Exilado, habito hoje a Etólia, onde celebrei novo contrato matrimonial" (p. 28).

No jogo de molduras superpostas fecha-se uma porta para que se abra outra. Nesse outro círculo do inferno, situa-se o personagem e narrador Lúcio, que passa a retomar as rédeas da narrativa: "Esta foi a narração de Aristômenes" (p. 28). No seu circuito de atuação, o mote dado como ponto de partida, ou seja, a discussão sobre a verdade ou a mentira dos fatos fantásticos, tem, agora, a sua amarração. O companheiro de viagem de Aristômenes, "que desde o começo tinha-se retraído em sua incredulidade, e recusava a ouvi-lo", continua o seu papel de oponente ("Nada existe de mais fabuloso que essa fábula, nem mais absurdo do que essa mentira".), mas, após pedir a opinião de Lúcio, será excluído da narrativa, pois nessa trama, o personagem só se afirma como pretexto para a narração: "E tu', continuou, voltando-se para mim, 'e tu

que tens o ar e as maneiras de um homem educado, dás ouvido a esse conto?" (p. 28). Na resposta de Lúcio, que é a crença na própria ficção, tem-se a síntese do eixo que tomaremos como ponto de partida na movimentação do paradigma da representação realista: "Sou de opinião', respondi, 'que não há nada impossível: Como decidirem os fados, assim decorre a vida para os mortais" (p. 28).

Esta é a premonição de Lúcio, sua máxima, sua profissão de fé. Em torno dela articula-se a arte poética da representação realista: "A ti, a mim, a não importa quem, acontecem coisas extraordinárias e inéditas" (p. 28). Em outras palavras, Lúcio preconiza o que o poeta inglês Samuel Taylor Coleridge formularia séculos depois: "a suspensão da dúvida", num contexto fabuloso, produzindo "a fé poética". É nesta fé que Lúcio deposita a sua crença; por meio dela experimentará os efeitos das artes mágicas para amargar a condição trágica do homem decaído, na sua metamorfose em asno. Da mesma forma, a sua conversão em homem, no final, é muito menos uma purificação moralista e religiosa, como parece na superfície da idolatria aos deuses Íris e Osíris, para se revelar, mais profundamente, como a fé poética, que está na origem da criação ficcional. A conversão final de Lúcio é o mascaramento da redenção do personagem para que o narrador concretize a sua "estória de escritor", atingindo, assim, o objetivo último da glorificação literária. Tais aspectos estão em jogo no início do livro, quando Lúcio discorda do incrédulo companheiro de Aristômenes ("Contai-as a quem ignore tudo isso, e perdereis todo o crédito".), tomando o partido do último e, principalmente, tomando o partido dos mistérios da ficção, cuja fé está acima das vicissitudes e dificuldades terrenas: "Quanto a ele, sim, certamente, eu creio nele, e lhe rendo graças infinitas por nos ter mantido tão bem sob o encanto de uma agradável história, de maneira que cheguei ao fim desta rude e longa escalada, sem esforço e sem aborrecimento" (p. 28).

No fecho da estória de Aristômenes e de seu companheiro de viagem, com o apagamento da incredulidade e o reforço na crença aos mistérios do fantástico, Lúcio acaba moldando a moldura de sua própria estória, no plano da enunciação, porque o leitor já foi convertido às leis do fantástico e atraído para o espaço mágico do quadro narrativo, em que se processam as artimanhas

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

metamórficas, que acabaram originando os princípios ilusionistas da representação realista. Sob o encantamento de tal arte, o leitor, como o personagem Lúcio, já está sendo conduzido por suas "orelhas", prestes a cavalgar pelo lombo do asno, ou ao lado dele, que é o corpo do livro: "O benefício atingiu até a minha montaria, que obteve um inesperado proveito, pois que, sem fadiga para ela, eu vim até a entrada desta cidade levado, não por seu lombo, mas por minhas orelhas" (p. 28). O movimento dessa cena reencontra os motivos desencadeadores da cena inicial: a "fadiga" da jornada e o "remédio" da fadiga, indicando, no índice da "orelha", que a força motriz da narrativa é a sucessividade dos episódios concatenados. Mas, até esse ponto, Lúcio, levado pelas suas "orelhas" e não pelo "lombo do asno", acompanha as estórias como ouvinte, encerrando o ciclo do enquadramento enunciativo e de apresentação dos procedimentos que comandarão o andamento da narrativa. A partir desse ponto, a narrativa será conduzida pelas "orelhas" de Lúcio, no seu "lombo" metafórico. Por isso, fixada a moldura do quadro principal, o primeiro capítulo termina com a despedida dos dois companheiros ("Acabou aqui nossa conversa e nosso itinerário em companhia."), para Lúcio viver, enquanto protagonista, os fatos que o Lúcio narrador transformará na sua estória "de ouro": "Quanto a mim, aproximando-me da primeira hospedaria que avistei, perguntei logo à velha hospedeira: Esta cidade é Hípita?" (p. 29). O enovelamento desse percurso será desfiado como a tarefa central no estudo do enredo.

A imagem metonímica da "orelha", acompanhando, com as suas aparições reiteradas, o motivo da "garganta", também indica o trajeto da oralidade à escrita, que a obra realiza, metaforizando o percurso evolutivo da narrativa. Associada à "garganta" (falar), a imagem da "orelha" (ouvir) completa o circuito enunciativo do sistema tradicional da narrativa, que está sendo retomado para indicar na sua substituição, a entrada dos novos operadores (narrador e leitor) nos pólos da produção e da recepção. Da mesma maneira que a concatenação dos episódios do início preparam, numa escala menor, os mecanismos dos procedimentos construtivos da obra, os motivos da "garganta" e da "orelha", servindo de base a esses episódios, adiantam ao leitor as cláusulas do contrato narrativo, que se está firmando para a leitura do

livro. Por isso, fizemos das articulações geradas no primeiro capítulo o fundamento das discussões implicadas no plano enunciativo.

O livro I, destacando as imagens da "garganta" e da "orelha", indica um percurso metonímico que se completa na figuração da "cabeça", a partir da qual é instaurada uma projeção metafórica identificando, nas partes da obra, a figura de um animal: a cabeça (livro I), o corpo (do livro II ao XII) e a cauda (livro XIII). Assim, o contraponto irônico, que marca o andamento da obra, corre pelo seu corpo metamorfoseado no lombo de um burro, opondo o valor de superioridade da cabeça (com um tratamento temático que nivela o homem ao animal) ao caráter disfórico da cauda, em que se celebra a consagração de Lúcio. Desse modo, a dúvida da crítica (se o último capítulo fora acrescentado, posteriormente à narrativa), poderia ser resolvida da seguinte maneira: a conversão e a providencial redenção moral de Lúcio, como uma espécie de recuperação de sua nobreza de caráter, estariam desmentidas, num plano mais profundo, no comando das rédeas da narrativa, quando a ironia do isomorfismo do livro com um asno localiza tais atitudes, com ares de nobreza e de conduta idealista, na parte menos nobre da cauda. Ligado ou não, como apêndice, ao corpo do livro, o último capítulo encaixa-se, com perfeição, à estrutura irônica da obra. Se foi colocado posteriormente, a intenção da resolução idealista não cobre a direção demoníaca determinada pelo enredo. Ao contrário, o contraponto idealista, lido com a lente da ironia, só amplia a surpreendente elaboração artística da obra. Da maneira como o livro chegou aos nossos dias, o fundamental, portanto, é incorporar a resolução final às articulações engenhosas do livro. Por esse prisma, o seu fecho, costurado pelo viés irônico, é extremamente satírico ou cínico.

Apuleio protagonizou uma interferência no sincretismo da primeira pessoa (que une narrador e personagem), estabelecendo um ruptura entre as duas instâncias narrativas: a enunciação e o enredo. Nessa fenda, o autor latino mobilizou uma tensão entre a "esperteza" do narrador e a "ingenuidade" (burrice) do personagem, criando uma raiz temático-formal da representação realista. Metaforizando a sua obra no corpo de um asno, Apuleio iconizou, numa imagem-chave, o princípio realista que explora a condição de "vítima" da personagem (asno) para a glorificação literária do narrador, juntando as

unesp

duas partes do processo no belo título da obra: O Asno (personagem) de Ouro (a estória fixada pelo narrador).

Num procedimento semelhante, Machado de Assis arma, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a sua equação entre o narrador e o personagem com a oposição entre a vida (esperteza) e a morte (ingenuidade), para chegar à incógnita do "túmulo" como metáfora da obra. Resgatando a raiz de Apuleio, Machado eleva esse princípio de iconização às últimas conseqüências, metamorfoseando as *Memórias Póstumas*, com a inscrição lapidar do prefácio e da dedicatória, na tumba que se abre para dissecação moral de Brás Cubas, por meio da anatomia de seu caráter, ou das carnes mortas de sua vida. Na sua "lição de anatomia", a morte do personagem é um meio de dar vida ao narrador: o artista vestido na pele de um ironista-anatomista. Em Apuleio, o personagem Lúcio não morre , mas tem que vivenciar as agruras de uma vida no corpo de um asno, para que o narrador experimente a glorificação literária. Machado, com a morte do personagem, escreve uma "estória de escritor", rompendo a maior dificuldade da forma autobiográfica: a moldura da morte, que é resolvida pela intervenção do fantástico. Na oposição sistematizada por Apuleio (esperteza / asnice) está a origem do jogo que explica o título com que a sua obra imortalizou-se. Assim como o personagem é transformado em asno para render uma estória fantástica e salvaguardar a esperteza do narrador, o título, ao longo de sua história, de *Metamorfoses*, metamorfoseia *O Asno* em estória, e a estória é que é *de Ouro*: a matéria ficcional convertida em essência alquímica. Machado, com a morte da personagem, escreve as *Memórias Póstumas* para imortalizar uma "estória de escritor".

No trajeto percorrido, elegemos o procedimento da metamorfose como o elemento estrutural do texto. Se aceitarmos que o seu princípio de dualidade necessita da asnice do personagem (vítima) para se instaurar a esperteza do narrador, esse mesmo princípio manifesta-se na enunciação, pelo trabalho da ironia, comandando os demais patamares de armação da narrativa. O enredo faz-se da dualidade da estória de um homem transformado em animal, que, depois, é reconvertido em sua forma humana. Tal desdobramento é o espelho do personagem, moldado em duas faces de uma mesma moeda: o homem e o animal, cujo motivo de identificação metamórfica, na história da narrativa em

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

sua vertente realista, esticou o arco da tensão principal entre a tolice (ingenuidade) e a esperteza (picardia), até um destino final. Esse destino, nas reinvenções do padrão, poderá ser coroado, simbolicamente, em uma vida não renascida, mas aparentemente reparada, como na trajetória picaresca, pelo desfecho cômico de uma aparente e irônica resolução apocalíptica; ou, poderá, num trajeto mais retilíneo do padrão, pela via trágica, terminar numa morte simbólica ou concreta, impulsionada pela ironia trágica da corrente demoníaca. No fragmento estudado, Méroe (esperta), como uma representante do Fado, por ser uma manipuladora das artes mágicas, é o algoz de Sócrates (ingênuo), a vítima mortal do destino. Na narrativa de Lúcio, o asno sobrevive na forma humana, num arranjo aparentemente idealista, mas irônico, porque, funcionando como um duplo do narrador, da sobrevivência do personagem depende o testemunho da narração. Da mesma forma que na enunciação, no enredo e na caracterização do personagem, um movimento irônico de tragicidade comanda o percurso temporal, revertendo todo o desejo de um sonho (não realizado) na duração de um pesadelo vivido na consciência. Esse movimento trágico, atingindo o fosso da consciência, é solidificado pelas relações de espacialidade, que reforçam a trajetória opressiva da exterioridade para a interioridade, por meio de imagens sugestivas de um sufocante aprisionamento.

Elegendo como princípio geral da enunciação, no paradigma realista, a difícil tarefa de "encurralar o fantástico no real", para "*realizá-lo*", o papel principal do personagem é o de vivenciar a aventura do fantástico para o narrador converter os desdobramentos irônicos das artes mágicas nas prestidigitações de uma arte ficcional, fazendo do jogo de tal arte uma configuração da insídia do real. Quando não há uma opção deliberada pelo fantástico, o jogo do enredo continua sendo tramado pelo mecanismo da ironia, com a devida amarração estilística da enunciação. De uma forma ou de outra, com a opção deliberada do fantástico, ou com a ironia desempenhando o papel metamórfico do fantástico, a arte do narrador realista encontra-se no meio do campo minado de um paradoxo: de um lado tem-se a fantasia do fantástico e o engenho da ironia, de outro, um compromisso com a verossimilhança; de um lado, o peso do impulso ilustrativo e estético do

alegórico, de outro, o peso do impulso representativo e mimético do satírico equilibrando a balança do simbólico. Ao trazer a ponta fantasiosa do pólo ilustrativo ao ponto extremo do convencimento mimético, o narrador dispõe da magia da metamorfose para ligar a cabeça à cauda da matéria tratada, unindo as duas extremidades num mesmo corpo ficcional.

A plasmação do conjunto ficcional depende da eficácia da narração. No livro de Apuleio, o ponto de conjunção entre o "corpo" e a "cauda" é o testemunho da "orelha", que completa a figura e fornece a base sólida da conversão do inverossímil no convencimento da verossimilhança. A metamorfose da "escuta" em "escrita" (em correspondência com o desdobramento irônico de se fazer do personagem a vítima para salvaguardar o narrador, como se dá em Apuleio; ou a inversão da morte do personagem convertida em vida do narrador, como fez Machado) é o fator principal da "suspensão da dúvida" para o engendramento da "fé poética". Por isso, na origem da representação realista, um dos princípios de plausibilidade assenta-se no testemunho do narrador, permitindo transmutar, nas máscaras da ironia, o incrível do fantástico no crível verossímil da magia da arte narrativa. A complexidade de uma enunciação irônica, que precisa do apoio da testemunha ocular para solidificar a transmutação da "mentira" em "verdade", antes de passar pelas resoluções das engenhosidades dos grandes artistas narrativos realistas, teve a sua abertura no procedimento fantástico inscrito por Apuleio. Para usarmos a imagem de seu burro, o autor precisou soltar a besta no enredo, para amarrar, no aparelho da enunciação, a coerência de um relato, cujas rédeas prendem, também, o leitor:

> Mas talvez, leitor escrupuloso, procures censurar minha narrativa argumentando assim: 'E como, então, astuto burro, fechado como estavas entre os muros do moinho, pudeste saber o que as duas mulheres faziam em segredo?' Fica sabendo, pois, como o homem, curioso que eu era, sob a figura de uma besta, teve conhecimento de tudo o que se tramava contra a vida de meu moleiro (p. 176).

