

Melânia Silva de Aguiar
Ana Maria de Almeida
Ruth Silviano Brandão Lopes
Leticia Malard

Professoras dos Cursos de Graduação e Pós-Graduação
de Literatura Brasileira da
Universidade Federal de Minas Gerais

O EIXO E A RODA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE

1982



Obra publicada pela Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras — Departamento de Letras Vernáculas

FICHA CATALOGRÁFICA

O eixo e a roda. — Belo Horizonte. Universidade Federal de Minas Gerais, 1982.

124 p.

Conteúdo. Melânia Silva de Aguiar. O discurso polivalente de Guimarães Rosa. Ana Maria de Almeida. Elementos arquetípicos em *A Nebulosa* de Joaquim Manuel de Macedo. Ruth Silviano Brandão Lopes. Aprendizagem pela fera. Leticia Malard. Análise contrastiva de *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Reflexos do baile*, de Antônio Callado.

1. Rosa, Guimarães. Macedo, Joaquim de. Adonias Filho. Gabeira, Fernando. Callado Antônio.

CDDDB869.

APRESENTAÇÃO

As modernas teorias de análise do discurso literário abriram até agora insuspeitadas possibilidades interpretativas. Vários são os caminhos e múltiplas as portas de entrada do texto. Em "O discurso polivalente de Guimarães Rosa", Melânia Silva de Aguiar indica alguns destes caminhos e destas portas, buscando uma visão o mais possível global de **Grande Sertão: Veredas**. Se fragmenta as várias "camadas da realidade", é para entender melhor o todo; se desenovela os fios, é para iluminar melhor o percurso.

Já o trabalho "Os elementos arquetípicos de **A Nebulosa** de Joaquim Manuel de Macedo" apresenta os sistemas relacionados com o eterno feminino cruel, metáfora da natureza concebida como a Grande Mãe, fonte de vida e destruição. Ana Maria de Almeida demonstra que esses temas revelam a angústia romântica ante a ruptura do mito da constelação edênica, em que o artista do século XIX buscava a coalescência entre sujeito e objeto, homem e natureza. O poema de Macedo reflete essa ruptura desde a divisão da natureza em dois reinos: o da Nebulosa e o da Peregrina, projeções dos arquetipos da algofilia romântica. Outros elementos se associam à cosmovisão do limiar infernal — a pedra, a harpa, o motivo da 'belle dame sans merci'. O jovial autor de **A Moreninha** rendeu, desse modo, seu preito à musa ultra-romântica.

No ensaio "Aprendizagem pela fera", Ruth Silviano Brandão Lopes elabora um estudo sobre a questão do poder e da violência no romance **Corpo Vivo**. Presente em toda a obra de Adonias Filho, a violência chega a seu paroxismo nos casos de loucura e ódio ligados ao crime e à vingança, gerando um círculo de ferocidade, geralmente desfeito de forma mítica e encantatória, na medida em que se desloca e se camufla no discurso ficcional a questão de um poder que se instaura e se perpetua no plano social.

Em "Análise contrastiva de **O que é isso, companheiro?**, de Fernando Gabeira, e **Reflexos do baile**, de Antônio Callado", Letícia Malard procurou caracterizar, de forma predominantemente descritiva, dois tipos de discurso que conservam semelhança temática. O depoimento e o romance opõem-se não só pela intencionalidade de seus produtores — reprodução do real \times criação de ficção — mas sobretudo

pelo trabalho da literariedade na linguagem. Aí são confrontados a funcionalidade dos títulos e das epígrafes, o papel do narrador, os procedimentos narrativos de captação do real e as diferenças de enfoque em relação a mesmos acontecimentos.

Focalizando a obra de quatro autores diversos sob tantos aspectos, mas todos representativos de seu momento e de uma concepção particular da realidade, **O eixo e a roda** procura ser uma contribuição aos estudos de literatura brasileira.

O Discurso Polivalente de Guimarães Rosa

O texto deste "O discurso polivalente de Guimarães Rosa" nasceu de palestra proferida em Montevideu, em 1980, dirigida a um público certo: professores de literatura dos cursos de "preparatórios", isto é, cursos destinados a alunos pré-universitários. Guimarães Rosa é o único autor brasileiro incluído oficialmente no programa de estudos e foi natural que sua inclusão despertasse, pela já proverbial "dificuldade" de seus textos, o enorme interesse por parte destes professores relativamente aos meios de acesso à sua compreensão. Daí o caráter de introdução deste trabalho, visando a, didaticamente, abrir um leque de possibilidades interpretativas ao leitor iniciante nos "enigmas" roseanos, leitor que enfrenta, ainda por cima, a barreira da língua e, mais, de língua muito especial. Isto explicará, espero, a visão de conjunto que se pretendeu oferecer.

Toda obra de arte tem a pretensão de ser real. O conceito de realidade, este sim, varia através dos tempos e do criador, levando o artista a uma apreensão particular do real, ou da fatia de real que lhe importa no momento de sua criação. Assim, ao descrever ou representar mimeticamente uma realidade sócio-econômica não privilegiada, com todos os aspectos de denúncia social, muda que esta representação possa conter, o artista não estará sendo mais real do que quando fala de um estado emocional particularmente subjetivo, ou de um mundo mais além do aparente sensível, vislumbrado por sua intuição. O romance moderno, ao mesmo tempo polifônico e polissêmico, levou mais avante a representação do real e, num jogo plural, em vez de um, arquitetou vários espelhos, a refletir um número infinito de realidades que se conjugam e se articulam num todo homogêneo. Os caminhos de acesso a este todo variam na proporção mesma das realidades que reflete, condicionando a perspectiva do analista da obra face à mesma.

