

Ana Maria de Almeida

Para Ítalo Múgado

PIRLIMPSIQUICE

- o palco psíquico -

O levantamento dos elementos estruturais do conto "Pirlimpsiquite", de João Guimarães Rosa, permite a discussão do conceito de representação como um complexo dinâmico de associações metonímicas, aparentemente arbitrárias a nível de enunciação, do qual resultará o sistema de condensação metafórica, a nível do enunciado. Em outras palavras, encontra-se aí o mesmo processo reducional que, no plano mítico implica a busca da unidade primordial da tradição hermético-alquímica e que, no plano literário, revela a obsessiva técnica de (re) constituição do texto-núcleo ou texto-constelação, que se desdobra no redemoinho infundável de variantes.

Desse modo, percorrendo o fundamento mítico de Guimarães Rosa, percebe-se que o processo de deslocamento (solve) e condensação (coagula), tomado da tradição alquimista, vem, mais uma vez, explicar a tensão entre estória e drama (ou estória/ História; mito/música, cf. Tutaméia e Corpo-de-baile) entre uma pauta e um pacto (cf. Grande Sertão: Veredas, em que são narrativas exemplares do texto-núcleo ou texto-constelação os episódios de Maria Mutema, do casal de manuelzinho-da-croa, etc.)

Pirlimpsiquite representa o ponto de abertura para onde

Pirlimpisquice representa o ponto de abertura para onde conflui a ordem mágica das estórias que se desdobram sobre um ponto fixo, abrindo novas perspectivas da ordem representada. É o estágio necessário da transmutação em que se confundem as fronteiras entre a loucura e a razão, entre o imaginário e o simbólico.

Essa ruptura ou fusão de níveis é anunciada desde as primeiras linhas do conto:

Ainda, hoje adiante, anos, a gente se lembra: mas, mais do repente que da desordem, e menos da desordem do que do rumor. (1)

Sob o signo da desordem e do rumor, instaura-se o jogo da livre associação metonímica; e do fluxo do inconsciente liberado, da irrupção do recalcado, configura-se a condensação de um caos primordial, "infantil", fonte de conhecimento. Misturadas as versões das peças teatrais, revive-se o tempo mágico das origens, em que as personagens são ainda detentoras da possibilidade de múltiplos papéis, sem as pautas e os pactos da ordem simbólica constituída.

A pela "oficial", que as crianças devem representar, estrutura-se em função dos valores de um super-ego, personificado pelo Dr. Perdigão. Cabe a esta personagem repetir, e fazer repetir, as palavras de ordem e as convenções sociais e culturais:

"Representar é aprender a viver além dos levianos sentimentos, na verdadeira dignidade"(2)

"Senhores discípulos meus, para persistir no prepará-los, a perseverança não me desfalece"(3)

A peça "Os Filhos do Doutor Famoso" reflete, pois, os "ideais do eu" forjados pelo autoritarismo maniqueísta, representado pelo educador. As personagens nela se definem por qualidades ou defeitos absolutos ou, ainda, por posições enobrecedoras ou in-

dignas, todas elas edificantes e moralizadoras:

Doutor Famoso
Filho Capitão
Filho Padre
Filho Poeta
Amigo
Filho Criminoso
Homem que sabia o segredo
o delegado
o criado
um policial
outro policial

E ainda o ponto, o narrador da estória, que acaba por desempenhar o papel do Doutor Famoso, porque o protagonista, Atualpa — um estudante e ator prestigiado — se vê impedido de fazê-lo. Tal passagem de ponto a protagonista vem ressaltar a idéia de que a ação só se configura na representação. Em outras palavras, que o saber de cor não implica o conhecimento, só alcançado na travessia do saber de coração, resultado da experiência tanto da ordem quanto do caos.

A tensão entre um saber de cor a lição oficial e um desempenhar de coração a vida representada começa a delinear-se desde que os jovens atores assumem uma outra estória:

Precisávamos de imaginar, depressa, alguma outra estória, mais inventada, que íamos falsamente contar, embainhando os demais no engano. E, de Zé Boné, ficasse sempre perto um, tomando conta. (4)

Uma estória concebida como mais inventada, mais representada, implica um excesso de fantasia ou uma liberação de fantasmas/distorções de um "real" cuja autenticidade deve ser preservada ou alienada de conflitos e contradições.

Ao analisar o teatro do ponto de vista do imaginário, O. Mannoni chama a atenção para o papel assumido de maneira histriônica, o qual se destina

... não a pôr em movimento, livremente, e sobre o palco psíquico, as imagens que o Eu tinha em reserva, mas a sustentar desesperadamente, uma imagem de si dada mentirosamente, a si e aos outros, como verdadeira ou real. Sabemos por exemplo que aquele que dramatiza assim o amor não está seguro de amá-lo, isto é certo, e ele gostaria que os outros, ou o outro, o ajudassem a estar seguro. (5)

A insegurança do grupo de crianças advém da função policiadora dos "censores" que pertencem ao domínio da força e do poder, como o dr. Perdigão, que se esmera no burilamento das belas imagens do eu ideal, a tal ponto que o criado passa a ser chamado, eufemisticamente, de fâmulo, e o filho criminoso se torna o redimido. No espaço da representação do ideal do eu, não há lugar para o espectro das contradições. Sob a pressão da idealização, o grupo de atores vive o teatro como algo real que deve ser defendido do seu oposto, percebido não como o irreal, o duplo complementar, mas como o falso, o mentiroso, o enganador. Por isso, todos eles abandonam as brigas, comungam diariamente, pretendem ser filhos-de-maria, santos e padres.