O narrador instaurado por Apuleio, nos primórdios da representação realista, trabalhou alguns aspectos básicos para contrapor à estética idealista

grega uma proposta irônica e satírica. Primeiro, elevou a ironia, com a ambigüidade de sua duplicidade dialética, ao ponto central da estética realista. Nessa trajetória, representou a mudança do fulcro de expressão lingüística: do grego para o latim. Em correspondência à visão dialógica, popular e especular do mundo, instaurou-se a metamorfose como o procedimento formal propício. Pela ação da metamorfose, o modo de visão unilateral da tradição épica e da prosa idealista grega reverte-se num ângulo contrário: irônico, paródico e dialético. A nova direção permuta a focalização distanciada da terceira pessoa com a focalização aproximada da primeira pessoa, amarrando o seu foco de duplicidade no sincretismo actancial do personagem e do narrador. Para se aproximar dos fatos e testemunhá-los, desloca-se o personagem; para contá-los, com o devido afastamento irônico e satírico, entra em ação o narrador. Por isso, o aparelho da enunciação, que abre a dualidade da oralidade e da escrita, organiza-se colocando os fatos acontecidos num tempo passado (Lúcio investido no papel duplo de humano e animal) em oposição ao tempo presente da narração: "Lembro-me de que, havia alguns dias, tinha sido cometido nesse mesmo lugar um crime particularmente nefando. Conto aqui o caso, para que vós o possais ler" (p. 186). O sincretismo é amarrado de tal forma, que no interior da estória parece impossível dissociar o Lúcio personagem do Lúcio narrador, como acontece no conto "Amor e Psiquê", quando há o relato de um outro ("Este foi o conto que a velha bêbada e falante narrou à jovem cativa."), mas revela-se a preocupação do personagem com a função do seu duplo narrador: "E eu, estando a poucos passos, deplorava, por Hércules, não ter tabuinhas nem estilo para tomar nota de história tão bela" (p. 118). Esse jogo ambíguo, aproximando as duas instâncias da narrativa, a narração e o enredo, é o responsável pela transformação do fantástico (do enredo) na verossimilhança da narração, porque, uma vez adotada a visão "com" o personagem, o narrador Lúcio só pode relatar aquilo que o seu duplo vive, ouve ou vê. Com a disposição do testemunho, abre-se a predisposição para a pressuposição da verossimilhança:

> Que tudo se passou dessa maneira, eu o soube por numerosas conversas ouvidas a respeito. Porém, os termos nos quais o acusador fez

> o requisitório, os argumentos que lhe opôs o acusado, e, de maneira geral, os discursos e as réplicas, não pude tomar conhecimento deles, da minha cocheira, e não iria contar-vos o que ignoro. Mas o que soube de fonte segura, consignarei neste relato (p. 190).

Se a metamorfose de Lúcio em asno representou, no achado formal de seu engenho, a resolução de um grande problema da enunciação em primeira pessoa, facilitando o acesso do testemunho no disfarce de uma consciência humana itinerante no corpo de um asno, com a vantagem metonímica de suas grandes orelhas, é essa mesma consciência que vai revelar, no plano do enredo, a condição trágica da vida humana. Novamente as duas instâncias cruzam-se. As carências de uma condição humana vividas na consciência torturada do personagem, no enredo, têm como correspondência, no plano da enunciação, a síntese do processo de consciência de todas as carências: a consciência das dificuldades de expressão repercutindo nas dificuldades de representação. A tradição da representação idealista épica e da narrativa em prosa grega, com seus personagens heróicos e sobre-humanos comandados por uma enunciação demiúrgica e absoluta em seus plenos poderes, vai ser revertida, dialeticamente, com a expressão dos limites da vida humana e a consciência dessa limitação, que acaba refletida no processo enunciativo. A instância da narração, engrenagem central e movimentadora das demais estruturas narrativas, distribui todas as formas de carência (as dificuldades de expressão, de argumentação, de se provar a inocência), ligadas pelo traço comum de "impotência". A mesma impotência que desenha a condição de vítimas com que os personagens correm os seus riscos pela trama do enredo.

Dentro desse universo de representação, em que se arma uma estrutura demoníaca, o labirinto de tal rede manifesta-se, também, na dificuldade de realização da própria trama da rede, porque o narrador, ao enredá-la, acaba nela enredado. A tarefa que a representação realista colocou-se, ironicamente, acabou revelando que o patamar inicial da narrativa, a enunciação, seria a primeira vítima a cair como prisioneira nas malhas da trama de sua própria rede. Por isso, o nascimento da representação realista, fazendo-se pela focalização autobiográfica, deparou-se com a dualidade entre o personagem e o narrador. A movimentação dessa dualidade acabou unindo as perspectivas

unesp

do plano do enredo com o próprio fazer enunciativo do narrador, gerando, nesse ovo ancestral, ou "ovo de serpentes", o motivo central de "uma estória de escritor".

Fechando-se o quadro enunciativo por meio de um texto que remonta aos primórdios da representação realista, gerando com o seu engenho e arte os primeiros traços do esboço de um paradigma, pode-se ver como a nova configuração narrativa já nasce com a dupla missão de construir uma estória e, ao mesmo tempo, mostrar, na prestidigitação de seu tear, como se dispõem os fios da tessitura de sua trama: "Isto que lês, excelente leitor, é uma tragédia, e não fábula ligeira; dos socos subimos para o coturno" (p. 186). Revertendo-se o movimento cômico de reintegração idealista, o trajeto trágico afasta-se do padrão do formato da *estória romanesca* para engendrar os primeiros traços formais da *anatomia*, à medida que procura efetuar uma dissecação moral do homem e da sociedade de seu tempo, por meio de uma visão irônica e satírica. Ou, tece os traços de um interesse intelectual na arte, na religião e na filosofia com o delineamento da forma *confissão*, que segue o curso da expiação de um pesadelo refletindo a condição trágica da vida. Todos esses traços, enfeixados pelo mecanismo de inversão da figura da ironia, acabaram esboçando um retrato prototípico por onde caminharia a enunciação da perspectiva realista e, com ela, a representação alegórica do dilema maior do homem: a consciência da tragicidade da condição humana.

Caminhando com a humanidade, no seu dilema de conviver com a condição trágica da vida, a representação realista configura um retrato demoníaco do ser humano, alegorizando a metamorfose do homem no inferno que é a sua existência. Para se construir esse retrato, uma ponta da ironia reverte-se na condição do retratista: ao pintar realisticamente a humanidade, o farrapo de sua miséria e fragilidade reveste o "próprio retrato do artista". Enredado na trama da miséria humana, o novo narra*dor* passa por uma série de provações, cumprindo um ritual de imolação por profanar uma imagem superior do homem e quebrá-la diante do choque com a vida, de acordo com as contradições que mostram o inferno que é a existência. Na intensidade do seu castigo (dor), desponta, numa relação inversamente proporcional, o regozijo de sua arte. Prisioneiro na teia dessa ironia, o narrador tem que se

desdobrar no papel de asno para redescobrir, no outro, o espelho dele mesmo; tem que transformar a mentira em verdade e usar os meios mágicos do fantástico para criar um simulacro do real. Como a aranha que faz do alimento da vítima o fio em que tece a sua teia, deve gerar, na sua arte, a metamorfose da magia do fantástico no convencimento da verossimilhança ficcional. Não bastasse tudo isto, o retratista realista tem, ainda, que prestar contas de suas limitações: "Porém, antes de ir além, e por aí deveria eu ter começado, é preciso que vos apresente essa pessoa e suas origens" (p. 197).

Da mesma forma que Lúcio apresenta o seu personagem, estamos apresentando o Lúcio narrador. No movimento desses círculos labirínticos, o último anel da instância enunciativa aprisiona, no enredamento do narrador, a outra ponta do processo: a fruição do leitor. Por isso, o narrador também sofre uma espécie de despedaçamento, mutilando-se na fragmentação de sua narração, submetendo-se ao jugo do leitor, desdobrando-se de todas as formas para dispor e, ao mesmo tempo, controlar as peças do seu quebra-cabeça. Como responsável e vítima no processo de convencimento da leitura, o seu sacrifício maior é o de transformar a descrença do leitor num rito de "fé poética", mesmo que para isso tenha que fazer o papel de vítima no rito sacrifical de um processo de narração: "Mas, para que nenhuma censura me venha por este acesso de indignação, e não diga alguém consigo mesmo ao ler-me: 'Será preciso agora suportar um burro filosofando?', eu retomo a minha narração onde a deixei" (p. 207). Quando o quadro parece estar terminado, para ser apresentado ao leitor, percebemos que a sua moldura definitiva também limita, ironicamente, a movimentação da mente do leitor. O leitor que é a ponta da saída do novelo, torna-se, também, prisioneiro no labirinto das voltas desse redemoinho. É o que se pode ver, no seguinte fragmento das *Memórias*, em que Machado trabalha o fio recuperado da tradição da narrativa:

> Talvez, estudioso leitor, te perguntes com alguma ansiedade o que foi dito, o que foi feito, em seguida. Eu o diria se me fosse permitido. Tu o saberias, se te fosse permitido ouvi-lo. Mas teus ouvidos e minha língua sofreriam igualmente o castigo ou de uma indiscrição ímpia ou de uma curiosidade temerária. Todavia, eu não infligirei ao teu piedoso desejo,

> que possivelmente te mantém em suspenso, o martírio de um tormento longo. Escuta, então, e crê: tudo o que vou dizer é verdade. Aproximei-me dos limites da morte. Pisei o portal de Proserpina, e voltei, trazido através de todos os elementos. Em plena noite, vi brilhar o sol, com uma luz que cegava. Aproximei-me dos deuses dos infernos, dos deuses do alto: vi-os face a face e os adorei de perto. Eis aí a minha narração, e o que não ouviste, estás condenado a ignorar. Limitar-me-ei a relatar o que for permitido, sem sacrilégio, revelar à inteligência dos profanos" (p. 223).

3.2. Enredo

> "*Certa manhã, quando Gregor Samsa abriu os olhos, após um sono inquieto, viu-se transformado num monstruoso inseto.*" (Franz Kafka)

A Metamorfose de Kafka, o emblema moderno das metamorfoses da tradição, não deixa de ser uma peça da engenhosa engrenagem protagonizada por Lúcio, nas *Metamorfoses* profetizadas por Apuleio. Quando Frye diz que o texto de Kafka "forma uma série de comentários sobre o Livro de Jó" (p. 48), o crítico está levantando um fio simbólico e mítico do tramado de suas obras narrativas, que se apresenta articulado, especificamente no texto referido, com outros dois fios bem mais claros: o mimético e o fantástico. Neste sentido, a *Metamorfose* de Kafka, ao enovelar o fio mimético de sua trama no desenvolvimento da metamorfose direcionada pelo fantástico do impulso ficcional, acaba trançando as duas vertentes no nó simbólico de um fio mítico subjacente, recobrando as três raízes ancestrais da narrativa, pela perspectiva realista, que Apuleio soldou, num instante em que a ficção dava os seus primeiros passos artísticos no rumo da representação mimética. De fato, Apuleio dá um novo direcionamento à arte da narrativa em prosa por impulsioná-la no enveredamento do real, mas não deixa o fio mimético de sua trama afastar-se da magia do impulso ficcional, amarrando-o à mola do fantástico, e submetendo os dois ao controle de um fio mítico primordial. Ao seguir a linha do mimético pelo comando do fantástico, e fazendo o fantástico

submeter-se à regência simbólica de uma raiz mítica ancestral (o mito sacro revisto pelo prisma da sua frase de comando: "Como decidirem os fados, assim decorre a vida para os mortais."), Apuleio estava conservando e, ao mesmo tempo, revisitando, as raízes encobertas pelos tempos imemoriais da narrativa, quando despontavam as suas três vertentes principais: o mito sacro indicando uma função simbólica religiosa; as fábulas e lendas indicando um efeito de verdade; os contos folclóricos e imaginativos dirigindo o reino ficcional para o aspecto ilustrativo da diversão. É o percurso dessas três direções diluídas, mas não apagadas, que norteará uma reconstituição do enredo da trama do livro de Apuleio.

Na impossibilidade de se seguir o intrincado caminho das ramificações da estória (por isso ilustramos no estudo da enunciação como a narrativa caminha retomando os fios aparentemente dispersos, mas que configuram o amarril de sua trama), procuraremos organizá-la sob o direcionamento dos fios mítico, mimético e fantástico apontados, fazendo resultar do entrelaçamento de suas direções o desenho da teia do enredo. Por ser uma configuração realista, o desenho assume uma forma labiríntica, como uma espiral que se afunila num túnel de perdição. À medida que o enredo empreende as suas voltas de descida, surgem os círculos infernais iniciados por um anel sobrenatural, comandado pelos títeres demoníacos: no caso, os poderes da feitiçaria. Envolvido pelo anel sobrenatural, o círculo dos homens configura o espaço da representação da perdição, cujo movimento trágico decai para os labirintos inferiores: os anéis representativos do mundo animal, mineral e vegetal. Do fundo do cone da espiral, quando o homem decaído já se encontra metamorfoseado na simbologia animal e mineral, com a linha de sua trajetória aprofundando, perfurando e intensificando a consciência do sofrimento, o enredo faz o seu retorno irônico, como um parafuso que retorna à superfície[3]. Mas, esse parafuso nunca se desprende do cilindro sulcado para conquistar a liberdade, pois o seu destino último é o de fazer o círculo humano permanecer

[3] Em *Angústia,* Graciliano Ramos utiliza a metáfora do parafuso para focalizar o homem enredado na sua condição dramática de sofrimento e impotência, com esses sentimentos perfurados pela consciência. Só que em Graciliano Ramos, o parafuso descreve o caminho que volteia a descida, sem levar o homem à ascenção irônica para uma saída idealista: "Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltar num lugar só" (1979, p 109).

atarraxado à chave de fenda do comando demoníaco, mesmo que esse comando mascare os seus poderes sobrenaturais e tirânicos na aparência idealista de entidades mitológicas ou divinas. No livro de Apuleio, a alegoria aparentemente idealista da volta do labirinto à superfície, na verdade, permanece no círculo irônico da submissão do homem ao poder maior de uma entidade demoníaca que o domina, aprisionando-o às garras de sua engrenagem. Mesmo que esse homem seja um vencedor no círculo das relações humanas, a sua condição de mortal prende-o à soberania de uma força maior: a dos fados. Essa é a condição humana que a representação realista dramatiza no palco ficcional, teatralizando uma recriação das formas de perdição do homem, por meio de um conjunto de imagens labirínticas, comandadas por um movimento de tragicidade.

No ponto em que deixamos o personagem Lúcio, no estudo precedente, quando informava-se sobre a casa de Milão, o diálogo entre o personagem e a velha hospedeira orienta a entrada do leitor para o quadro narrativo que será desenvolvido. Trata-se de um cenário ficcional comandado pelo mecanismo irônico da inversão, em que toda expectativa montada sobre o eixo do desejo, situado no nível do parecer, desmorona-se diante do encontro com a dura realidade do nível do ser e da verdade. A conversão do falso em verdadeiro, ou do sonho em pesadelo, é a mola do movimento ficcional, em que desponta a trilha do fio mimético infiltrando-se no território das relações humanas. Nos círculos dos labirintos de tais relações deflagram-se os conflitos de dominação e submissão, nos seus mais variados lances de exploração, tendendo a empurrar o homem a uma armadilha em que se vê na trágica condição de vítima.