Muitos são os caminhos que conduzem ao Grande Ser-tão: Veredas, de Guimarães Rosa, e várias suas realidades. Em outras palavras: muitas são as portas por onde podemos ingressar no universo literário de Guimarães Rosa, conforme são diferentes os níveis de leitura que sua obra nos propõe. Isto porque, longe de tentar espelhar mimeticamente uma camada do real, Guimarães Rosa nos apresenta várias camadas, guardando em cada uma delas a coerência para garantir sua leitura isolada. Tentaremos ressaltar estas camadas ou níveis de leitura, distintos e vários, que correspondem aos ângulos diversos em que se vem situando a crítica especializada, e buscar uma compreensão global da obra. Ascenderemos assim gradativamente aos vários planos da realidade, ou de ilusão da realidade, melhor dizendo, que a obra oferece, tentando uma visão global da mesma. Será esta, bem o sabemos, uma tentativa falida, já que muitas outras portas ainda vão-se abrir por certo, acentuando a pobreza da visão de conjunto.

Já numa primeira leitura, fica patente que o Sertão, cenário dos sucessos narrados por Riobaldo, é uma realidade perfeitamente localizada no centro do Brasil ou, melhor ainda, no noroeste de Minas Gerais, sudoeste da Bahia e leste de Goiás, sendo aí o Rio São Francisco, várias vezes mencionado no livro, importante ponto de referência. O que confere unidade a esta região, mais que suas características físicas (solo, clima, vegetação), é o predomínio de certo tipo de economia, a pecuária extrativa. Como observa Walnice Nogueira Galvão, a "área dos catingais era enorme, e descurá-la tanto montava a deixar sem proveito a maior parte do país. A criação de gado resolveu o problema".¹ Os habitantes desta região, vivendo em precárias condições de conforto e higiene, estão à margem do progresso, em um tempo não atingido pelo avanço da tecnologia e, por isso mesmo, em um estado de inocência que leva a valores éticos muito particulares e distintos dos correntes no mundo civilizado. O "jagunço", figura típica local, desamparado das formas de organização que poderiam garantir a justiça e a paz, torna-se, ele mesmo, seu agente, apregoando a coragem como sua maior virtude. Julgar este "jagunço" segundo o código ético civilizado não teria sentido, se considerada a condição particularíssima destes seres entregues a seu próprio destino e, ao mesmo tempo, seus condutores; livres da repressão civilizada, mas instauradores, eles mesmos, de uma ordem moral subjetiva e incontaminada do estabelecido e consagrado.

Foi tomando por referente primeiro este espaço concreto e real que Guimarães Rosa construiu e fabulou os fatos narrados em seu romance, produto de sua imaginação e vivência, no contacto direto com os seres que constituirão sua galeria de heróis, de jagunços destemidos, donos de sua própria verdade, puros e primitivos. E, mais do que uma realidade localizável espacialmente, situam-se também estes feitos em um período real da História do Brasil. A este respeito

1. In As formas do falso, Perspectiva, S. P., 1972, p. 25.

manifesta-se José Hildebrando Decanal: "Os Gerais são fluidos, sociologicamente. Riobaldo também. Difícil situá-los, ambos, de um ponto de vista sócio-histórico. Contudo, sem qualquer pretensão a uma afirmação categórica — o plano temporal do presente, quando se dá a narração, deve ter como 'terminus pot quem' histórico a Revolução de 1930, quando começa, pela crescente centralização federal, a decadência do fenômeno da jagunçagem e do coronelismo".² Certo é que podem distinguir-se dois tempos fundamentais na obra: o tempo da narrativa, que é o do presente, fluído, quando Riobaldo, frente a seu interlocutor, relata suas aventuras e feitos passados, e o tempo do narrado, que é o do passado, matéria da narrativa. Enquanto Riobaldo, ex-jagunço das Gerais, agora aposentado e na tranqüilidade do "range-rede" narra sua história, organiza ao mesmo tempo o caótico mundo do passado, num tipo de discurso que não podemos identificar como monólogo, já que existe um interlocutor que, imaginamos, responde a suas interpelações, se bem não nos sejam transmitidas estas respostas. Diálogo virtual, portanto, ou pela metade, ou de que conhecemos apenas um dos lados. O tempo da narrativa, presente, interfere constantemente no plano do narrado, buscando o narrador entender o passado, esclarecer dúvidas, como se o destinatário da mensagem pudesse ajudá-lo na tarefa de organizar o seu próprio mundo interior. Um e outro tempo atuam em contraponto durante toda a obra. Basicamente, o problema maior do tempo presente, nóculo das preocupações de Riobaldo do início ao fim, é o da existência ou não do demônio. Este mundo, portanto, povoado de jagunços, de superstições e de mitos, corresponde a um referente sensorialmente registrado, com características precisas dentro de uma realidade brasileira em vias de transformação, em sua luta contra o governo, a ordem imposta pelos políticos e seus valores. O Sertão aqui é o Deserto, realidade física dentro do Brasil, com espaço e tempo defini-

2. In Nova narrativa épica no Brasil, Sulina, Porto Alegre 1973, p. 47.

dos, substrato que fundamenta toda a fabulação ficcional. Franklin de Oliveira acertou quando disse que, escolhendo o sertão para cenário de suas histórias, Guimarães Rosa pôde captar os últimos movimentos anímicos da vida humana ocorrendo em espaços livres de repressão, “o único espaço do mundo em que a vida não é impessoal”.³ A primeira destas camadas da realidade, que corresponde a um primeiro nível de leitura (sem que nos ocorra nenhum propósito de valorização gradativa na escala ascendente de níveis que pretendemos apontar), constitui o real geográfico ou fenomênico, com todas as implicações sociais, econômicas, históricas ou morais que estas expressões possam conter.