Esse espaço, porém, tem seus bastidores, onde transitam os incorrigíveis Tãozão e Mão-na-lata, que, na evidência demolidora de suas presenças físicas, podem desvendar a "verdadeira" estória da peça — ou seja, seu avesso, o contrário coincidente e complementar.

É espaço, ainda, de Zé Boné — beôcio, papalvo — que ameaçava o grupo com sua mobilidade pronta a assumir qualquer máscara ou disfarce. Torna-se ele o índice, não do heroísmo sofridamente defendido pelo grupo teatral, mas dos diversos papéis do eu, em sua pura fluência:

Zê Bonê, com efeito, regulava de papalvo. Sem fazer conta de companhia ou conversas, varava os recreios re-produzindo fitas de cinema: corria e pulava, à celerada, cá e lá, fingia galopes, tiros disparava, assaltava a mala-posta, intimando e pondo mãos ao alto, e beijava afinal — figurando a um tempo de mocinho, moça, bandidos e xerife. (6)

Utilizando as expressões de Mannoni, pode-se dizer que Zê-Bonê é a figuração do Eu com todas as suas potencialidades, liberado de toda a restrição da ordem simbólica, pois é puro movimento, puro jogo associativo. Por isso mesmo, não poderia ser um dos heróis da peça do colégio, mas apenas "um policial", incapaz de "emendar palavra e meia palavra".

"O herói é um ideal, o personagem é um dos inumeráveis papéis do Eu"(7)

Zê Bonê é o duplo do elemento censorador, pois, como policial está ao lado da Lei, da Ordem da peça. Entretanto, ele "se versava dos mais simples, com escasso falar". Seu escasso falar, que encobre o interdito, faz emergir toda a estória (ou estórias, rumores, falatórios, sons desastituladores) que se desenvolve nos bastidores, nos porões do palco psíquico dos heróis, depois transformados em simples personagens. Zê Bonê é a concretização visual-cinematográfica do que flui e se condensa, daquilo que se oculta e ao mesmo tempo se manifesta de maneira irreprimível, pulsional. Por isso, também, contribui para a criação das duas peças que parodiam, no jogo do ponto e do contra-ponto, a peça principal:

— a peça do grupo teatral, com episódios que expressam a tensão e a agressividade liberadora do grupo:
o fuzilado
o trem do duelo
a máscara: fuça de cachorro
o estouro da bomba.

— a peça dos Gamboas: completa
bem aprontada
mas de todo mentirosa

É evidente o desdobramento do conteúdo latente da peça oficial: a nível do manifesto, ela expressa virtudes e vícios definidos; porém, a nível do latente, o que se revela é a violência bem estruturada, a falsidade da ordem e dos valores do educandário a que falta justamente a dinâmica da vida. Através do padre Diretor, revela-se essa falsificação de papéis, absolutamente incompreensíveis para os jovens atores:

Ele era abstrato e sério: não via a quem. Sem realces, disse: que nós estávamos certos, mas acertados demais, sem ataque de vida válida, sem a própria naturalidade pronta... (8)

O desacerto necessário, com sua conseqüente dinâmica, será justamente propiciado por Alfeu, preto e aleijado, que divulgava a "verdadeira" estória para os Gamboas. É ele, portanto, o índice do princípio obscuro, que rasteja, que emerge das profundidades das trevas para a luz, do inconsciente para o consciente. Vale lembrar que o nome Alfeu é derivado do grego alphós: branco, alvo; e, ainda, que o Alfeu, personagem, só usava mulletas nos dias de festa, pois era "capaz de deslizar ligeiro pelos corredores e escadas feito cobra, e que vinha, escutar os ensaios, detrás das portas". (9)

Desse entrecruzar de textos e situações, decorre o seguinte:

1º - O ponto, que se vê obrigado a representar o Doutor Famoso, apenas sabe as palavras do herói; desconhece os versos que Atualpa deveria recitar, dando início ao espetáculo. Tais versos espelham valores estranhos à estória da peça, vivida então como festa para os jovens — a ausência do ponto, sua conversão em protagonista invertem a ordem "séria" do espetáculo. Os versos dignificavam a Virgem Padroeira e a Pátria — valores implícitos na peça, somente a nível do sagrado institucionalizado. Na ausência do saber-de-cor, instaura-se o saber-de-co-

ração, que é o espírito da festa. Assim, o ponto só pode gritar: "Viva a Virgem e viva a Pátria" — única reação viva e possível ante o fracasso da peça imposta pelo dr. Perdigão.