Entrando no quadro narrativo, a partir do ponto demarcado, a estrutura dialógica da cena, juntamente com as cartas à mesa, coloca as regras do comando do jogo: o mecanismo de inversão. Procurando "um dos principais da cidade", Lúcio encontra, na revelação da voz da velha hospedeira, "um homem que possui haveres em abundância, mas desacreditado por sua extrema avareza e sua sórdida baixeza" (p. 29). Com efeito, o anfitrião a quem fora recomendado, rico e avarento, "pratica a usura proveitosamente", vive "confinado numa salinha", "possuído pela paixão que o consome"; tem uma

unesp

esposa, "companheira de sua calamitosa existência", uma escrava, "e sai sempre vestido como um mendigo" (p. 29). Compreendida a regra do jogo, num lance imediato, o personagem remete as cartas para o plano enunciativo ("A estas palavras, repliquei, rindo-me"), fazendo o leitor participar do espetáculo, já envolvido pela trapaça da ironia, usada como desvio para burlar os índices narrativos ("fumaça", "cheiro de cozinha") da rodada que está em jogo: "Benigno e previdente Deméias, que velou por mim, dando-me, quando partia, uma recomendação para tal homem: um hospedeiro em casa de quem não tenho que temer nem a fumaça nem o cheiro da cozinha" (p. 29). Além de desencadear o motivo da fome, que impulsionou a narrativa picaresca, o comentário irônico chama a atenção para um processo essencial da representação realista, no qual a proliferação de estórias entremeadas no corpo da narrativa atua como uma espécie de recompensa para saciar os mais diversos tipos de carências que preenchem tais estórias, inclusive as de estômago vazio[4] . É assim que a cena se fecha: "Escapei, enfim, ao inoportuno ancião, anfitrião loquaz e famélico. Pesado de sono, e não de comida, e não tendo ceado senão histórias, voltei para meu quarto para ali saborear o ambicionado repouso" (p. 32). Mas, se Lúcio não sacia a sua fome com o loquaz anfitrião, cuja "mesa vazia estava posta", a "fumaça" e o "cheiro da cozinha" vão atraí-lo, metonimicamente, para as armadilhas dos prazeres amorosos que viverá com a escrava e cozinheira Fótis, antes de ser envolvido pelos ungüentos mágicos da feiticeira Panfília, esposa de Milão.

Seguindo-se a condução principal do fio mimético despontado, o tear da trama realista do livro passa a fiar, com abertura do segundo capítulo e de outra cena, a costura dos outros dois fios da tessitura do enredo: o mítico e o ficcional. A integração dos três fios resulta num tramado consistente, dificultando o isolamento de cada um deles. Mas, na cena em foco, ainda um tanto esgarçados, numa ordem que apresenta o mimético, o mítico e o ficcional, os três fios podem ser identificados, antes de se apresentarem completamente entretecidos no tecido ficcional:

---

[4] Não se pode esquecer o contraponto paródico desse motivo "famélico" desenvolvido, depois, pela ironia do exagero, em *Gargântua e Pantagruel,* por françois Rabelais.

unesp

> Esmaeceu a noite, veio um novo Sol e fez-se o dia. Emergindo ao mesmo tempo do sono e do leito, com o espírito sempre ansioso e ávido ao mais alto ponto de conhecer fatos raros e maravilhosos, encontrei-me, pois, no coração da Tessália, neste país que o mundo inteiro concorda em celebrar como o berço das artes mágicas e dos encantamentos, tendo ocorrido nessa cidade a origem da aventura do meu valente companheiro Aristômenes. Incitado pelo desejo e pela impaciência, eu considerava cada objeto com olhar curioso. De tudo que via, nada nessa cidade me parecia ser o que era. Persuadia-me de que algum feitiço infernal havia dado a cada coisa uma nova configuração. Quando encontrava uma pedra, acreditava ver um homem petrificado. Se ouvia um pássaro, era um homem ainda, no qual tinham crescido penas. Do mesmo modo, eram homens enfolhados as árvores que bordavam os arredores da cidade, e provinha a água das fontes de corpos humanos liqüefeitos. Parecia-me que as estátuas e as imagens iam marchar, as muralhas falar, os bois e outros animais de rebanho anunciar o porvir. Do próprio céu, e do radioso orbe do Sol, cairia de repente algum oráculo" (32-33).

Na abertura da cena vê-se no movimento da noite para o dia o percurso do fio mimético condutor trazer o plano dramático e realista, simbolizado no pesadelo noturno, à luz, tentando recuperar um longínquo plano mítico. Esse plano, esmaecido, passa a ser rememorado, ironicamente, na antítese do sombrio, representado pelo ocultismo das artes mágicas, funcionando como contraponto do reflexo da luminosidade mítica, que passa a ser transformada para ser relembrada. Na transubstancialização do mimético em mítico, da mesma forma que se converte o negativo daquele no positivo deste, a totalidade expressiva da revelação do quadro realista só se completa com a transmutação da luz e da sombra, dos planos referidos, com o colorido do plano ficcional. Por isso, a junção do mimético com o mítico apóia-se na consistência do fio ficcional, cujo mecanismo de suspensão da realidade, movido pelo recurso do fantástico, integraliza a trama narrativa do real, dotando-a da força necessária para superar o seu maior desafio, que é surpreender algum flagrante dos mecanismos manifestados na realidade, pelos reflexos distorcidos do jogo de espelho dessas três lentes ficcionais. Assim, a trajetória da busca e da peregrinação do personagem Lúcio, dada pela

conversão de seus sonhos em pesadelos, será identificada como o conduto principal do fio mimético na trama do real. A interferência de um plano sobrenatural, pairando sobre o destino dos personagens e movendo o plano narrativo do fio mimético, por meio do comando mágico da feitiçaria, será identificada como resquícios de uma estrutura mítica manifestada pela inversão de uma configuração sombria e demoníaca. Amarrando as duas vertentes, no complemento da tessitura da teia narrativa, o fio ficcional será identificado pelos meandros imaginativos desencadeados pelas metamorfoses do procedimento fantástico.

Acionada a mola da narrativa, ou seja, a definição do *objeto-valor* [5] desejado pelo sujeito ("conhecer fatos raros e maravilhosos"), vamos encontrar Lúcio transitando no interior da microfábula de Birrena ("Assim obsedado, fascinado, tornado estúpido por um desejo que era o meu tormento, eu errava por toda parte, sem encontrar vestígio nem traço do que desejava tão vivamente"), sendo reconhecido pela falsa "segunda mãe", e advertido dos perigos da casa de seu anfitrião: "Guarda-te, guarda-te energicamente dos perigosos artifícios e da criminosa sedução dessa Panfília, mulher do Milão que dizes ser o teu hospedeiro. Ela passa por mágica de primeira ordem, e entendida em todos os gêneros de encantamentos sepulcrais" (p. 35). Porém, antes de fugir, o desejo de Lúcio é ir ao encontro de tal situação: "logo que ouvi mencionar a arte mágica, desde sempre objeto de meus desejos, em vez de ter cautela com Panfília, ambicionei, ao contrário, ardentemente, meter-me em tal escola, custasse o que custasse, e precipitar-me de um pulo em pleno báratro" (p. 35). Sendo a palavra "báratro" sinônimo de "abismo", "precipício", "voragem" ou "inferno", vê-se, claramente, no salto de Lúcio, a queda para o círculo infernal das relações humanas, situado num patamar inferior em relação ao anel mágico da feitiçaria. O círculo das relações humanas abre-se com um jogo de sedução. Lúcio respeita "o leito nupcial" de Milão, mas se envolve com a criada Fótis, atraído por sua volúpia.

---

[5] Novamente, estaremos utilizando termos da teoria semiótica greimasiana, destacados em itálico, como auxílio na tarefa de reconstrução do enredo. Essa tarefa muitas vezes enveredase pelo detalhamento, objetivando mostrar ao leitor a pertinência entre os termos do discurso e a estrutura da estória, numa narrativa que configura uma direção realista, prefigurando um formato labiríntico, de acordo com o seu sentido de expiação.

unesp

Amarrado à sinuosidade de um habilidoso jogo discursivo, cuja paródia às referências mitológicas e heróicas do mundo grego reverte-se num cômico efeito irônico, o plano narrativo da nova proposta realista converte, por sua vez, o erótico da narrativa idealizante grega "nos dulcíssimos frutos da volúpia" (p. 40). Assim, a retórica discursiva grega passa a ter como contraponto a ironia da sátira latina e, no vôo transformador do retórico em irônico, o plano erótico e ingênuo daquele passa a ter como correspondência a experiência e a vivência da volúpia. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa vai direto ao cerne da questão, num substancial ensaio sobre Brás Cubas, denominado "A Volúpia Lasciva do Nada" (1989), amarrando uma série de coordenadas que estruturam o livro de Machado de Assis a partir do vetor da fala pronunciada por Virgília, alegorizada em Natureza ou Pandora, diante do leito e dentro do delírio de Brás Cubas: "Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada" (1986, p. 522). É esta mesma flecha envenenada de Cupido que liga, no seu trajeto enviesado, os primórdios das ações de Lúcio, ainda vinculadas à transgressão da inocência para a inauguração da malícia, à sutil e experiente reencarnação de Brás Cubas. Na narrativa de Apuleio, o personagem Lúcio faz, parodisticamente, a transgressão do ideal erótico (cupido) para o real voluptuoso: "Agora que senti a primeira flecha do cruel Cupido penetrar-me o coração, também estiquei meu arco e com tamanho vigor, que tenho medo que o nervo tenso arrebente com o excesso", diz Lúcio, implorando a Fótis: "Entretanto, se queres tornar perfeita a tua bondade, solta a cabeleira, e que ela ondule em liberdade sobre o teu rosto adorável" (p. 41).

Entre as noites de volúpia vividas com Fótis e as visitas à casa de Birrena, Lúcio relata a consulta feita ao falso adivinho Diófanes, cuja predição ("teria uma fama estrondosa; seria o herói de uma longa história, de uma fábula incrível, e para o futuro escreveria livros"), no jogo de contrários da tessitura do enredo, acaba revertendo a ironia da adivinhação na verdade do vaticínio, como atestam as palavras de Milão: "Entretanto, Senhor Lúcio, estimo que só a ti, único entre todos, o caldeu tenha dito a verdade: sê feliz, é meu desejo, e prossegue a tua rota com sucesso" (p. 40). Mas o preço do sucesso, a lógica da narrativa indicará, depende da experimentação do fracasso. É assim que se tece a teia do enredo. Por isso, os convites e o jantar

unesp

oferecido a Lúcio, na casa de Birrena, já são uma atração do inseto para a aranha tecer a sua teia.

O ponto alto do jantar referido é a estória vivida e relatada por Telifrão, criando-se, na atmosfera, o prenúncio "das armadilhas invisíveis e inevitáveis da ciência mágica" (p. 43). No episódio, o personagem conta como, ainda jovem, nessa cidade, precisando de dinheiro, submeteu-se ao serviço de uma vigília fúnebre. À noite, sozinho com o cadáver, o seu trabalho era impedir que as feiticeiras roubassem, como era hábito, partes do rosto do morto com os dentes, para realizar, com esse material, as suas artes mágicas, pois, rezava o contrato, o material eventualmente subtraído ou estragado deveria ser substituído às custas do próprio rosto do guardião. Trata-se de um episódio de mutilação, em que o ingênuo personagem fora atraído para as armadilhas demoníacas de uma estória de adultério, tornando-se a vítima do sacrifício fúnebre, porque, como homônimo do cadáver, de guardião, passa a ser o paciente da mutilação das partes do rosto. No dia seguinte, durante o ritual público do enterro, o irmão do morto denuncia o encoberto assassinato da esposa adúltera, e todos se surpreendem quando o cadáver, pela interferência mágica do fantástico, não só confirma o fato, como relata o que se passou durante a noite: as feiticeiras, metamorfoseadas em doninhas, chamando pelo nome do morto, atraem o guardião, vítima de um profundo sono, e este tem as orelhas e o nariz arrancados e, depois, reconstituídos com cera. Diante da revelação, Telifrão constata a sua situação de vítima, tornando-se o motivo do riso geral que é continuado, no presente, durante o jantar, com o término de seu relato. Descarnando-se o episódio de suas inúmeras variações irônicas, que parecem funcionar como uma distração na ordem do encadeamento fabular, o entrecruzamento dos fatos tece um movimento de contrários em que, "dos infernos, o espírito do defunto" é chamado para trazer o seu "corpo da morte para a vida", e o coitado do guardião, "que estava vivo e não tinha de um morto senão o sono", como "uma sombra sem vida", é atraído para a morte. Na junção de tais encontros tem-se uma revelação pública e cômica de uma situação trágica e privada. São esses mecanismos, ao contrário de um movimento de dispersão, que ligam o episódio paralelo ao fio central da teia do enredo. De fato, terminado o relato, todos lembram que o dia seguinte será

o da festa anual do "Venerável Deus Riso", e Lúcio é convidado a "honrar o deus" com "alguma jocosa invenção" (p. 50), o que dará continuidade ao fio central da estória.

Na mesma noite, voltando para a casa do hospedeiro, Lúcio é abordado, no escuro, por três criaturas e, pensando que fossem ladrões, mata-os. No dia seguinte, na abertura do terceiro capítulo, é feito prisioneiro e conduzido ("à maneira das vítimas que são levadas de um para outro lugar, para conjurar as ameaças de um prodígio por meio de cerimônias lustrais e sacrifícios expiatórios") até o fórum, diante do tribunal. Depois, a pedido da multidão, o julgamento é transferido para o espaço mais amplo do teatro, prolongando-se o sofrimento e os "tormentos" da "consciência" do personagem. Julgando-se inocente, por uma tentativa de defesa, mas acusado e martirizado como um "criminoso" e "estrangeiro", num ritual de "expiação", com ameaças de "tortura" e cenas de "mutilação", Lúcio é condenado a "descobrir os cadáveres do esquife", constatando que fora enganado, pois são "três odres estufados", terminando, assim, o espetáculo com as gargalhadas da multidão. Trata-se da encenação pública de seu drama pessoal, como um rito comemorativo em honra do Deus Riso. Mais do que isso, o ritual é um retorno do motivo do "morto-vivo" do episódio anterior (costurado com uma revelação posterior, porque os odres ganharam vida no engano de uma feitiçaria de Panfília), cujo movimento é o de uma condenação pública e cômica de uma situação particular, vivida com todos os requintes de uma cruel expiação trágica. O retorno do movimento configura um jogo de duplicidade na tessitura do enredo, fazendo do episódio encaixado a outra face do espelho em que se metamorfoseia o fio central da trama do enredo. Como a personagem que é atraída para as armadilhas do círculo das relações humanas, os fios episódicos das estórias encaixadas convergem, no enredo, para a armação da teia de aranha, no desenho labiríntico de sua trama.