Entretanto, não se pode negar que, ao mesmo tempo que apresenta objetivamente elementos desta realidade, como os nomes de lugares, rios, serras etc.,⁴ o autor paralelamente a idealiza ou “se de um lado seu romance é o mais profundo e mais completo estudo até hoje feito sobre a plebe rural brasileira, por outro lado também é a mais profunda e mais completa idealização desta plebe”.⁵ E é nesta idealização que vamos encontrar a segunda das camadas de realidade a que nos referíamos e que constitui o real analógico ou de evocação cavalheiresca.

Em toda a obra se percebe a presença marcante de uma comparação implícita (e às vezes explícita) entre os episódios, o móvel das ações, as aspirações e ideais das personagens e estes mesmos elementos presentes nas novelas de cavalaria. São ideais cavalheirescos os que levam um Medeiro Vaz a abandonar suas posses, montar em ginete com “cacho d’armas”, e sair impondo a justiça entre os desfavorecidos; Joca Ramiro, chefe supremo dos jagunços, é “par-de-frança”, e além disto “grande homem príncipe”; Titão Passos, Sô

3. In *A literatura no Brasil*, dir. Afrânio Coutinho, Ed. Sul Americana, 1970, p. 412.

4. Alan Viggiano, *Itinerário de Riobaldo Tatarana*, Comunicação/ Mec, Belo Horizonte, 1974.

5. Walnice Nogueira Galvão, op. cit., p. 74.

Candelário e outros, homens de todas as valentias. Esta aproximação entre o jagunço do Grande Sertão e o cavaleiro medieval já brilhantemente estudada,⁶ tem seu correspondente na vida real do sertão, onde circulavam (e ainda circulam) textos antigos e adaptados de novelas de cavalaria ou similares do gênero, exercendo maior ou menor influência sobre os sertanejos. De todos os modos o que interessa é mostrar que, não estabelecendo uma analogia absurda, pois ela tem raízes na própria realidade do sertão, Guimarães Rosa fez de sua obra uma metáfora do ideal cortês, tornando-se difícil muitas vezes precisar a linha entre o mundo rude e primitivo do cangaço e o nobre e elevado mundo dos cavaleiros medievais, ébrios de justiça. Deslocada no tempo e no espaço surge uma Idade Média sertaneja, a partir de um modelo histórico e literário, familiar ao leitor médio, que em alguma época de sua vida se deixou entusiasmar pelas façanhas heróicas de um Carlos Magno, um Roldão ou um Amadis de Gaula.⁷ Impossível fazer a leitura de Guimarães Rosa sem ter os olhos e a atenção divididos entre as duas realidades, a geográfica, presente, e a remota, por analogia. É o próprio Riobaldo quem afirma: "O sertão é isto e é aquilo, suas partes são mágicas e são reais". Todo o tempo sentimos que "o pé esquerdo de Guimarães Rosa está solidamente fincado no sertão; mas não menos seguramente, seu pé direito está alhures", como observa ainda Walnice Nogueira Galvão.⁸

O leitor terá motivos de sobra para ver naquele "alhures" mais de uma referência. Isto porque além do Sertão --

6. V. *Trilhas no Grande Sertão*, de M. Cavalcanti Proença e Tete e *Antítese*, de Antônio Cândido.

7. Benedito Nunes é quem diz: "A firme presença de Otacília na memória de Riobaldo é um equivalente de inspiração e fortaleza que os cavaleiros andantes encontravam cultuando as suas senhoras e damas, às quais dedicavam a valia de seus feitos. Pois não é o geralista Riobaldo o Amadis de Gaula dos sertões, e Otacília uma transposição de Oriana para a ardência dos Gerais"? (*O dorso do tigre*, Perspectiva, 1969, p. 146).

8. Op. cit., p. 74.

realidade física ou do Sertão — realidade idealizada, em um terceiro nível, encontramos o real ontológico ou alegórico. Neste nível já não se pode mais falar de tempo e espaço em sentido histórico, porque estão tomados agora como dimensões do ser, em sua trajetória existencial. Sertão aqui é Mundo, palco de lutas constantes entre Bem e Mal. As personagens perdem seus limites percíveis, para se tornarem símbolos de. Nesta perspectiva Diadorim é o “anjo da guarda”; Hermógenes e Ricardão, os “judas”; o cavalo Siruiz, “Belzebu”; Otacília, a “paz” sonhada. E sobre tais suportes simbólicos, que se vão renovando durante a narrativa, Riobaldo realiza sua travessia, atraído ora pelo Bem ora pelo Mal, numa oscilação caótica e cheia de conflitos que somente a tranqüilidade da velhice e a palavra conseguem ordenar. Desorienta-o o fato de que esteja tudo muito misturado, de não poder isolar o Bem do Mal: “Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco (...) Ao que, este mundo é muito misturado”. A luta final de Hermógenes e Diadorim é aos olhos do espectador Riobaldo o embate entre as forças do Bem e do Mal, tal como se vê, por exemplo, nas inúmeras “pelejas” contra o diabo da literatura de cordel ou outros relatos do gênero.⁹ Pela necessidade maniqueísta de opor Bem e Mal é que se torna tão difícil para Riobaldo encontrar qualidades em um Hermógenes ou defeitos em Diadorim, personificações, em certo momento, de forças antagônicas. O bezerro com cara de gente e de cachorro, citado no começo do livro, a mandioca venenosa, semelhante na aparência, em tudo, à outra, de boa qualidade, o feio gosto