2º - Zé-Bonê, impedido de participar "realmente" da peça oficial, vai repetir, como fazia com os filmes, a peça dos Gamboas, a que ele tinha acesso.

3º - A peça dos Gamboas desperta a agressividade e a rebelião contida do grupo oficial, que passa a representar a estória "mais inventada", para confundir os Gamboas e Zé-Bonê. O teatro se revela como teatro, a cena como encenação de um real idealizado. O excesso de invenção desnuda o jogo das convenções denunciado na confusão dos discursos dos atores, que, antes mesmo da representação, estavam impossibilitados de distinguir o teatral do teatralizado, o real do representado.

"— Entreguemo-nos à suma justiça do Onipotente..." proferia o Joaquina. "— Uma tana! Sento o braço!" — o Darcy rugia, ou o Atualpa. Mas: — "... O réprobo, o ímprobo, que me malsina os dias..." — já, vai vago, desembestando (10)

Com isso, o grupo atinge o verdadeiro espírito do teatro ou da ilusão cômica, no que se refere à liberação do imaginário:

Palavras de outro ar. Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito — tudo tão bem — sem sair do tom. Sei, de, mais tarde, me dizerem: que tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio de todos o mais bonito, que nunca ouve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais. Eu via os do público assungados, gostando, só no silêncio completo. Eu via — que a gente era outros — cada um de nós, transformado. O Dr. Perdigão devia de estar soterrado, desmaiado em sua correta caixa-de-ponto. Gritavam bis o Surubim e o Alfeu. Até o padre Diretor se riu, como ri Papai Noel. (11)

Recupera-se "um outrora", a cena do sonho, como explica Mannoni, e é o eu do sonho, do tempo em que se acreditava em máscaras e em papai-noel que pode explicar a atração exercida

pela ilusão ou credulidade conscientemente cultivada no jogo teatral. Os atores jogam com as convenções como se não soubessem que jogam com elas. Dissimulam, através de máscaras e distorções um saber que é o de todos — adultos e crianças:

Levando as coisas até o fim, chegaríamos a admitir que no adulto os efeitos de máscara e os de teatro são possíveis em parte graças à presença de processos que se aparentam aos da negação (Verneinung); que é preciso que não seja verdade, que saibamos que não é verdade, para que as imagens do inconsciente sejam verdadeiramente livres. Nesse momento o teatro desempenharia um papel propriamente simbólico. Seria todo como a grande negação, o símbolo da grande negação, que torna possível o retorno do recalcado em sua forma negada. (12)

O cruzamento dos textos das peças não oficiais estabelece a grande negação da estrutura maniqueísta da peça do Doutor Famoso, alter-ego do Doutor Perdigão. Ambas instauram o excesso da representação (excesso do grotesco na versão do grupo, excesso de sublimação na versão do Gamboa), o que se torna uma denúncia do excesso de ideais representados no sistema cultural e educacional.

Entretanto, tal ritmo excessivo de circularidade e desdobramentos só é permitido no tempo dos mitos e das festas, como se pode comprovar na obra rosiana. Caberá, desse modo, ao protagonista/ponto reconstituir a ordem e dar fim ao movimento infinito da peça sem fim, pois nela o que importa é o jogo como jogo, a cena como cena. A fim de restaurar o ponto fixo, o protagonista, desdobrado em ponto novamente, deixa-se cair do palco.

Este é, no pensamento de Guimarães Rosa, o papel do artista e do pensador. Ao mesmo tempo dançarino e sua própria dança, recria a cena original do sonho onde se mesclam real e imaginário, para recuperar o imaginário através do simbólico, o todo através das tutamêias, a condensação através da dispersão e do movimen-

to. Desse modo, pode-se compreender a recorrência de imagens relativas a teatro, pauta/pacto, ponto/contraponto na obra rosiana. Referem-se elas ao ato de criação e autoconhecimento como um vasto teatro com palco, bastidores, personagens e platéias. Isso esclarece, de modo definitivo, a escolha de um texto de Plotino para epígrafe de Corpo-de-baile:

Seu ato é, pois um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente.

NOTAS

1. ROSA, João Guimarães. Pirlimpisquice In: Primeiras estórias. Rio de Janeiro, José Olympio, 1962. p. 39.
2. ————— op. cit. p. 41.
3. ————— op. cit. p. 42.
4. ————— op. cit. p. 40-41.
5. MANNONI, O. A ilusão cômica ou o teatro do ponto de vista do imaginário. In: Chaves para o imaginário. /Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène /. Trad. de Lígia Maria Pondé Vassalo. Petrópolis, 1975. p. 182.
6. ROSA, João Guimarães. op. cit. p. 40.
7. MANNONI, O. op. cit. 179.
8. ROSA, João Guimarães. op. cit. 45.
9. —————. op. cit. p. 43.
10. —————. op. cit. p. 45.
11. —————. op. cit. p. 47.
12. MASSONI, O. Op. cit. 172.