Na continuidade do capítulo, apesar de estar aprendendo que, no enredamento da trama realista, protagonizar é tornar-se vítima, Lúcio, tendo o *objeto-valor* definido, passa a buscar a realização de seu desejo, na trama em que o caçador passa a ser a caça atraída e traída na rede de sua intriga: "Eu bem que posso, neste caso, comparar minha aventura, meu primeiro título de

glória, com um dos doze trabalhos de Hércules: três odres mortos valem bem o tríplice corpo de Gérion ou as três cabeças de Cérbero" (p. 60). Transpassando as três cabeças do cão que guarda a porta do inferno, Lúcio modaliza o seu *querer*, implorando a ajuda de Fótis ("mostra-me a tua senhora quando entregue a algum trabalho da ciência divinatória"), para a conquista de seu *objeto*: "Que eu a veja quando ela invoca os deuses, ou então quando se metamorfoseia. Queimo na ânsia de conhecer de perto, e com meus olhos, a magia" (p. 60). Desencadeado o nível da *manipulação*, falta-lhe a *competência*, com as modalizações do *saber* e do *poder*, para a continuidade de seu programa narrativo. A amante Fótis, primeiro, fornece-lhe o *saber*: "Vais saber o que é esta casa. Vais saber dos maravilhosos segredos pelos quais minha ama se faz obedecer dos manes, perturba o curso dos astros, constrange as potências divinas, serve-se dos elementos" (p. 59). Dias depois, sabendo que Panfília usaria de "operações mágicas" e de "ritos secretos" na "sua oficina infernal" para "revestir-se da plumagem de um pássaro e voar assim para o desejado", que era a conquista de um belo rapaz, Fótis propicia a Lúcio o *poder-ver* o ato de magia: "Por suas artes mágicas, Panfília se metamorfoseara voluntariamente, e a mim, sem encanto nem encantamento, o que acabara de suceder, diante de meus olhos, me fixara em tal estupor, que eu me parecia ser tudo no mundo, menos Lúcio" (p. 62). Completamente transtornado pelo envolvimento do círculo mágico ("Assim, fora de mim, atônito até a demência, eu sonhava acordado"), Lúcio deseja o ungüento ("Torna-me para sempre teu escravo, com um favor que nada no mundo poderá pagar"), que lhe dará o *poder* de transformar-se no pássaro desejado e, ao mesmo tempo, de experimentar os meios das artes mágicas. Assim se dá a famosa metamorfose:

> Agarrei a caixa e a beijei, pedindo-lhe que me concedesse a graça de um vôo feliz. Depois, arrancando às pressas todas as minhas roupas, nela mergulhei avidamente as mãos, tirei uma boa dose de ungüento, e esfreguei todas as partes do corpo. E já fazia como uma ave, tentando balançar alternativamente os braços. De penugem, no entanto, ou de penas, nenhum sinal. Porém, meus pêlos se espessaram em crinas, minha pele macia endureceu como couro, a extremidade de minhas mãos perdeu

> a divisão dos dedos, que se ajuntaram todos num casco único; da parte mais baixa da minha espinha, saiu uma longa cauda. Eis-me agora com uma cara monstruosa, uma boca que se alonga, ventas largas, lábios pendentes. Minhas orelhas, por sua vez, cresceram desmedidamente e se eriçaram de pêlos. Miserável transformação, que me oferecia como consolo único, impedido que estava, de agora em diante, de ter Fótis entre os braços, o desenvolvimento de minhas vantagens naturais (p. 64).

É importante ressaltar que o fio da magia, nas voltas de suas armadilhas, já estava ligando, com o nó da ironia, a inversão de um primeiro feitiço de Panfília ao fracasso da metamorfose de Lúcio. Para se ver como a ponta deste episódio está atada ao circuito do anterior, é necessário rememorar algumas voltas do enredo. Dias antes, quando voltava do banho, Panfília reparara num moço sentado num salão de barbeiro e passa a desejá-lo. Nessas situações, a feiticeira recorre à força de sua arte. Assim, obriga Fótis a apanhar, às escondidas, os cabelos louros cortados do rapaz. Surpreendida e ameaçada pelo barbeiro, Fótis, para não ser maltratada pela patroa, substitui os cabelos do moço por pêlos de cabra, que um homem tosava de uns odres. À noite, trançando os pêlos em forma de nós, com o intuito de ligar os cabelos ao corpo do belo rapaz para trazê-lo, pelos efeitos da magia amorosa, até sua casa, Panfília é surpreendida pela vinda dos corpos dos odres, que "tomaram alma humana" (p. 61). Nesse instante, vindo do jantar da casa de Birrena, Lúcio chega, e, pensando ter assassinado três ladrões, na verdade, lutara com os três odres vivificados pelo engano do serviço mágico: "Derrubaste teus inimigos sem te manchares com uma só gota de sangue, e aí está porque abraço neste momento não um homicida, mas um odricida", arremata Fótis, com humor.

Da ponta inicial do fio mágico, revelando um engano na metamorfose do jovem em odres com pêlos de cabra, até a outra ponta da metamorfose de Lúcio em asno, da mesma maneira que a feiticeira trança os fios de cabelos formando nós, o enredo trança os fios de seus episódios num nó irônico: no lugar de pássaro (sonho), Lúcio transforma-se em asno (pesadelo). Neste percurso, vê-se o desenho do fio mítico envolver, no seu primeiro círculo, o destino do personagem Lúcio no terrível drama vivido dentro do território das

unesp

relações humanas: o engano da metamorfose dos odres desencadeia a encenação protagonizada por Lúcio, em que acaba como a vítima ridicularizada em praça pública. Trata-se do drama do indivíduo isolado e impotente diante da fúria e da força de um conjunto social opressivo: "Foste tu a fonte e o instrumento do Riso" (p. 57). É a sua primeira "glorificação" ("Em reconhecimento pelo que te deve, a cidade inteira te prestará honras extraordinárias. Ela te nomeará seu patrono e decidiu te elevar uma estátua de bronze."), cuja ironia, no círculo das relações humanas, demonstra uma ligação com o círculo mítico, que move toda a estrutura demoníaca da engrenagem realista: "O favor e a amizade do deus te acompanhará por toda parte. Ele não permitirá jamais que tua alma prove nenhum infortúnio, mas sem cessar iluminará tua fronte de serena graça e alegria" (p. 57). Assim, iluminado pela proteção irônica do Deus Riso, Lúcio, querendo transformar-se em pássaro, vê-se metamorfoseado em burro. Do círculo das relações sociais, novamente movido pela ironia das artes mágicas, o personagem decai do patamar humano para o inferno do círculo animal: "Desprovido de meios de salvação, eu considerava meu corpo sob todos os seus aspectos. Não vi uma ave, mas um burro, e maldisse a conduta de Fótis" (p. 64).

Na queda do humano para os círculos inferiores da animalidade intensifica-se o drama da representação realista. Nesta simbolização, o ponto mais trágico reside na perda da fala ou da possibilidade de defesa pela expressão verbal ("Não tendo, no entanto, de homem, nem a voz nem o gesto, não podendo fazer mais, eu estava reduzido a olhá-la de través, com a beiçola pendurada, os olhos úmidos, dirigindo-lhe mudas censuras."), com o castigo de se manter numa condição sub-humana, mas com uma consciência acesa, sofrendo a impotência muda da reação: "Eu, entretanto, se bem que asno acabado e de Lúcio transformado em besta de carga, conservara uma inteligência humana" (p. 65). Daí para a frente, Lúcio deverá decair, cada vez mais, até a ponta do cone de sua rota em espiral: do animal ao reino mineral e, deste, ao vegetal. No erro de Fótis, induzida pela semelhança das caixinhas, o ungüento da metamorfose foi trocado. Do fundo do poço, pelo viés do reino vegetal, Lúcio fará o seu retorno ritualístico à forma humana e ao sulco do parafuso das relações sociais: "Mas, felizmente, o remédio para esta

unesp

metamorfose é fácil de encontrar: é suficiente que masques rosas para logo te despojares do burro e voltares ao meu perdido Lúcio" (p. 64). É justamente dessa esfera de perdição que o personagem poderá retornar, porque o circuito demoníaco da representação realista faz o destino do homem girar pelas voltas desse labirinto simbólico, cujo ponto mais alto de afloração é o da superfície da camada das relações humanas, em que tal homem se depara, ironicamente, como prisioneiro eterno do eterno retorno do comando mitológico demoníaco. Esta é a lei e o desenho clássico de um enredo realista, que Apuleio elevou à condição de paradigma, nos primórdios da narrativa. Na iconografia desse desenho, postulou-se o movimento do sofrimento de Sísifo como medida do castigo do sofrimento humano, porque, à medida que o homem decai pelos degraus dessa escala simbólica, o enredo eleva a carga dramática do sofrimento de seu personagem humano à sua máxima potência. Apuleio prefigurou não só a descida, mas o retorno desse caminho que, para atingir as rosas, passa, necessariamente, pelos ferimentos nos ramos de seus espinhos.

O círculo do mundo animal reproduz, em espelho, o nível sofrível das relações humanas: "Pensava eu que existia, entre os animais privados de palavra, um liame tácito e natural de solidariedade" (p. 65). É o que aprende o personagem Lúcio, na dedução irônica: "Fui assim enxotado para bem longe da cevada que, na véspera, à noite, eu tinha levado com as minhas mãos, para aquele gratíssimo fâmulo" (p. 65). "Maltratado pela sorte, e relegado à solidão", Lúcio, na mesma noite, privado da solidariedade de seu cavalo e do outro burro pertencente a Milão, tenta alcançar as coroas de rosas fixadas junto à imagem da Deusa Épona, na pilastra central da estrebaria, e é, por isso, violentamente castigado pelo criado. Nesse instante, aparecem os ladrões que roubavam a casa de Milão, fazendo dos três animais os instrumentos para o transporte da carga roubada. O desvio no programa narrativo instaura como *objeto-valor*, agora, o resgate da forma humana: "eu poderia, pensei, graças ao remédio salutar, tornar a erguer-me, deixando a marcha inclinada para o solo, de besta de carga de quatro patas, e renascer para a dignidade humana" (p. 68). Privado da fala e com as dificuldades impostas pelo seu novo formato físico, Lúcio intensifica a consciência interna de seu sofrimento com o castigo externo das agressões corporais. No novo círculo da animalidade surge o

unesp

trabalho escravo, unindo a exploração e o castigo físicos com a dor da consciência humana.

No livro quatro destacam-se a árdua marcha até o esconderijo dos ladrões, as tentativas de fuga e de se conseguirem as desejadas rosas; enfim, todos os esforços "impotentes contra as ciladas da fortuna", atestando, no círculo da animalidade, a presença do movimento mítico instaurando "o castigo pela fatalidade" (p. 68). Sentindo sempre a morte muito próxima, Lúcio perceberá, no trajeto para a montanha, em que se localiza a gruta que serve de morada aos ladrões, como o patamar da animalidade prefigura a queda para o reino da mineralidade. Numa de suas simulações, fingindo-se de morto para se livrar da pesada carga, o outro burro rouba-lhe a idéia, surpreendendo-o com uma representação mais convincente: "Para não demorar a fuga, embaraçando-se indefinidamente com um burro morto, isto é, transformado em pedra, distribuíram a sua bagagem entre mim e o cavalo" (p. 70). Mais do que acompanhar as peripécias do sofrimento de Lúcio, que nos seduzem pela engenhosidade das variações, o importante é destacar, para o propósito da construção paradigmática do enredo, que a narrativa de viagem faz do seu motivo de peregrinação uma aventura para o conhecimento da condição humana. Nessa aventura, o trajeto do sofrimento, caindo nas armadilhas de um fio mítico demoníaco, ao mesmo tempo que descreve uma sucessão de quedas pelos ínferos círculos dos mundos humano, mineral e vegetal, intensifica a sua carga de dramaticidade pelo acúmulo progressivo da simbolização de tais patamares.

Assim, de dentro da caverna dos ladrões, depois de reunidos os dois grupos de saqueadores, o que se exterioriza são os relatos das aventuras recentes e suas desgraças. Como acompanhamos a atuação do grupo que assaltou a casa de Milão, seguindo os passos da aventura de Lúcio, só agora podemos saber o que sucedeu com o restante dos ladrões. São três estórias de mortes violentas. Na primeira, o chefe da quadrilha teve a sua mão pregada à porta da casa assaltada, ficando "preso como o crucificado sobre seu lenho" (p. 73). Depois de mutilado pelo corte do braço, com a outra mão ele se mata, numa trajetória que vai da identificação com o vegetal à completa união do corpo humano com o elemento mineral: (...) "enrolamos numa mortalha o que

restava de seu corpo, e o confiamos aos recessos inacessíveis do mar. E agora nosso Lâmaco jaz sepulto num elemento uno" (p. 74). Um outro membro da quadrilha, enganado pela "insidiosa astúcia" da velha roubada, foi arremessado do alto da casa, "de cabeça para baixo", batendo contra "uma enorme pedra", quebrando a caixa torácica: "Como um digno êmulo, em idêntica sepultura, nós o associamos à sorte de Lâmaco" (p. 74). A terceira vítima havia se disfarçado em urso para entrar na residência de um rico cidadão. Descoberto, "rasgado já de mordeduras" pela malta de cães e "feito em frangalhos pelo ferro" das lanças e espadas da multidão, "tirado como de um útero" de sua pele de urso, Trasileão morre, completando a sua trajetória numa espécie de inscrição lapidar, que serviria perfeitamente ao nosso irônico Brás Cubas: "Para si guardou a glória. A vida entregou-a ao destino" (p. 79).

Acompanhando-se o fio condutor do motivo mineral da "pedra", desencadeado na caverna dos ladrões e continuado na estória da morte do assaltante estatelado numa enorme pedra, vamos encontrar Lúcio narrando um assalto acontecido no final da mesma noite, em que os ladrões retornam com uma moça raptada lastimando a sua desgraça: "Fechada como uma escrava neste buraco de pedra, nesta câmara de tortura, tendo perdido todas as doçuras entre as quais eu nasci e cresci" (p. 81). No fundo desse "buraco de pedra", a narrativa passa a girar em torno do eixo do motivo mineral, fazendo gravitarem em sua órbita várias estórias consteladas. Depois de chorar muito e esgotada pelo desgosto, a moça raptada adormece por um instante, mas é arrancada do sono: "E eis que agora um sonho horripilante me fez reviver o meu infortúnio, ou antes, o intensificou" (p. 82). O seu sonho, transformado em pesadelo, é a vivência da realidade presente ("um dos bandidos, enfadado com essa perseguição inoportuna, apanhou aos pés uma grande pedra e golpeou mortalmente meu pobre esposo tão jovem"), que se opõe à estória idealista de seu passado, no relato feito à velha cozinheira dos ladrões ("Era uma vez um belo moço, primeiro entre os seus iguais"), mostrando como se dera o rapto no momento da celebração de suas núpcias. No instante em que relata como fora arrancada de seu leito nupcial, a velha cozinheira, com a missão de distraí-la, intervém, contando a estória de Psiquê. Por ser extremamente bela ("tinha tal perfeição que, para celebrá-la com um elogio

unesp

convincente, era pobre demais a língua humana"), o povo devotou à Psiquê a mesma adoração que à própria Deusa Vênus, despertando-lhe a inveja. A deusa convocou o filho Cupido para vingá-la, com o castigo de fazer a pobre moça desposar um "monstro cruel e viperino". É o que ficamos sabendo pela revelação de Apolo que, "apesar de grego e jônio, em consideração pelo autor da nossa milesiana, entregou este oráculo em Latim". Na paródia do registro grego para o latino vê-se a reversão irônica de uma concepção idealista para a carnavalização da sátira milesiana:

> Sobre o rochedo escarpado, / suntuosamente enfeitada, / expõe, rei, a tua filha, / para núpcias de morte. / Então, ó rei, não esperes / para teu genro, criaturas / originadas de mortal estirpe, / mas um monstro cruel e viperino, / que voa pelos ares. / Feroz e mau, não poupa ninguém, / Leva por toda parte o fogo e o ferro, / e faz tremer a Júpiter, / e é o terror de todos os deuses, / e apavora até as águas do inferno, / e inspira terror às trevas do Estige.