9. “É freqüente a pregação da prática do Bem; é tema constante a luta do bem e do mal. Conhecemos pouquíssimos casos nas páginas dos folhetos, em que o mal tenha vencido. O mal em forma de demônio, de desonestidade, de avareza, de luxúria, de perversidade, é sempre derrotado, fazendo exceção alguns folhetos que retratam os heróis ladinos verdadeiramente amorais”. Renato Carneiro Campos, *Ideologia dos poetas populares*, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, 1950, n. 33.

de bater no filho, adquirido por virtuoso casal, o condenável gesto de Aleixo que sem mais aquela assassina um ancião, o episódio de Maria Mutema e sua confissão pública de arrependimento, são todas passagens que exemplificam “o misturado das coisas” e a dificuldade de separar o vício da virtude, o Mal do Bem. O dom de ver com clareza, na medida mesmo em que vai perdendo a visão, somente a velhice concederá a Riobaldo. Outro nível de realidade, o transcendente ou metafísico, surgirá desta nova capacidade de ver, consequência da travessia mesma, que se completa, aliás, com a própria narrativa.

No sentido atribuído à Metafísica pela filosofia oriental, isto é, conhecimento do que está além e para além da natureza, este novo real, transcendente ou metafísico, não se confunde com o real anteriormente mencionado exatamente porque Bem e Mal não se constituem aqui em duas categorias absolutas, mas estão contidos um no outro. A concepção de que “o superior — as regiões celestes ou o domínio do espírito está contido de modo latente, no inferior e material — a terra, os metais, os corpos”, já se encontra em Plotino. Abandonando sua vida de aventuras, na velhice, através da contemplação estática, realizadas as provas da juventude, Riobaldo se inicia nos altos mistérios do Ser, captando pela contemplação sua nesga de verdade. Fazendo uma revisão de sua vida sob nova luz, as coisas passam a ter outro sentido. O Sertão é local de provas para o iniciado que anseia desvendar os grandes mistérios. A leitura dos sinais gráficos utilizados por Guimarães Rosa, sugerindo simbolismos vários, e o que está além ou aquém da palavra, complementam a compreensão deste nível transcendente. O conhecido interesse de Guimarães Rosa pela filosofia oriental, a alquimia, as correntes esotéricas, está presente em toda a obra.¹⁰ Assim, a

10. Veja-se aliás a concepção do próprio Guimarães Rosa sobre o ato de escrever: “Escrever é um processo químico; o escritor deve ser um alquimista. Naturalmente pode explodir no ar. A alquimia do escrever precisa do sangue e do coração. Não estão certos quando

doutrina espírita do compadre Quelemén confunde-se com a teoria da libertação da alma, como retorno a si mesma, própria do misticismo alquímico, mas não como “um rompimento com o sensível, o desprezo votado ao corpo e às ligações com a carne, mas de um trabalho lento e progressivo de transubstanciação do material, do físico, do carnal, que se vai fazendo graças ao dinamismo de um mesmo impulso gerador.”¹¹ A transformação de determinados elementos em outros, como a que se poderia obter com o toque da pedra filosofal, de que resultaria o ouro, tem também sentido religioso e prevê a depuração gradativa do espírito. Não é de estranhar, pois, que exatamente porque o saber alquímico visava sobretudo aos processos de transformação psíquicos é que Jung tentou a decifração psicológica dos símbolos alquímicos.¹²

Se surpreendemos em Riobaldo a sofrida busca de equilíbrio, a tentativa constante de encontrar-se a si mesmo ou em outras palavras “a lenta progressão no sentido de uma integração da personalidade dentro dela mesma”, entenderemos que o Sertão pode ser tomado também aqui como sinônimo de zona escura e misteriosa a ser iluminada, fronteira entre o mundo consciente e inconsciente, enigma incitando à decifração, que equivale à liberação individual mesma. Bebedo água de todos os rios, como ele próprio diz quando se refere à pluralidade de sua orientação religiosa, Riobaldo persegue seu desvendamento psíquico ou de liberação, que se

me comparam com Joyce. Ele era um homem cerebral, não um alquimista. Para ser feticheiro da palavra, para estudar a alquimia do sangue do coração humano, é preciso provir do sertão”. (Entrevista a Günther Lorenz, apud Consuelo Albergaria, *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*, Tempo Brasileiro, Rio, 1977, p. 89).

11. Benedito Nunes, op. cit., p. 153.

12. O simbolismo gráfico que se vê em algumas das edições de *Grande Sertão*: Veredas complementa a compreensão do nível psicológico. A presença do círculo e do triângulo, das estrelas de cinco ou seis pontas, o símbolo do infinito, repetitivo, não são casuais e têm íntima relação com o significado da obra.

completa no final do livro. Estudando o simbolismo relacionado aos períodos de transição da vida de uma pessoa e ligado às mais antigas tradições sagradas conhecidas, observou Jung que “estes símbolos não tratam de integrar o iniciado em nenhuma doutrina religiosa ou consciência de grupo secular. Pelo contrário sublinham a necessidade do homem de liberar-se de todo estado do ser que seja demasiadamente imaturo, fixo ou definitivo. Em outras palavras concernem ao desligamento do homem — ou transcendência — de todo modelo definidor de existência, quando avança para outra etapa mais madura de seu desenvolvimento”.¹³ Indagando a cada momento sobre a existência do demônio, nomeado das mais diversas maneiras pelo temor da palavra direta, carregada de feticchismo, Riobaldo busca convencer-se igualmente da não existência do pacto tentado no passado, assegurando deste modo a sua salvação. O tema da viagem solitária ou peregrinação é, ainda segundo Jung, um dos símbolos de liberação por meio da transcendência e equivale a um momento determinante da vida do indivíduo, que o obriga a descobrir algo novo e realizar uma mudança em seu viver.