Preparados "os aparatos das núpcias de morte", o povo, em cortejo, "se pôs em marcha, acompanhando esse cadáver vivo": "Psiquê, em lágrimas, não participava de suas núpcias, mas de seu funeral" (p. 87). Vítima da "inveja sobre-humana", porque, nesta reviravolta irônica, o mundo divino iguala-se ao humano, na veiculação de seus sentimentos menos nobres, Psiquê, "na noite escura", é depositada "no alto do seu rochedo". Numa contravolta idealista, "o doce hálito do Zéfiro (...) soergueu a virgem com um movimento suave e, com tranqüilo sopro, a levou serenamente ao longo da parede rochosa" (p. 88). Invertendo-se a trajetória da morte, Psiquê passa a viver uma aventura idealista, ao longo do livro V, amarrando-se o famoso episódio no contraponto dos círculos trágicos da narrativa. Desta maneira, conforme terminamos o estudo sobre a narrativa grega idealista, pelo reverso trágico da nossa romântica índia desmanchando o seu "leito de folhas verdes", Apuleio, no meio de sua narrativa realista, revertendo o caminho do afastamento trágico, presenteia Psiquê com um leito de relva florida: "Ao pé desta [parede rochosa], no escavado vale, ele [Zéfiro] a depositou deitada gentilmente no leito da relva florida" (p. 88). Na trama desta rede idealista é tecida uma

estória de amor, vivida na tensão de todos os perigos que, de repente, podem reverter uma trajetória de vida no fim trágico da morte. É a tessitura dessa tensão entre o idealismo e o realismo, enriquecendo a trama do livro, que faz do enredo de Apuleio um acabado modelo de construção narrativa, servindo, não só como um paradigma realista, mas também, como um retrato muito bem pintado de um quadro de imagens apocalípticas e demoníacas.

Falando dos animais mais brandos, fiéis e dedicados da *estória romanesca*, Frye relembra o outro lado da figura do "asno", um "animal muito diferente, por sua humildade e submissão" que, "num contraste inocente" com monstros e leviatãs, pode incluir-se numa estrutura de imagens dramáticas, como em Shakespeare, "seguindo uma tradição que remonta ao Lucius metamorfoseado, ouvindo a história de Cupido e Psique" (1973, p. 153). Para o crítico, "os passarinhos, as borboletas (pois este é o mundo de Psique, e Psique significa borboleta), e os espíritos com seus talentos (...), são outros cidadãos naturalizados" (p. 153). Como personificação da borboleta ou da alma humana, Apuleio alegoriza, num contrastante jogo de luz e sombra, um movimento narrativo completo, mobilizando a tensão de imagens celestiais e infernais, para representar a mobilidade do palco em que o ser humano representa o drama de seus infortúnios ou os instantes de seu revigoramento e júbilo, pelo auxílio da projeção mítica.

Do "leito da relva úmida de orvalho", num plano pastoral, Psiquê é conduzida ao leito de um luxuoso "palácio celeste", "residência de um Deus". No translúcido cenário idealista surge, primeiro, como índice da enunciação "umas vozes destituídas de corpo", impelidas por um "sopro", cujas palavras executam todos os desejos. No plano narrativo, "um marido desconhecido" sobe ao leito, fazendo de Psiquê sua mulher. Mas, o seu reino de felicidade é governado por uma proibição, ou seja, as interdições próprias dos mitos: "que não procurasse conhecer a figura do marido, jamais, mesmo que suas irmãs lhe dessem o pernicioso conselho de fazê-lo" (p. 91). As irmãs "clamaram tanto" e "seus brados repetidos ecoavam nas pedras e nas rochas" que, Psiquê, implorando ao marido, conseguiu a visita das mesmas. Surpreendidas com "as riquezas celestiais", as irmãs, "cada vez mais devoradas pelo fel ardente da inveja", depois da visita, mentem aos pais sobre a situação de Psiquê, "e

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

regressam às pressas para suas casas, sufocadas de louca raiva, para maquinar uma infernal astúcia, um ímpio atentado contra a irmã inocente" (p. 94).

Advertida pelo desconhecido marido ("gera-se uma criança no teu útero; divina será se souberes calar e conservar nossos segredos, mortal se os profanares"), Psiquê promete fidelidade ("As próprias trevas da noite não têm mais sombra para mim: eu tenho a ti, que és minha luz."), mas cai na "armadilha concebida" pela mentira e a malícia das irmãs: "uma horrível serpente, um réptil de tortuosos anéis, com o pescoço estufado de baba sanguinolenta, de um veneno temível, a goela hiante e profunda, eis aí o que repousa à noite, furtivamente, a teu lado" (p. 97). Aberta a dúvida da duplicidade ("Impaciência, indecisão, audácia, inquietação, desconfiança, cólera, e, afinal, no mesmo ser, ela odeia a besta e ama o esposo."), Psiquê opta por executar o crime planejado pelas irmãs, com os instrumentos da luz e de uma navalha: "Mas assim que a oblação da luz revelou, no seu clarão, os segredos do leito, ela viu a mais feroz de todas as feras selvagens, o dulcíssimo, o adorável monstro. Cupido em pessoa, o deus formoso que formosamente repousava" (p. 99). Atraída pela curiosidade, Psiquê picou-se com uma flecha, "tomou ela própria de amor pelo Amor", e, no "desejo ardente pelo Autor dos Desejos", deixou cair da lâmpada uma gota de óleo fervente na espádua direita do deus: "O deus, sob a queimadura, saltou, e, quando viu a sua fé traída e maculada, arrancou-se dos beijos e dos abraços de sua infeliz esposa e voou em silêncio" (p. 100). Cupido perdoa a esposa, mas foge e se vinga das duas irmãs de Psiquê: ambas, atraídas pelo deus, correm para o rochedo em que fica o seu palácio, precipitam-se e morrem da mesma sorte. A errante Psiquê, que traíra duplamente Vênus, concorrendo com a sua beleza e tomando o seu filho por esposo, passa a ser objeto da fúria e da vingança da deusa que, para isso, voa ao céu e pede o auxílio de Ceres e Juno: "Não poupeis esforço, eu vos peço, para descobrir e me trazer essa Psiquê fugitiva, que voou não sei para onde" (p. 105).

O livro VI trata da peregrinação de Psiquê, como o castigo que, depois da expiação da culpa, reverte o pesadelo no vôo de um sonho apocalíptico. Todo o episódio é regido por um movimento de inversão: à medida que a narrativa caminha para o alto, a personagem afunda-se nos mais variados

unesp

círculos de degradação. Quando a personagem, à beira da morte, arrasta-se pelos ínferos das camadas infernais, o movimento narrativo eleva o seu destino trágico para a felicidade do firmamento celestial. Da morte para a vida, o contraste idealizante da narrativa faz a personagem humana e mortal transformar-se numa divindade imortal. Primeiro, a errante criatura visita o templo de Ceres, "no vértice de um escarpado monte". Nesse itinerário aparentemente idealista, pois é irônico, a narrativa recobra o fio mágico da mitologia, mas, nem a volta aos primórdios do mito sacro, quando Psiquê implora "pelos ritos de fertilidade das messes", faz com que a deusa traia a "parenta Vênus", para aliviar o sofrimento da atormentada criatura. Num segundo templo, rogando o auxílio de Juno ("Não és tu que vens por ti mesmo, sem chamado, em socorro daquelas que vão dar a luz e estão em perigo?"), Psiquê é novamente abandonada, diante da negação da deusa em ajudá-la, para não trair a sua "nora Vênus". Esta, por sua vez, "renunciando a prosseguir suas buscas por meios terrenos, dispôs-se a subir ao Céu", pedindo a Júpiter os serviços de Mercúrio, para anunciar, em todos os cantos da terra, um prêmio pela captura de Psiquê. Diante da difícil situação, a menina entrega-se, é violentamente castigada e submetida a uma série de provas, em que a morte é mais certa do que a realização de algumas delas. No entanto, ajudada pela interferência da "Providência" e, depois, pelo apaixonado Cupido, que se recuperava do ferimento e era também prisioneiro da mãe, na mesma residência, Psiquê consegue salvar-se de tantas aproximações da morte.

Terminados os rituais de provações possibilitando a purificação de Psiquê, por meio dos deslocamentos dos círculos infernais nos mais perigosos recônditos da terra, com o tramado simbólico do "ar", do "fogo" e da "água", inicia-se o movimento inverso de redenção. Advogando sua causa, Cupido voa até o céu, apresentando sua súplica ao "grande Júpiter". O deus, para pôr fim "ao escândalo cotidiano dos adultérios e tolices do adolescente", apóia o casamento de Cupido, comunicando a decisão em assembléia: "Ele escolheu uma moça e tirou-lhe a virgindade. Que a conserve, que a guarde para si, e, unido a Psiquê, possa fruir para sempre do seu amor" (p. 117). Para não contrariar Vênus, Júpiter resolve o problema do casamento desigual, ordenando a vinda da moça ao céu: "Estendendo-lhe um copo de ambrosia:

unesp

'Toma Psiquê', disse-lhe, 'e sê imortal'. Jamais Cupido se desembaraçará dos laços que o ligam a ti. As vossas núpcias são perpétuas" (p. 117). Terminado o banquete e o rito nupcial, a narrativa idealista, contada pela velha bêbada à jovem cativa, fecha-se no desenho do seu arco celestial: "Foi assim que Psiquê passou, conforme os ritos, para as mãos de Cupido. Chegado o momento, nasceu-lhes uma filha que chamamos Volúpia" (p. 117).

Estabelecendo um corte relacional, é possível pressupor que Machado de Assis tenha utilizado o contraponto da personificação de Apuleio, de borboleta em Psiquê, com a sua projeção mítica e celestial, para criar, no palco terreno da representação realista, uma alegoria da "alma humana", no episódio "A Borboleta Preta", do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com a ponta irônica do alfinete do racismo e do sadismo. Se a discriminação de Vênus entre o divino e o humano, ou entre o mortal e o imortal, é resolvida em Apuleio, com a divinização de Psiquê por Júpiter, no livro de Machado o espetáculo trágico aponta o despertar gritante do preconceito, na covardia da ação de Brás Cubas sobre um inocente inseto. O quadro, no seu requinte de sadismo e preconceito, sem contar as relações tentaculares envolvendo, na sua irônica maldade, uma série de personagens no plano narrativo, sustenta-se, isoladamente, como uma pintura trágica da alma humana, com o seu espectro sombrio invadindo a palheta colorida da ironia que brota de suas tintas:

> Pois um golpe de toalha rematou a aventura. Não lhe valeu a imensidade azul, nem a alegria das flores, nem a pompa das folhas verdes, contra uma toalha de rosto, dous palmos de linho cru. Vejam como é bom ser superior às borboletas! Porque, é justo dizê-lo, se ela fosse azul, ou cor de laranja, não teria mais segura a vida; não era impossível que eu a atravessasse com um alfinete, para recreio dos olhos. Não era. Esta última idéia restituiu-me a consolação; uni o dedo grande ao polegar, despedi um piparote e o cadáver caiu no jardim. Era tempo; aí vinham já as próvidas formigas... Não, volto à primeira idéia; creio que para ela era melhor ter nascido azul" (p. 553).

Depois do vôo idealista, a narrativa de Apuleio volta à sua esfera realista, num contraponto perfeito, mostrando que o episódio de Psiquê, ao

contrário de ser uma fábula dispersiva, além de trazer a alegorização da "Volúpia" para o fio do enredo realista, funciona como um aparato idealista, sobre o qual se projeta uma estrutura invertida, no espelho da representação realista. O núcleo do conflito amoroso entre Cupido e Psiquê, tendo por oponente a deusa Vênus, é resolvido na esfera celestial, pela interferência divina de Júpiter. A narrativa, retomando os seus círculos infernais, no espelho invertido dessa homologia estrutural, resolverá o problema amoroso, formado pelo triângulo humano da jovem cativa com o seu esposo afastado pela interferência dos ladrões, com a ajuda providencial e irônica do asno Lúcio. Do alto do arco do céu, a narrativa mergulha ao fundo do abismo infernal, retomando o eixo do motivo mineral para empreender a contravolta do seu giro, restabelecendo, pela via vegetal, os anéis gradativos da espiral que passa pela animalidade para se recobrar o circuito final das relações humanas. Nessa projeção especular, do divino ao animal, tendo por eixo o ser humano, a paródia sutil, desentranhada das amarras da trama, carnavaliza os planos semidivinos e divinos do repertório mítico e idealista grego, projetando-os, invertidamente, nas plataformas inferiores da condição sub-humana e próxima da animalidade, na irônica sátira milesiana.

No momento em que termina a narração da estória de Psiquê, feita pela velha, Lúcio lastima "não ter tabuinhas nem estilo para tomar nota de história tão bela", porque pertence ao paradigma lendário da *estória romanesca*, passando a narrar a volta dos ladrões e do trabalho forçado, na trajetória do modo *imitativo baixo*: (...) "fizeram-nos sair para a estrada, ao cavalo e a mim, com grandes pauladas, para que transportássemos a bagagem" (p. 118). De volta ao circuito da "pedra", buscando o carregamento do roubo escondido na caverna (fizeram-me cair sobre uma pedra que havia à beira do caminho."), Lúcio tem, sempre, pela frente, a ameaça da morte: "Vês, aqui perto, aqueles rochedos de onde se salientam pontas agudas e cortantes. Antes que chegues ao fim da queda, elas entrarão em tuas carnes e espalharão teus membros" (p. 119). Diante das ameaças, Lúcio livra-se da guarda da velha e foge levando a moça, num quadro em que se retrata a fuga como uma paródia às imagens e ao estilo da estória romanesca: "Gente virá ver e ouvir contar, e o estilo dos sábios fixará para sempre a história rústica da jovem princesa que se evadiu do

cativeiro montada num burro" (p. 120). Em seguida, os fugitivos são apanhados ("Então, vendo-me, bem contra a vontade, levado de volta para a morte que me esperava, lembrei-me do ferimento do casco e me pus a mancar, balançando a cabeça."), e os ladrões, depois de enforcarem a velha, deliberam sobre a sorte do burro e da moça: "Proponho degolá-lo, amanhã, esvaziá-lo inteiramente de suas entranhas, costurar nua, dentro de seu ventre, a mocinha que o preferiu a nós, de maneira que só o rosto fique para fora, e o resto do corpo fique encerrado nessa besta, como numa prisão" (p. 122). Com o retorno do motivo do "enterrado vivo", o corpo de asno de Lúcio é transformado num inusitado túmulo: "Que assim recheado, como um pastel cheio de carne, o asno fique exposto sobre as pedras de pontas cortantes e aos ardores do sol de fogo" (p. 122).

Em nova fuga de Lúcio, o livro VII cuida do retorno do círculo da mineralidade para o patamar da animalidade, tendo como força condutora o motivo vegetal alegorizado no castigo dos ramos e espinhos, até aflorarem as rosas salvadoras, que terão a função de conduzir o círculo da animalidade de volta ao reino da humanidade. No amanhecer do dia seguinte ao da condenação do asno e da moça, chega à caverna dos bandidos um dos ladrões noticiando que o "consenso unânime" aponta como autor do roubo à casa de Milão um certo Lúcio. Passando de inocente à vítima da situação ("Durante a narração, eu comparava ao Lúcio de outrora, com sua feliz fortuna, o pobre burro do presente e sua miserável condição"), Lúcio desespera-se diante da dupla condenação. Como asno está condenado à morte; como homem, é culpado do assalto à casa de seu anfitrião.