O sertão apresenta-se como palco ideal para a travessia de Riobaldo, em peregrinação sofrida, a princípio em bando ou sozinho, no deserto (lugar do demônio, segundo a tradição), em contemplação estática depois, em larga meditação, mas travessia sempre, em busca interrogante do mundo e de si mesmo, para a conclusão final: “o que há é o homem humano.” É o real psíquico o que destacamos aqui, em perfeita junção com o real geográfico ou fenomênico, o real analógico ou de evocação cavalheiresca, o real ontológico ou alegórico, o real transcendente ou metafísico. Reunindo todos estes “reais”, ou possibilitando ao leitor uma leitura polivalente de seu discurso, Guimarães Rosa aproximou-se mais da Verdade e criou uma obra de estrutura polifônica onde os

13. Carl Jung. *El hombre y sus símbolos*, Caralt Ed., Barcelona, 1977, p. 149.

vários níveis, ou camadas da realidade, se superpõem e se entrelaçam harmonicamente, com coerência, em um encadeamento linear que oferece aparentes choques ou contradições de um para outro nível, entretanto perfeitamente esclarecidos se seguirmos o fio condutor de cada seqüência. Como nas pinturas do Renascimento, quando os pintores inscreviam, nos retratos que produziam, figuras ocultas, estranhas ao objeto representado e só perceptíveis ou decifráveis quando observadas de determinado ângulo, refletidas num espelho, as personagens do Grande Sertão assumem feições múltiplas e variadas conforme se ilumine um ou outro ângulo da realidade. A variedade nominal de Riobaldo Tatarana, o Urutu Branco, ou de Diadorim, ou melhor, Maria Deodorina da Fé Betancour Marins, ou o Reinaldo, e de tantos outros, confirmam o jogo especular em que as personagens são e não são, encondem-se e se revelam, em ambigüidades aparentes. O fato de se conservarem zonas obscuras incitando ao desvendamento é alentador: sinal de que a obra continua desafiando seus leitores e que seu mistério não foi totalmente revelado; razão a mais para que continuem surgindo estudos que procurem decifrar o enigma, antes que o “devoro-te” se torne ação definitiva e total.

ANA MARIA DE ALMEIDA

Elementos Arquetípicos em A NEBULOSA de Joaquim Manuel de Macedo

Este trabalho faz parte da pesquisa realizada de 1976 a 1979, na Universidade de Indiana, Bloomington, EUA; na Biblioteca Nacional e no Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, com o objetivo de realizar o levantamento de toda a obra de Joaquim Manuel de Macedo. Disso resultou, também, a dissertação de Mestrado, **Contradição e Conciliação na obra de Joaquim Manuel de Macedo**.

1. Introdução

A *Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo, é um poema narrativo, de conteúdo melodramático, segundo os moldes e temas do ultra-romantismo de inspiração byroniana.¹ Composto em versos decassílabos brancos, divide-se em seis cantos e um epílogo que apresentam os seguintes assuntos e personagens:

Canto I — A Rocha Negra: descrição do cenário amaldiçoado em que se desenrolará a tragédia amorosa de um misterioso bardo, denominado o *Trovador*, que vaga pelos penhascos à beira-mar:

Súbito aparecendo e inesperado,
Nunca mais se arredou daquela enseada;
Em vão refere o velho o caso infausto
Da *Nebulosa*: mal o atende e foge
O *Trovador* incrédulo ou sem medo:
Ave das noites nas desoras vela;
Rei dos penhascos tem seu trono erguido
Na rocha-negra; esconde-se dos homens,
E ou nefanda traição tornou-lhe o mundo
Em báratro fatal, ou crime horrendo
Envolto em feio crepe aos olhos todos,
Ele, alzo de si mesmo, oculta n'alma
Qu'a um tempo asila o crime e os seus remorsos.
Não quer consolações, que as não procura
E sombrio volvendo o olhar sinistro
Pelo mar, sobre a rocha, ou fundo vale,

1. Utilizamos, nesse trabalho, duas edições do poema: a 1ª, de 1857, da Typographia Im. e Const. de J. Villeuneuve e C., Rio de Janeiro; e a nova edição, s. d., de H. Garnier, Livreiro-editor, Rio de Janeiro. Sobre o êxito do poema e suas características leiam-se: MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*, Vol. III, São Paulo, Cultrix, 1977, p. 52-54. WOLF, Ferdinand — *O Brasil literário (História de literatura brasileira)*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1955, p. 286-289.

Como que busca, onde melhor o espere
Mudo jazigo do eternal descanso.²

Segundo uma tradição, o penhasco negro conservaria poderosos influxos atribuídos a uma formosa feiticeira, a **Nebulosa**, que, por castigo divino, se tertia precipitado ao mar, ao esquecer-se de pronunciar as satânicas palavras de cabala, as quais lhe davam o poder de pairar entre o céu e a terra, como um anjo das trevas.

A este lugar sombrio costuma recolher-se o atormentado **Trovador**, que, acompanhado de sua harpa, lamenta sua desdita amorosa e maldiz a vida.

Sua solidão, entretanto, é quebrada: do mar tenebroso, em fantástico batel, vem a seu encontro uma jovem, apelidada de a **Douda**, que se acredita consagrada à **Nebulosa**.

Canto II — Douda: a bela e estranha jovem, que chega atraída pela música do **Trovador**, conta-lhe sua história: tinha sido destinada ao culto da **Nebulosa**, quando era ainda criança. Como prova, mostra ao poeta a nódoa que lhe mancha a testa — sinal e estigma do pacto estabelecido entre sua mãe e a feiticeira. A **Nebulosa**, rainha das magas, tendo visto a miséria e o abandono em que viviam a **Douda** e a mãe, prometera-lhes proteção e o conhecimento da arte mágica. Em troca, exigia que ambas, mãe e filha, lhe prestassem eterno culto.

“— Por que choras? ...

Meiga pergunta; e minha mãe responde:

“— Choro as misérias de uma vida ingrata;

“Trabalho um ano pra comer um dia!

“Mirrados tenho já maternos seios;

“Vai morrer minha filha.”

2. MACEDO, Joaquim Manoel. *A Nebulosa*, Rio de Janeiro, Typographia Imp. e Const. de J. Villeneuve e C., 1857, pp. 11-12.

“— A Nebulosa

Olhar de tigre em minha mãe cravando,
“Faz-lhe a fronte curvar e a enleia toda;
E enfim lhe torna:

“— Mudarei teu fado!

“Sou das magas rainha; em corpo e alma
“Mãe e filha a meu culto consagradas
“Terão em paga proteção de génios,
“E dos encantos tenebroso ensino:
“Vê se te agrada”.³

O Destino da Douda, depois da morte, seria habitar o palácio da Nebulosa — reino das fadas e lugar vedado aos homens.

Pressentindo a maldição que também determina a sorte do Trovador, a Douda solidariza-se com ele, em mal dissimulada paixão.

Fora atraída pelo som da harpa — a que dá o nome de amor que fala — assim, pede ao Trovador que cante para ela, no momento em que deverá juntar-se à Nebulosa, no fundo do mar, a fim de cumprir o pacto funesto.

O Trovador e a Douda trocam confidências: ela conhece a desdita amorosa do Trovador e o estigma de um jamais, proferido por uma mulher inacessível, que determinara a sorte do bardo, na vida e no amor. A Douda confessá que também ama com desespero, subjugada pela eterna lei do amor, a que ninguém pode subtrair-se, nem mesmo a Nebulosa.

O Trovador narra sua desventura: apaixonado por uma mulher insensível, abandonara a mãe viúva e, seguindo os conselhos de uma feiticeira, fora em busca de glórias guerreiras e artísticas. Tudo se revelara inútil: nem os louros

3. MACEDO, op. cit. p. 50

obtidos com a espada, nem os louros alcançados com a sua lira conseguiram demover a virgem cruel. Sempre recebia um jamais como resposta. Sabe-se, então, que a conselheira fora a mãe da Douda; por isso, a moça sempre pudera acompanhar a história das tristezas e súplicas do Trovador.

O poeta, finalmente, implora à Douda que lhe dê algum filtro mágico para alcançar o amor que lhe é negado. Embora sofrendo muito, porque o ama, a Douda promete ajudá-lo.

Canto III — A Peregrina: a Douda, após muito angustiar-se e refletir, decide procurar a mulher amada pelo Trovador. Atravessando montanhas e florestas, chega a um recanto paradisíaco onde depara com a bela dame sans merci, conhecida pelo nome de Peregrina. A beleza dessa mulher quase sobrenatural, fascina a todos — a própria Douda conclui que Peregrina é merecedora de tamanha paixão.

Tinha a Douda volvido em torno os olhos,
Até que os fita no gramíneo assento;
Estática ficou... pasma, contempla...
Dói-lhe o que vê; mas admira — absorta:
De verde relva no mimoso banco
Por entre as hastezinhas entrançadas
De belas flores, que da verde cúpula
Vêm caindo ao acaso vacilantes,
Quais madeixas de um gênio da floresta,
Vê-se num abandono voluptuoso
Sentada a meditar mulher ou anjo.
O primor de um cinzel sublime fora,
Se fora estátua; tão formosa é ela!...
Quando pôde a mudez quebrar do espanto,
Torcendo as mãos, murmura a pobre Douda:
“Razão teve de amá-la!...⁴

4. MACEDO, op. cit. pp. 95-96

Um grande mistério envolve a vida de Peregrina: em completo isolamento, diz apenas amar harmonias e perfumes. A Douda, porém, sufocando todo o amor que sente pelo Trovador, interpela a jovem, acusando-a de um desprezo injusto e avisando-a do perigo que corre, por afrontar a Nebulosa, protetora do amor. Peregrina recusa-se a atendê-la, afirmando que há traição em todo amor humano, pois este fatalmente acaba, após o gozo, na indiferença e no tédio.

O Trovador que tudo ouvira escondido entre as árvores, perde a mínima esperança que lhe restava. Marca, então, um encontro fatal com a Douda, na Rocha Negra, quando soar a meia-noite.

Canto IV — Nos Túmulos: num cemitério, em meio a trevas, caminha o vulto sombrio do Trovador, que se dirige ao túmulo do pai. Em prantos, o poeta fala de suas saudades, do seu desespero, de seus remorsos e aflições por ter abandonado o lar e a mãe, levando pela sua paixão infanda.

Ouvem-se passos na ermida do cemitério: é Peregrina, que vem chorando o fúnebre aniversário da morte de sua mãe. O Trovador ainda suplica seu amor, recebendo, inapelavelmente, uma recusa como resposta. Jamais é a palavra fatal, porque Peregrina teme o ardor da paixão, a dor das traições, a violência dos ciúmes que a arrebatariam, se ela se entregasse à força dos sentimentos.