Ao contrário da narrativa grega, cuja retórica vale-se da estrutura forense para fornecer à enunciação uma elevação estilística e a plena possibilidade de defesa aos seus protagonistas, a sátira latina, enredando os seus personagens na armadilha das falsas incriminações, nega-lhes a expressão da manifestação da inocência: "No entanto, eu não podia advogar minha causa, nem proferir uma única palavra negando o crime" (p. 124). Na continuidade da seqüência, o bandido que traz tais notícias consegue impor suas idéias ao grupo, infiltra novos homens ao bando, entre eles Tlepólemo, um "jovem gigante" disfarçado, o esposo da moça cativa, que acaba eleito

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

chefe da quadrilha pela sua liderança e promessa de fazer da "casa de pedra, uma de ouro" (p. 128). Operada "essa metamorfose", o novo chefe propõe não matar, mas lucrar com a moça e o burro, vendendo-os como escravos. O falso chefe embebeda e amarra os ladrões, coloca Caridade (este é o nome da moça) sobre o lombo do burro e os três retornam à cidade.

Embora lento, inicia-se o movimento narrativo da contravolta. Como gratidão de Caridade, Lúcio adquire a liberdade: "Com que alegria trotava eu, sem carregamento nem fardos, devolvido à liberdade, no começo da primavera, certo de que encontraria algumas rosas nos prados cobertos de plantas" (p. 131). Mas, para se fazer a contravolta do retorno, é necessário retomar o caminho das "pedras", passar pelo castigo dos "espinhos", até chegar às desejadas "rosas". Conduzido pelo burriqueiro para longe da cidade, Lúcio não encontra "doçura, nem sequer liberdade": "Aconteceu que sua mulher, uma criatura odiosa e avarenta, tomou logo conta de mim, para me fazer a mó do moinho, e, dispensando-me freqüentes corretivos com lenha verde, era na minha pele que ganhava seu pão e o de sua família" (p. 132). É o retorno dos motivos da fome e do trabalho forçado, com o fio condutor da vegetalidade, representado pela metonímia do "lenho ao lombo", fazendo o círculo mineral ser, insistentemente, repisado: "Mas a insaciável Fortuna, que não cansava de me torturar, arranjou-me um novo flagelo" (p. 133).

A nova tarefa do asno passa a ser transportar lenha da montanha, sob as ordens de um detestável escravo: "Como se não bastasse a áspera subida dos píncaros escarpados, nem as pedras pontudas contra as quais eu arrebentava os cascos, estriava-me ainda o lombo, ao longo do caminho, com pauladas tão freqüentes, que a dor dos golpes me penetrava até a medula" (p. 133). Entre a "pedra" e o "pau", pois para remediar a desigualdade do peso da carga de lenha, o almocreve "acrescentava pedras" e feria-lhe o couro "com um enorme pau", Lúcio passa a ser vítima de "outra artimanha infernal": "Tomou espinhos muito agudos, de ponta letal e picada venenosa, teceu um nó em torno deles, para reuni-los em feixe, e ligou-mos à cauda como um enfeite" (p. 134). O que se vê, nessa trajetória de retorno, depois de muitos castigos e ameaças, é a ascensão do círculo mineral para o vegetal, parodiando-se o idealismo do motivo pastoral.

unesp

Prestes a ser castrado e degolado pelos pastores, Lúcio, na abertura do livro VIII, fica sabendo, com a chegada e o relato de um empregado, do trágico fim de Caridade e do seu esposo Tlepólemo. Tomando-se o episódio central de Psiquê como a ponta mais profunda do eixo da narrativa, e sabendo-se que o giro dessa ponta idealista do enredo fora desencadeado pela situação trágica da prisioneira Caridade, nas profundezas instauradas pelo motivo da mineralidade, agora, na contravolta do enredo, com o motivo mineral sendo recoberto pelo vegetal, os mesmos personagens da estória idealizante, num contexto contrário, passam a rever as suas vidas na face do espelho da tragicidade. Enquanto a primeira narrativa de Caridade, desencadeada por uma situação de infelicidade, atinge os patamares heróico, lendário e mítico, por meio do auxílio e da projeção da estória de Psiquê, agora, diante de uma situação de felicidade, instaurada pelo casamento com Tlepólemo, a sua estória decai do nível heróico para os planos inferiores do *modo imitativo baixo*, à medida que toda a trajetória dessa queda é feita pela ironia da paródia a um contexto idílico e pastoral, funcionando como cenário da estória.

Uma abominável criatura, Trasilo, preterido por Caridade, desejando, de todas as maneiras, a sua posse, finge ser amigo do casal e, na armadilha de uma caçada, sob o pretexto do aparecimento de um feroz javali, trai o marido de Caridade, fazendo-o cair ao solo para matá-lo, depois de sua situação precária, ferido pelos dentes do animal. No cenário pastoral, a narrativa desenvolve, sob o tema da traição, um dos mais caros motivos da representação realista: na armadilha de vítima, de caçador, o homem torna-se a caça na rede da trama demoníaca. Após os ritos fúnebres, Caridade adormece e, em sonho, a visão do marido esclarece o crime. A insistência de Trasilo em desposar Caridade desperta na mesma o desejo da vingança, aparado por um plano de "núpcias mortais". Induzido a visitá-la na noite combinada, Trasilo é embebedado e Caridade cega-o, atravessando seus olhos, com um grampo de cabelos: "Depois de ter contado, pormenorizadamente, tudo o que o marido lhe havia revelado em sonho, e a astúcia por meio da qual atraíra Trasilo para a armadilha, mergulhou a espada sob o seio direito, caiu, e afogada no seu próprio sangue, com alguns balbucios indistintos exalou a alma viril" (p. 147). Após as abluções fúnebres, os amigos da mísera Caridade, "numa só sepultura,

unesp

uniram ao marido aquela que permanecera sua mulher para sempre", enquanto Trasilo, sabendo de tudo, e "não encontrando outra solução para seu desastre senão um novo desastre", fez com que o levassem à sepultura, fechando a trágica estória com o motivo do "enterrado vivo": "Eis aqui', gritou por diversas vezes, 'eis aqui para vós, Manes irritados, uma vítima voluntária'. Depois, fechando cuidadosamente as portas atrás de si, resolveu acabar, à falta de alimento, uma vida condenada por sua própria sentença" (p. 148).

Terminado o relato trágico feito aos pastores de Caridade, a narrativa devolve a protagonização da estória a Lúcio, retomando o seu caminho de volta, com o fio da mineralidade, recoberto pelo cenário vegetal, puxando a trama de volta ao reino animal. Os pastores, lamentando a desgraça dos seus amos, temem passar para um novo dono e resolvem fugir. Novamente inserido no domínio da viagem, Lúcio foge com o grupo e, advertidos do perigo dos ataques dos lobos no caminho, caem "numa armadilha muito mais perigosa": são atacados por cães furiosos e com pedradas, pelos agricultores que, no escuro, os tomam por ladrões. Esse momento marca o afastamento definitivo do círculo da mineralidade para a retomada do plano da animalidade: "Do alto dos telhados da colina vizinha, os camponeses fizeram rolar pedras e mais pedras sobre nós, de maneira que não se sabia o que escolher, de que flagelo escapar: se do mais próximo, os cães, se do mais distanciado, as pedras" (p. 150). A ruptura entre os dois patamares é bem marcada e, portanto, estrutural. Um dos pastores, cuja mulher foi bastante ferida por uma pedrada, defendendo a inocência do grupo, protesta junto aos lavradores: "No entanto, não habitais cavernas como as feras, nem rochedos como os bárbaros, para assim vos alegrardes derramando sangue humano" (p. 150). Um dos agricultores, após a "cerrada chuva de pedras", fala "do alto de um cipreste", repelindo o engano mútuo e indiciando, na sua fala, a continuidade da narrativa, no seu percurso de retorno: "Agora, nada mais perturba a paz, podeis avançar em segurança" (p. 150). De novo em marcha, já no cenário de "um bosque plantado de altas árvores e alegrado por verdejante relva", o grupo passa por uma série de dificuldades, enquanto a narrativa empreende a sua travessia para o domínio da animalidade.

unesp

Quando o grupo fixa residência numa cidade, seus membros resolvem vender os animais ao mercado. De início, Lúcio é preterido, mas, depois é vendido, num espetáculo grotesco, ao velho Filebo, que tem duplas intenções: a aparência sagrada de fazer do burro o carregador da imagem da Deusa Síria e a essência profana de fazê-lo servir ao seu grupo depravado de hermafroditas: "Mas, quando viram, não uma corça no lugar de uma virgem, mas um burro por um homem, fizeram caretas e escarneceram do seu dirigente. Não, não era um servo, mas um marido para ele, certamente" (p. 155). No círculo da animalidade, de baixo para cima, a narrativa incorpora o animal ao humano, em cenas grotescas, com o domínio pleno do cômico de situação, num patamar do *modo imitativo baixo*, em que a animalidade se equivale ao grau decaído "desses semi-homens". É o que insinuam as provocações, para não entrarmos na análise das cenas grotescas: "E depois, ajuntaram, 'um franguinho tão bonito, não o comas sozinho. Partilha-o algumas vezes conosco, que somos as tuas pombinhas" (p. 155). Flagrados no exercício de "uma profanação sacrílega a respeito da santa religião", cultuando uma "deusa estrangeira" com finalidades escusas, por culpa do "zurro intempestivo" de Lúcio, os membros do grupo castigam-no com um "chicote de ossos de carneiro" e ameaçam matá-lo. Mas, acolhidos por "um homem devoto e reverente", em outra cidade, decidem continuar com o asno, que se tornou "simultaneamente celeiro ambulante e templo" da deusa.

No livro IX dá-se a continuidade da caminhada do círculo da animalidade para o humano. Sempre num avanço vagaroso e tortuoso, o espaço entre os dois domínios é percorrido, aproximando-os, para, depois, empreender-se a retomada da supremacia da esfera humana, o ponto a partir do qual o enredo iniciou-se. A escalada do pequeno percurso começa com um embate no nível da animalidade. Na casa do anfitrião do grupo de falsos religiosos, o pernil de um cervo gigantesco fora roubado por um cão, e o cozinheiro, incitado pela esposa, quer cortar uma das coxas do asno para oferecê-la no lugar. Desesperado, o burro avança pelo interior da casa e devasta o "repasto sacrificial com os sacerdotes da deusa". Aprisionado em lugar seguro, não demora o novo "passo da perda" (porque, "quando a Fortuna se opõe, nada corre bem para os filhos dos homens"), com a chegada da

unesp

notícia de que um cão raivoso invadira a estrebaria e atacara as bestas de carga. Suspeito de estar sob o efeito da raiva, Lúcio é trancafiado num dos quartos da casa, num flagrante em que a animalidade começa a intercambiar com a humanidade: "Assim devolvido à liberdade, agarrei avidamente a feliz oportunidade de estar sozinho, e, deixando-me cair sobre o leito muito bem arranjado, saboreei o repouso de um sono humano, pela primeira vez depois de muito tempo" (p. 160). O início da passagem da animalidade para a humanidade é feito pela simbologia da água, no rito de purificação de Lúcio. Trouxeram, de uma fonte vizinha, "uma vasilha enorme de água clara e límpida". Como o burro tomou toda a água, estava indicada a cura e a sua aproximação, novamente, às cercanias do território humano.

A peregrinação de Lúcio em direção ao círculo humano passa por duas fases progressivas. Na primeira, ele volta à condição escrava de um moleiro, projetando sobre os riscos de seus passos ("no caminho circular de uma pista sinuosa, onde, limitado em meu trajeto por um orbe móvel, eu devia voltar sempre meus passos, calcar sem tréguas meu próprio rastro, e seguir, em marcha errante, um itinerário invariável.") um enredamento de estórias de adultério, que ouve ou conta, nos intervalos do trabalho. Projetando sobre o circuito do trabalho animal o *fazer* humano de relatar estórias, essa primeira fase revela o *saber* adquirido por Lúcio. Trata-se, na referência paródica a Homero e ao idealismo épico ("Não foi sem razão que o divino criador da antiga poesia dos gregos, desejando apresentar um homem de sabedoria sem igual, conta dele, nos seus versos, que havia adquirido as mais altas virtudes visitando muitas cidades e conhecendo povos diversos.") do *saber* adquirido, por meio do motivo da viagem, sobre a condição da vida humana: "Pois eu também conservo uma grata lembrança do burro que fui, e graças ao qual, escondido num envoltório e provado por atribuições as mais variadas, tornei-me, se não sábio, pelo menos rico de sabedoria" (p. 167). Assim, completa-se uma parte do percurso da narrativa: o nível da manipulação, com o *querer* conhecer as artes mágicas; o nível da competência, dado, com a ajuda de Fótis, pelo *poder* de metamorfosear-se para *saber*, pelas provações da viagem, como é a vida real do homem. Com a competência adquirida, dá-se a realização do verdadeiro *fazer*, enfim, revelado, que é o de narrar estórias: "E aqui está

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

precisamente uma história, boa entre as melhores, espiritual e agradável, que resolvi contar-vos" (p. 167).

Como narrador de estórias, nesta primeira fase da volta ao círculo humano, Lúcio nos apresenta vários episódios encaixantes, em que o núcleo do adultério revela o mais baixo nível de relacionamento entre os homens. Tais estórias têm em comum o vírus da violência, da traição, do interesse, da vingança, da morte; enfim, os principais motivos temáticos de mobilização da estética realista, sintetizados no conflito de um personagem: "Agitado como as águas do mar, e em conflito consigo mesmo, o espírito do pobre rapaz se dividira, solicitado por paixões contrárias: aqui a fidelidade, ali o lucro; aqui os tormentos, ali a volúpia. Por fim, o temor da morte foi vencido pelo ouro" (p. 170). Como todas essas estórias foram desencadeadas pela traição da mulher do moleiro para quem Lúcio trabalhava, o fecho do circuito dá-se com a solução do adultério por uma via mais civilizada: o divórcio. Contrariada pela resolução, a adúltera mulher recorre aos serviços de uma velha feiticeira que, não conseguindo, pela magia, executar o seu lucrativo serviço de reconciliação, mata o pobre moleiro, indicando o passo seguinte na reincorporação dos círculos ascendentes da narrativa pelo efeito da magia e do fantástico.

Conduzida pelo fio mágico do fantástico, a passagem para a segunda fase em direção ao círculo humano dá-se com a mudança de patrão: de empregado do moleiro, o asno passa a servir um pobre jardineiro. Depois de acolher um vizinho, numa noite de chuva torrencial, o jardineiro é recompensado. No jantar oferecido pelo anfitrião ocorre uma série de prodígios envolvendo, em cenas insólitas, animais e mutilações. Enquanto os presentes perguntavam "sobre esses divinos presságios" e "qual o número de vítimas a imolar como expiação", desenvolve-se, como correspondência aos vestígios da atrocidade animal, o contraponto do abuso do poder sócio-econômico e da insensatez humana. Na cena paralela, um fazendeiro avança sobre as terras de um pobre homem e, na contenda, três jovens tomam o partido do "amigo oprimido", lembrando "que também os pobres tinham, sob a proteção das leis, um recurso garantido contra a insolência dos ricos" (p. 180). Na sua truculência contra "eles e todas as suas leis", o fazendeiro solta

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

os seus ferozes cães, e a carnificina termina com a morte dos três irmãos, filhos do anfitrião, em cuja casa "os prodígios pressagiavam essas coisas" (p. 182).

Despertado pela interferência do fantástico, o fio mítico passa a reconduzir o destino da humanidade, tendo como palco o nível das relações sociais agravado pela dominação do rico sobre o pobre, num cenário de desrespeito às leis. A precariedade da "justiça" é o motivo condutor da seqüência narrativa. Na volta do jantar, Lúcio e o jardineiro são abordados por um "soldado da legião", que deseja tomar o burro para o transporte das bagagens de seu comandante. O hortelão reage, derruba o soldado, e foge, escondendo-se no abrigo de um vizinho. A partir de uma denúncia, os "oficiais da justiça" capturam o asno e o "desgraçado hortelão, que destinado aparentemente à pena capital, foi conduzido a cadeia pública (p. 185).

A seqüência esboçada, num processo de carnavalização, inicia-se com a abordagem do soldado no caminho de volta, na contramão do latim para o grego. Depois, é continuada no grotesco da situação em que a vítima é apanhada pelo impostor, com a curiosidade do asno denunciando, pela projeção da sombra de sua cabeça, na janela do alto, o hortelão escondido num cofre, embaixo. O fecho instaura o nascimento de um provérbio: "Para mim, foi esse fato a origem do provérbio, freqüentemente citado, do burro que estendeu o pescoço para ver, e da sua sombra" (p. 185). Trabalhando os aspectos trágico e cômico do modo imitativo baixo, a cena da atração do soldado dá entrada ao motivo arquetípico do *Alazón*. Para Frye, o tipo de personagem implicada com a palavra grega *alazón*, que significa impostor, alguém que finge ou procura ser alguma coisa mais do que é", desdobra-se em duas variantes populares: o *miles gloriosus* (soldado fanfarrão) e o excêntrico ilustrado ou filósofo com idéia fixa" (p. 45). Enquanto Machado explorou, a partir do livro de Brás Cubas, a segunda variante, Apuleio, no contexto do seu quadro tragicômico, dá continuidade ao motivo do "soldado impostor", como denúncia da arbitrariedade de um sistema judicial.

Na nova função, como burro de carga do soldado, Lúcio encontra-se, novamente, na estrada ("não para se conformar com os regulamentos, mas para amedrontar os desgraçados viandantes"), prefigurando uma imagem

quixotesca: "Equipado e armado militarmente, eu levava um capacete de brilho fulgurante, um escudo que faiscava de longe, sem falar de um lança, notável pelo comprimento de sua haste" (p.186). O motivo da viagem dá andamento à narrativa, ao mesmo tempo que propicia o testemunho ou o conhecimento de fatos que devem ser relatados. Assim, imbuído, cada vez mais, da tarefa de relatar estórias para revelar a natureza do ser humano, Lúcio e o soldado são recebido na casa de um decurião e ficam sabendo de um crime: "Conto aqui o caso, para que vós o possais ler" (p. 186). Trata-se da estória da madrasta apaixonada pelo filho do marido: "Isto que lês, excelente leitor, é uma tragédia, e não fábula ligeira; dos socos subimos para o coturno" (p. 186). Com o "coturno" indiciando o calçado simbólico dos atores trágicos, a estória põe em cena o motivo do incesto nas relações familiares, como um dos nós de tragicidade na esfera do comportamento humano. Os círculos envolventes do episódio desenrolam-se a partir do desejo da "volúpia": no disfarce da doença, a madrasta segreda "ao filho" a sua astúcia. Diante da não correspondência, o amor da "mãe" transforma-se em ódio: com a cumplicidade de um criado, ela planeja o seu envenenamento. A roda da "Fortuna" arrasta para a morte o mais novo dos dois irmãos, o filho legítimo da mulher. Para livrar-se da culpa, a mãe vinga-se do outro "filho", e o inocente passa a ser uma vítima penalizada duplamente: pelo ato "incestuoso e parricida". Da esfera familiar, o caso ganha julgamento público. Com o testemunho falso do escravo, o jovem só é salvo da condenação injusta pela interferência de um dos juízes, mostrando, no desarme da armadilha, que o veneno vendido por ele fora trocado por um sonífero. Diante da revelação, todos correm ao túmulo, no momento em que o rapaz começa a despertar. O giro trágico para o desenlace cômico e feliz, pelo menos desta vez, redime a justiça, salvando-a de uma condenação pelas aparências: "o velho pai viu sua aventura tão célebre quão fabulosa acabar com um desfecho digno da divina providência: depois de ter ficado sem os filhos, tornou-se, de repente, o pai de dois jovens" (p. 193).

No meio do capitulo X, como regra em todo o livro, há uma mudança na escala narrativa, mostrando que a separação dos episódios, muitas vezes, passa por cima dos cortes dos capítulos, para incidir nos seus interiores, com a

unesp

função de se estabelecer em cada uma das metades uma relação progressiva, de acordo com o movimento do enredo em direção aos seus círculos simbólicos superiores ou inferiores. Se tal estratégia dilui a ruptura formal da separação entre os capítulos, mostrando que a aparência dispersiva tem, na verdade, uma articulação metonímica e progressiva, o deslocamento de um corte mais sutil para o miolo dos capítulos instaura uma rede de relações internas, de intensificação e progressão, em que os episódios encaixados desmentem, também, uma impressão de soltura. Os fragmentos e as variações episódicas atuando na urdidura da trama, além de uma função estruturadora, mostram como o ranger metonímico da engrenagem do enredo realista roda o seu percurso espiralado no passo lento de uma toada sofrida. Por isso, se na parte anterior foi visto, sobre a rodagem do trabalho forçado do asno, todo um círculo degradante do nível de relacionamento humano, retratando as pessoas próximas de um patamar de animalização, a parte seguinte cuidará de elevar o grau de tais relações, fazendo da equivalência entre o animal e o homem um porto ainda longínquo da civilização. A partir desse ponto, inicia-se a entrada definitiva da reintegração do enredo ao círculo humano, exercitando-se, mais uma vez, a mola do mecanismo de uma relação inversamente proporcional: à medida que a animalidade de Lúcio ascende para um degrau de humanização, os personagens humanos degradam-se, para se conseguir o equilíbrio da lei da compensação.

No novo corte estrutural ("Quanto a mim, eis em que redemoinhos girava agora o meu destino."), Lúcio retoma a narração irônica ("O soldado que me comprou sem vendedor e me fez propriedade sua sem desamarrar a bolsa"), contando que é vendido pelo soldado impostor a dois escravos pertencentes a um dono muito rico. Os dois irmãos, um pasteleiro e confeiteiro e o outro cozinheiro, são os responsáveis pelo processo de humanização de Lúcio: "Assim, constituímos um trio, eu, em companhia dos dois irmãos, e nunca tive tanto que bendizer a benevolência da Fortuna" (p. 193). De fato, como depois do farto jantar os dois tinham o costume de levar para o quarto porções de comida, enquanto dirigiam-se ao banho, Lúcio passou, pela primeira vez, a ter acesso a uma alimentação humana. Com os roubos cotidianos, um irmão passou a suspeitar do outro, e antes que os "conflitos

unesp

eteocleanos" chegassem à culminância de um fratricídio surge a desconfiança: "Todavia, por me tratar assim liberalmente e me estufar até a saciedade com iguarias feitas para homens, meu corpo foi-se tornando redondo, obeso, estourando de gordura" (p. 195). Flagrado pelos irmãos, em vez do costumeiro castigo, Lúcio é surpreendido pela reação dos mesmos — "Sem mais se preocuparem com o prejuízo sofrido, e maravilhados com o inacreditável regalo com que se comprazia o seu burro, ei-los que estalaram num riso enorme." —, numa seqüência em que o "riso", como uma sanção positiva, torna-se o motivo de ligação com o início da narrativa, quando, num giro contrário, as homenagens ao Deus Riso desencadearam os infortúnios de Lúcio: "Por fim, riram tanto, com um riso tão barulhento e exagerado, que chegou até os ouvidos do dono que passava por lá" (p. 195). O dono, vindo a Tessália buscar gladiadores para as honrarias à sua "magistratura qüinqüenal", também, com um "tão largo riso divertiu-se extraordinariamente", levou Lúcio para a sala de jantar, experimentando até que ponto o seu novo "companheiro de mesa estava civilizado". Fingindo aprender a se "comportar como homem", Lúcio ganha as graças do patrão, que lhe proporciona "honras de celebridade", avançando o processo de humanização: "Ali está', diziam, 'aquele que tem como companheiro e comensal um burro que luta, um burro que dança, um burro que compreende a palavra humana e exprime seu pensamento por sinais" (197).

De volta a Corinto, Lúcio adquire fama, vira uma fonte de lucro e passa da mesa à cama. Entre os que pagavam para ver o burro comportar-se como um homem, uma matrona nobre e opulenta apaixona-se por ele. Do ato sexual pago, mas privado, Lúcio é levado para o espetáculo público, em que o seu casamento é a pena imposta a uma mulher criminosa. Chegado o dia de Lúcio ser condenado pelo processo de condenação da moça, inicia-se o espetáculo, com o prelúdio dos bailados e da "pírrica dos gregos" preparando a cena magistral. Na continuidade da paródia às reminiscências da cultura grega, "a cena apareceu em todo o seu esplendor", com "uma montanha de madeira construída à semelhança daquela montanha famosa que o poeta Homero cantou sob o nome de Ida", e personagens representaram o famoso episódio em que um jovem mortal, Páris, seduzido por Vênus, acaba elegendo-a como a

unesp

divindade mais bela: "Desde então, a decisão do jovem frígio estava tomada: entregou à moça, como penhor da vitória, a maçã de ouro que tinha na mão" (p. 206). Num corte drástico, o narrador interfere comentando o espetáculo, dele extraindo a essência da não confiabilidade em duas grandes instituições, a "justiça" e a "religião", flagradas num instante de fragilidade humana e divina. O desabafo, ironicamente, mostra a falsidade de duas grandes colunas de poder, abaladas pela ação de uma estrutura social moralmente corrompida. São essas pilastras que Lúcio usará, no futuro, para vencer, como advogado e sacerdote:

> Vós vos espantais ainda, vis criaturas, brutas bestas forenses, ou para dizer melhor, abutres togados, de todos os juízes de hoje venderem suas sentenças a peso de dinheiro, quando, desde a origem do mundo, a solução de uma causa entre deuses e mortais foi falseada pelo empenho? Quando a mais antiga das sentenças, um camponês, um pastor escolhido para ser juiz pela prudência do grande Júpiter, a vendeu em proveito de um capricho amoroso e, o que é pior, para a ruína de toda a sua raça? (p. 206).

Na retomada da narrativa, "acabado o julgamento de Páris, Juno e Minerva deixaram a cena tristes e iradas", enquanto Vênus "exprimia o seu contentamento dançando com todo o coro". Um jato de vinho jorra da montanha e, enquanto o cenário é substituído pelo "leito nupcial", Lúcio foge: "Evitei então a multidão e, escolhendo um lugar afastado, estendi-me para repousar os fatigados membros, bem perto da borda em que arrebentavam as vagas, num buraco de areia macia" (p. 208). Ao amanhecer, com a abertura do último capítulo do livro, o enredo ata, novamente, os três fios principais: o mimético, que ora alternou o plano divino com a magia do fantástico, reintegra, agora, o fio mítico no tramado ficcional. Despertado pela claridade que emergia das ondas do mar, e "sabendo que a augusta deusa exerce um poder soberano, que as coisas humanas estão inteiramente governadas por sua providência", Lúcio inicia um ritual ("Mergulhando por sete vezes a cabeça nas ondas, pois este é o número que convém aos atos religiosos."), dirige uma "prece à toda poderosa deusa", que ele ainda não distinguiu ("sob qualquer

nome, por meio de qualquer rito, sob qualquer aspecto pelo qual seja legítimo te invocar, assiste-me em minha desgraça, que agora atingiu o cúmulo."), implorando o seu desejo de conversão à forma humana: "Basta de trabalhos. Basta de perigos. Despoja-me desta maldita figura de quadrúpede. Devolve-me à vista dos meus, devolve Lúcio a Lúcio" (p. 209). Com essa marca estrutural de retorno, o enredo reintegra o ponto de partida, fazendo a narrativa saltar do patamar da animalidade para a reintegração humana com a interferência do mítico e do fantástico.

Após as preces e lamentações, Lúcio adormece na praia. No sonho, vê emergir do mar um "rosto divino", depois todo o corpo da visão, num espetáculo descrito pela tessitura simbólica da água e do fogo, quando ouve a fala da "deusa estrangeira", cujo eco das palavras ressoam no delírio de Brás Cubas: "Venho a ti Lúcio, comovida por tuas preces, eu, mãe da Natureza inteira, dirigente de todos os elementos, origem e princípio dos séculos, divindade suprema, rainha dos Manes, primeira entre as habitantes do céu, modelo uniforme dos deuses e das deusas" (p. 211). Trata-se da visão da "Rainha Ísis", uma divindade egípcia simbolizando um sincretismo religioso, como reflexo de um momento de transição entre o sistema mitológico grego decadente e o cristianismo emergente: "Potência única, o mundo inteiro me venera sob formas numerosas, com ritos diversos, sob múltiplos nomes" (p. 211). Prometendo a conversão humana ("Por minha providência, desponta para ti agora o dia da salvação."), a deusa instrui Lúcio como proceder no dia seguinte, durante a procissão em que os fiéis prestam-lhe homenagem ("Quando estiveres bem perto, docemente, como que para beijar a mão do sacerdote, colhe as rosas e, de repente, te verás despojado do couro dessa besta maldita que há muito me é odiosa."), prevendo todos os passos do ritual de conversão: "Ninguém, nessa alegre solenidade e nesse espetáculo de festa, testemunhará o horror pela fealdade da tua figura de empréstimo, e tua súbita metamorfose não provocará da parte de ninguém horríveis interpretações ou insinuações malignas" (p. 212). Fornecido o *saber*, Lúcio adquire, no pacto divino, a dívida eterna, que o manterá, enquanto homem, prisioneiro do círculo mítico: "Mas, acima de todas estas coisas, lembra-te, e guarda sempre

gravado no fundo do teu coração, que toda a tua carreira, até o fim da tua vida, e até o teu derradeiro suspiro, me foi penhorada" (p. 212).