Aflige-me esse amor, que te desvaira:
Não to posso pagar: mas devo abrir-te
Uma vez, uma só, toda a minh'alma;
Praza ao Céu, que esse fogo, ao vê-la, acabe.
Insensível não sou! a natureza
Um coração me deu, que se arrebatava
Aos impulsos de amor; se em flama ardente
Por um homem meu seio se abrasasse,
Minha paixão o mundo espantaria;
Cega, louca, em delírios me perdera.
Meu amado a seus pés cultos rendendo

Ver-me-ia sempre em êxtases divinos.
Se eu sofresse, ocultara as minhas dores.
Pra não vê-lo sofrer, agonizante
Rir-me soubera disfarçando a morte.
Sempre a seu lado pra morrer por ele,
Aos tumultos e à guerra o seguiria
Tão de perto, que um golpe ambos ferisse.
Eternamente unidos, nossos laços
Nem a morte quebrara: se a desgraça
Mo roubasse na vida, às horas mudas
Da lutuosa noite a sós iria
Penetrar no jazigo, erguer-lhe a campa,
Tomar-lhe ao lado o meu lugar de esposa,
Unir os lábios meus aos seus de gelo
Fogo emprestando a seu cadáver frio,
E estreitada com ele em eterno amplexo
Expirar entre lágrimas e beijos.
Se em meu amor porém traída eu fosse
Uma vez... meu furor... oh! nem pensá-lo!
Toda a paixão se tornaria em ódio,
E igual a ela atroz fora a vingança!
Do amante e da rival no sangue impuro
Saclara um ciúme enfurecido,
E insepultos deixando seus cadáveres
Do pasto às feras, tombaria exânime
Ao rebentar o coração de raiva
Ao som das maldições de um mundo estulto,
E votada por Deus às negras fúrias.⁵

O Trovador diz-lhe que este é o sentimento a que aspira, pois é o espelho de seu próprio desejo. Peregrina, entretanto, explica-lhe por que jurara jamais amar. Ela e sua irmã gêmea eram frutos de um amor espúrio; a mãe, abandonada pelo amante, fora amaldiçoada pelo próprio pai, que nelas apenas via a marca infame da família desonrada. A maldição

5. MACEDO, op. cit. pp. 158-160

selara, para sempre o destino das três mulheres, mãe e filhas. Como conseqüência, a irmã de Peregrina, também seduzida por um fidalgo libertino, antes de morrer, suplicara-lhe jamais entregar-se aos amores de um homem. A mãe de Peregrina, em mesmas circunstâncias, fizera com que ela confirmasse o trágico juramento. Aquele jamais obriga-a a fugir dos homens e do amor que envenena as virgens. Assim, ela apenas procura a felicidade nas delícias do amor a Deus.

O Trovador insiste mais; ouvindo, porém, a negativa irrevogável, declara que vai matar-se. Nem isso comove a jovem: irreduzível, ela o abandona entre os túmulos, quando surge a figura de outra mulher.

É a mãe do jovem poeta, que, abraçada a ele, conta seus sofrimentos, pedindo-lhe que volte para junto dela. O Trovador, porém, recusa o amor materno — apenas a morte poderá livrá-lo do desespero. Dizendo que vai lançar-se no mar, foge, enlouquecido, na escuridão.

Canto V — A Mãe: a mãe do Trovador decide procurar Peregrina, que reside, com sua corte de virgens, num vasto albergue entre os bosques.

Enquanto isso, Peregrina vê, em sonhos, o suicídio do Trovador. É levada por uma fada terrível ao cenário da tragédia anunciada: após atravessar uma região de horrores satânicos, Peregrina paira no espaço. Do alto vê o Trovador, invocando a morte, e a figura exasperada de uma velha que implora pela salvação do jovem. Milhares de anjos, entre os quais Peregrina vislumbra o rosto materno, suplicam-lhe que impeça o suicídio.

Eles e a velha em lágrimas desfeitos
O rochedo apontando à sombra falam,
Salva-o! clamando, e a sombra fica imóvel;
Vai dar o Trovador o salto horrendo,
Estrebucha de dor a Peregrina,
E à própria sombra grita — salva-o — e ainda

A sombra não se move; ao mar se arroja
O mancebo; — maldita! — os anjos bradam,
E esse que a virgem pela mãe tomara,
Voa, na queda o Trovador suspende,
Leva-o nas asas e pra o Céu remonta;
Em medonho dragão torna-se a velha,
A sombra se arremessa e a despedaça,
E como se em seu corpo os golpes fossem
Atrozes garras sente a Peregrina
Retalhando-lhe as carnes; fundo abalo
Revolve a natureza... estrondo enorme
Arrebenta; do Céu estala a abóbada,
E por entre as imensas fendas jorram
Chamas em borbotões, e chovem raios:
Lua, estrelas no pélagos se afundam,
É tudo horror, e horrorizada a virgem
Desperta em ânsias, arrancando um grito.⁶

O sonho é interrompido com a chegada da mãe do Trovador, a qual bate à porta, clamando pela clemência de Peregrina. Após muito relutar, a moça resolve atender às súplicas da velha mulher. Partem ambas, numa corrida vertiginosa em direção ao mar, na tentativa de evitar o trágico desenlace. Pressentem, todavia, que chegarão tarde — a lua, sumindo-se no céu, indica que a hora fatídica tinha chegado.

Canto VI — Harpa Quebrada: O Trovador, em amargas palavras, amaldiçoa a vida, o mundo, o amor. Depois do último canto, que é uma elegia à morte e um adeus apaixonado ao instrumento de sua arte e expressão de seus mais caros sonhos, quebra a harpa.