Com o despertar apocalíptico do dia do "júbilo" ("Os pássaros cantores, ao convite do quente alento da primavera, davam suaves concertos, e elevavam para a mãe dos astros, para o princípio inicial dos séculos, para a soberania do Universo, a carícia de seus acentos."), a "pomposa procissão põe-se a caminho", formando-se as partes do "cortejo sagrado". Na entrada vinham os "iniciados nos divinos mistérios", em seguida os "deuses" representados, depois uma vaca ("símbolo de fecundidade, imagem da deusa mãe de todas as coisas"), e finalmente, a "imagem da deusa soberana", que proporcionará a Lúcio ("Depois de tantas duras provas, depois de tantos perigos atravessados, a providência da grande deusa me tornava vencedor dos cruéis assaltos da Fortuna.") o grande momento de seu renascimento:

> Então, palpitante, o coração batendo furiosamente, agarrei avidamente aquela coroa, que fulgurava com as frescas rosas com que estava entrelaçada. Devorei-a, impaciente por ver-se cumprir a promessa. Ela não mentira, a celeste promessa: minha deformada aparência de besta se desfez imediatamente. Primeiro, foi-se o pêlo esquálido; depois, o couro espesso se amaciou e o ventre obeso abaixou; na planta dos pés, os cascos deixaram emergir os dedos: minhas mãos não eram mais patas, e se prestavam às funções de membro superior; meu longo pescoço chegou aos seus justos limites; meu rosto e minha cabeça se arredondaram, minhas orelhas enormes voltaram à sua pequenez primeira; meus dentes, semelhantes a tijolos, reduziram-se às proporções humanas; e a cauda, sobretudo, que me cruciava, desapareceu! O povo se espantou, os fiéis adoraram a potência manifesta da grande divindade e a facilidade magnífica com a qual se cumprira, conforme as visões da noite, aquela metamorfose (p. 216).

Operado o "milagre" e reintegrado à forma humana, apesar da dificuldade de linguagem ("Como entrar na matéria, com a voz que me era devolvida. Com que palavras de feliz augúrio saudar o renascimento em mim da linguagem."), Lúcio "triunfa alegremente da Fortuna", e é advertido, pelo

sacerdote, do seu compromisso, como uma dívida, da qual ele não pode fugir: "Consagra-te desde já às observâncias da nossa religião e submete-te voluntariamente ao jugo do seu ministério." (p. 218). Enquanto a notícia do renascimento chega aos amigos e parentes, fazendo a narrativa recobrar o giro de seu círculo inicial ("deixaram o luto tomado à falsa notícia de minha morte, e acorreram com a alegria da imprevista felicidade, carregados de presentes diversos, para ver com seus próprios olhos minha volta do inferno para a luz do dia."), o personagem, tentando fugir do compromisso, é cobrado pela visão da deusa nos sonhos de todas as noites: "Suas ordens, no entanto, muitas vezes repetidas, insistiam para que eu não adiasse por mais tempo a iniciação à qual estava desde havia muito tempo destinado" (p. 220). Um passo mais forte, porém, do retorno da narrativa ao giro do seu primeiro círculo dá-se, numa noite, no sonho em que Lúcio vê chegar algumas remessas da Tessália, por um servidor chamado Cândido. No dia seguinte, o presságio materializa-se durante o culto à deusa, com o "sonho" transformado na "realidade" da vinda de seus servidores e até do antigo cavalo: "Nesse momento, chegaram, vindo de Hípata, os servidores que eu deixara lá, no tempo em que fui logrado com o funesto engano de Fótis" (p. 220).

De uma metamorfose a outra, a narrativa reafirma o desenho de sua circularidade, entrando na última fase: o círculo humano rodando o seu destino sob a regência da engrenagem do fio mítico. O índice do ritmo dessa engrenagem aparece na ansiedade de Lúcio, desejando, com a "consagração", encontrar "nos benefícios presentes o penhor de futuras esperanças", e no retardamento da iniciação, que está sob o comando da deusa: "Era preciso evitar a dupla falta de me mostrar lento, uma vez chamado, ou apressado, sem ter recebido nenhuma ordem" (p. 221). Sobre o ritmo da iniciação imprime-se o jogo da duplicidade e o jugo da submissão: "O próprio ato da iniciação representa uma morte voluntária e uma salvação obtida pela graça" (p. 221). É nesse jogo que Lúcio penhora, além da conversão religiosa, a dívida por uma profissão: "De algum modo, ela os faz renascer por sua providência. Abre-lhes, devolvendo-os à vida, uma carreira nova" (p. 221). Depois de anunciado e aprovado o "sagrado ofício", tendo transcorrido todo o processo do "rito de iniciação", Lúcio faz à deusa um novo pedido ("Porém, para cantar os teus

unesp

louvores, pobre demais é o meu espírito. Para te oferecer sacrifícios, pequeno demais é o meu patrimônio."), revelando o seu *querer* mais escondido, que é a habilitação literária para auferir a almejada glória: "Falta-me voz para exprimir os sentimentos que me inspira tua grandeza. Mil bocas não são suficientes, nem mil línguas, nem sermões mantidos sem desfalecimento pela eternidade" (p. 225). Por isso, "em linha reta" resolve voltar para "Madaura", e desta localidade para "Roma", instituindo, por meio do deslocamento espacial, na alusão aos topônimos que remetem à própria vida de Apuleio, a ambigüidade do sincretismo do narrador e do autor, em que o trabalho ficcional do narrador permitirá a glorificação do autor, no reino consagrado das artes literárias.

Feito o giro do retorno espacial, o percurso temporal, com "o grande Sol percorrendo o círculo do Zodíaco", completa mais um ano, trazendo o retorno das pendências da iniciação: (...) "quando interveio de novo no meu sono a solicitude vigilante do nume benéfico, e ela veio conversar comigo ainda a respeito de iniciação e de consagração" (p. 225). Embora Lúcio estivesse "plenamente iniciado nos mistérios de Ísis", faltava-lhe, ainda, "a luz que vem do grande deus, o invencível Osíris": "Apesar dos estreitos laços, apesar da unidade essencial das duas divindades e das duas religiões, discriminavam-se as cerimônias de iniciação" (p. 226). Solicitado, também, para "o serviço do grande deus", uma "visão noturna" indica a Lúcio o sacerdote "Asínio Marcelo", para quem a divindade, em sonho, informara a vinda do "cidadão de Madaura", para se cumprir a profecia da gloriosa carreira literária. Ligando-se à deusa Ísis, na primeira iniciação, Lúcio ganha o *poder* de expressão. Na segunda, ligando-se ao deus Osíris, a elaboração discursiva ("Asínio Marcelo, nome que não deixava de ter ligação com a minha metamorfose") indica a aquisição do *saber* literário, que lhe dará "gloriosa fama", além do êxito profissional: "Encontrei meios de existência mais abundante, e, levado pelo vento do êxito, consegui proventos, advogando no forum na língua dos romanos" (p. 227). Assentado sobre a pilastra da "justiça", em que se firmam o sustento e a competência do trabalho, uma terceira iniciação completa o percurso de aquisição, possibilitando-lhe o anteparo da pilastra da "religião", que o distingue socialmente e lhe dá

unesp

definitiva proteção. Desta vez, em sonho, "face a face", o próprio Osíris "dignou-se a fazer ouvir o seu verbo venerando":

> Incitou-me então, sob o seu patrocínio, a continuar resolutamente no forum minha gloriosa carreira de advogado. Que não temesse as maledicências invejosas, provocadas naquele meio por meu trabalho erudito e minha cultura. Por fim, não me quis mais ver misturado ao comum dos mortais, no exercício de seu culto. Fêz-me entrar para o colégio dos seus pastóforos, e me elevou até a classe de decurião qüinqüenal. Mandei raspar a cabeça completamente, então, e, nesse vetustíssimo colégio, fundado desde os tempos de Sila, sem velar nem proteger a calva, mas ao contrário, expondo-a a todos os olhares, das minhas honrosas funções me desencumbi com alegria (p. 118).

No universo irônico constituído pela obra de Apuleio, por meio de um tramado narrativo intrincado e tão articulado, parece-nos demasiado simplista o posicionamento de uma reviravolta do enredo para um fecho apocalíptico, acreditando-se numa redenção ingênua. Lúcio, numa situação de desespero, assim como se submete ao experimento mágico do ungüento, na primeira metamorfose, deixa-se levar pelo encantamento da deusa para conseguir a conversão humana. A diferença é que são duas situações distintas numa escala em graus (uma experiência mais sombria, marcada pela feitiçaria, contrastando com uma situação mais luminosa, marcada pela conversão religiosa), mas equivalentes na rotatória de uma mesma cadeia construida dentro do círculo do fio mítico. Há um movimento narrativo, no início, projetando a queda de Lúcio e, um final, resgatando a sua dignidade. Isto não quer dizer que o livro sai de um projeto realista para terminar numa moldura idealista. Aliás, por ser um modelo completo e, por isso, constituir-se num paradigma, o livro descreve os dois movimentos contrastantes, reforçando ainda mais a sua projeção realista. O movimento idealista articula-se como um contraponto irônico, no episódio de Psiquê, em que a personagem humana, depois de sua decaída e passando por um ritual de purificação, é sobrelevada a um patamar lendário e mítico, na resolução do episódio, formando uma "estória de amor" enquadrada numa moldura biográfica. A projeção desse

unesp

espelhamento, como foi visto, é a estória de Caridade, terminando numa resolução trágica.

No outro paralelo estabelecido pela estória de Psiquê, o mesmo motivo da curiosidade, que impulsiona a narrativa mitológica, rege os infortúnios de Lúcio. Eudoro de Sousa, comparando o texto grego e o latino, diz que o segundo "é uma 'história' romanceada do conhecimento", enquanto "Luciano, ou outro que seja o autor do 'Lúcio' grego, explorou somente o lado ridículo de um sortilégio malogrado e das subseqüentes aventuras de um mago-aprendiz" (1978, p. 30). Para o crítico, "o autor do 'Lúcio' latino quis trazer à superfície do acontecer um dos abismais enigmas do ser", justificando que "os confins do cômico e do trágico, do Carnaval e das cinzas, do riso e das lágrimas, da vida e da morte, só se fixam e definem no quotidiano", porque "no fundo mais fundo da eternidade mora a indiferença dos contrários..." (p. 30). Concordando com essa estrutura de contrários em que o livro assenta-se, aprovamos a conclusão do crítico, que "o lado sério da 'história' ficou sinalado no *Burro de Ouro* pelo mito de Amor e Psique" (p. 30). Nesse jogo de espelhos, "Lúcio e Psique, ambos vítimas da curiosidade e da ignorância, da ingênua aspiração humana ao conhecimento e aprofundamento do horizonte natural, percorrem juntos trajetórias paralelas do destino" (p. 30). Sobre as linhas desse paralelismo, acrescentamos: Apuleio não só valeu-se do contraponto irônico do idealismo, como fez dele uma maneira de intensificar e explorar a movimentação dos círculos espiralados com que modelou uma estrutura de enredo realista. Detectando como Lúcio e Psiquê trilham pelas linhas paralelas da vida, o crítico arremata: "Talvez Apuleio não tivesse demonstrado claramente tal comunhão no destino: mas se de qualquer modo a não sugerisse, razão de sobejo teria a crítica literária na preferência da novela grega" (p. 30).

Como uma das faces do espelho da representação narrativa, Apuleio projetou no episódio de Psiquê o arco superior de uma "estória de amor" idealista, sobrelevando a estória biográfica da personagem humana a uma esfera celestial e mítica. Ao contrário, no jogo invertido da representação realista, o autor fez a estória autobiográfica de Lúcio viajar pelos meandros de uma estrutura circular que, depois de chegar ao fundo do abismo, retorna ao

unesp

seu ponto de partida, demonstrando, nessa cadeia anelar, como o ápice da ascensão humana permanece sob o controle de uma engrenagem mítica regendo o seu destino. O desenho realista do enredo de Apuleio é perfeito. De uma metamorfose a outra, no plano terreno, ele desbasta os patamares dos círculos infernais, cavando o abismo pelas entranhas simbólicas da animalidade e da mineralidade. Num movimento contrário, puxado pela vegetalidade, o desenho recobra o caminho espiralado, devolvendo o personagem à forma humana, no círculo inicial das relações sociais. A diferença entre um ponto e o outro, entre a metamorfose da queda, impulsionada pela mágica da feitiçaria, e a metamorfose da ascensão, impulsionada pelo fio mítico da religião, assinala apenas um desnível entre dois pontos do círculo humano em relação ao círculo simbólico de dominação mítica: o primeiro, mais abaixo, situa-se no nível da intervenção da Fortuna, num ponto muito próximo do abismo, marcando a trajetória da espiral demoníaca; resgatado à superfície do terreno realista, o segundo ponto, tingindo-se da proteção religiosa, assinala a última volta que a mola da espiral pode chegar, pois nesse ponto situa-se outro abismo, a completa penhora da vida humana nas mãos simbólicas de uma divindade.

O último indicativo é o ponto máximo de transitividade que a escala realista permite. Na rotatória desse círculo humano, o realismo explora o "inferno do cotidiano" e as inúmeras possibilidades de relação, interação e exploração social. As vítimas das armadilhas dessa caçada humana padecem e fenecem; os que sobressaem, porque catapultam diferentes formas de poder, podem apenas pisotear, massacrar ou igualar-se aos seus semelhantes. No ápice da escalada não há vencedor; no máximo, desponta-se um "verme vencedor", subjugando o destino de sua alma no pacto com um elo superior. Foi o desenho dessa armadilha que Apuleio traçou para a história da narrativa, apresentando, numa rota de viagem, alguns rumos da representação realista, partindo do motivo de "uma estória de escritor". No rito de profanação e de consagração de Lúcio celebra-se um modelo de representação, que a narrativa perpetuou com o engenho de novos artistas acentuando o sopro inventivo da diferença.

unesp

O enredo de Apuleio, desbastando-se as nervuras de suas ramificações, formaliza um desenho estilizado, colocando um sujeito em busca do conhecimento da verdadeira condição humana. Entre o poder cego e nefasto da Fortuna, comandando a metamorfose do homem em asno, e o poder superior das divindades Ísis e Osíris, comandando a redenção e a consagração de Lúcio, com a respectiva conquista de um *fazer* pragmático (advogado) e um *fazer* cognitivo (sacerdote), há um movimento de vitória da "luz" sobre a "sombra" e a cegueira da Fortuna indicando a aquisição de um *saber*. Esse movimento descreve todo o circuito da cadeia, do ponto mais baixo ao mais alto, fechando-a no seu último patamar, não como uma conquista, mas significando o elo final do aprisionamento humano. Mesmo indicando um sentido para baixo, de queda, e um sentido ascendente, de redenção, perfazendo, no primeiro movimento um desenho satírico, e no segundo, um desenho alegórico, na essência, o movimento ritualístico do enredo configura, a partir de uma linha territorial humana, a descida para o inferno, que é a vida do homem na representação do real. Os movimentos de queda e redenção não são fatos isolados, mas integrados numa só estrutura satírico-irônica. Por isso, o fecho do enredo, com uma aparência idealista, apenas confirma o semicírculo da queda: de um ponto de partida humano, o peso da metamorfose desenha a curvatura trágica, cujo extremo devolve um homem transformado ao seu porto inicial, mas transformado. O retorno à forma humana é o fecho de um ritual de aprendizagem, em que o homem decaído depara-se com a realidade de sua existência. Nessa conversão encerra-se um ciclo de transformações em que se retrata a condição humana na alegorização do real. O conhecimento da vida humana é o teto que pode ser alcançado, imposto por um patamar que o homem não pode ultrapassar. Desse teto pende a linha invisível do fio mítico. Nesse fio, o homem, "como a aranha que vive do que tece", emaranha-se na teia da trama realista que pende, com o movimento de seus círculos simétricos, em direção ao desenho labiríntico de uma vida cotidiana enredada em circunstâncias demoníacas.

unesp