No mar, surge, novamente, o batel: nele vem a Douda, com vestes de noiva. Ela convida o poeta a habitar, com ela, o palácio da Nebulosa. Chegara, também, para a Douda a hora derradeira: tinha recebido das fadas um apelo para

6. MACEDO, op. cit. pp. 209-210

que fosse juntar-se a elas no reino do fundo do mar. Lamenta, entretanto, que Trovador já não possa oferecer-lhe uma última canção, por haver quebrado sua harpa.

Lembra-lhe, porém, a necessidade de morrer, de cumprir a decisão de suicidar-se. Mostra-lhe as delícias que ambos poderão encontrar na morte — fascina-o com sua loucura e paixão, prometendo-lhe gozos infinitos no reino marinho da Nebulosa. Abraçados, os dois se lançam nas águas, em meio a trevas e borrasca.

O Trovador atira-se nos braços,
Que lhe estendia a amante desvairada;
Ambos se apertam, misturando alentos,
Unem os lábios, e trocando um beijo,
Um desses beijos que uma vida pagam,
Sem que morra o pudor, delícias libam;
Mas um momento só; que delirantes
Enlaçadas as mãos, ambos correndo
À extrema fatal sobem da rocha
E às ondas furiosas vão lançar-se.⁷

Epílogo: a velha e Peregrina, que despertara tardiamente para o amor e o arrependimento, não chegam a tempo de impedir a desgraça — sobre a areia apenas encontram os restos da harpa despedaçada. A velha mãe enlouquecida pela dor, amaldiçoa a moça e tomba, sem vida, sobre a rocha.

Qual ferida de um raio, a Peregrina
Cai com os lábios de encontro à harpa quebrada.
E a velha, pobre mãe, dá dor no excesso,
Sobre a rocha fatal tomba sem vida,
E aberto um golpe na rugosa fronte,
Banha o sangue materno o altar da morte.⁸

7. MACEDO, op. cit. pp. 285-286

8. MACEDO, op. cit. p. 293

2. Romantismo: a constelação edênica e o narcisismo

A simples leitura do resumo do poema — cujo tonus de morbidez e impotente erotismo procuramos intencionalmente reproduzir — faz com que o leitor, iniciado na cosmovisão ultra-romântica; identifique, de imediato, certas projeções arquetípicas. Tais projeções estão intimamente relacionadas, não só com a constelação edênica⁹ mas também com a inversão especular dos motivos nela representados, ou seja, a perspectiva da queda, que traduz a oscilação do espírito poético entre dois espaços: o espaço da luz e o espaço das trevas. No desenvolvimento desses pressupostos, devemos referir-nos aos motivos do eterno feminino cruel, da Grande Deusa, mãe e criadora, e, principalmente à alegorização do esforço poético de transcender a ruptura sujeito/objeto — que será a marca trágica do chamado mal-do-século.

A constelação edênica, tal como a concebe Philippe Sellier, é um “ensemble permanent de représentations aimantées les unes par les autres”: apresenta estrelas de diferentes grandezas, porém a mais brilhante é a mulher. A mulher nua, suave e bela, que convida ao amor e aos jogos eróticos, numa atmosfera de inocência, que não é senão a representação da infância reencontrada. Sellier refere-se a outros astros que compõem esta constelação aprazível e estática: a terra, a vegetação, às águas imóveis ou em leves correntezas, a luz tênue, a dança, o arabesco, a eterna primavera.

“Dans un tel univers, le temps suspend son vol ou vole un flux heureux sous une douce mélodie. Là ne peut subsister un homme seul: le lyrisme d’Adam, lorsque Ève lui est donnée, est caractéristique de cet impératif de l’imaginaire. Narcisse se féminise, et meurt. Orphée est déchiqueté par des femmes jalouses. Tandis que, dans ce cadre, Vénus sortie des eaux se suffit. Pourquoi?”

9. SELLIER, Philippe. *L'évasion*, Paris-Montreal, Bordas, 1971, pp. 33-36.

L'histoire des religions permet de répondre, et en même temps d'expliquer la permanence et la solidarité de certains éléments de cette constellation. Elle constate la fréquence du motif de la Grande Déesse nue, représentée auprès d'un arbre sacré et près de sources, accompagnée d'animaux qui la servent. Dans son *Traité*, M. Eliade souligne que la Terre, la Végétation, les Eaux sont dans toutes les civilisations les symboles de la fécondité inépuisable, de la vie, du renouvellement (d'où les noms d'arbre de vie, de source de vie, de fontaine de jouvence). Chacune de ces réalités est liée à la Femme, "mère de tous les vivants", c'est-à-dire "Ève (d'après la Genèse, III, 20). Ainsi s'éclaire la présence, dans toutes rêveries d'Éen, des ces quatre réalités: Terre-Végétation-Eaux-Femme (mère). Il s'agit d'une constellation où regne la femme." ¹⁰

Nesse domínio, pacificado, processa-se, sem fissuras, a união sujeito/objeto, a sintonia do indivíduo com a natureza.

Importa aqui, mais do que explorar explicações de caráter psicanalítico (o retorno ao seio materno, por exemplo) verificar o corpo de teorias que revigoram essas representações míticas. E, ainda, a origem dessas idéias, sua evolução, a fim de que possamos compreender por que, em dado momento, o anelo paradisiaco de integração na mãe-natureza, a coalescência sujeito/objeto sofrem uma ruptura — o que determina o aparecimento das imagens triunfantes da femme fatale, da mulher implacável, tais como são analisadas por Mario Praz ¹¹ na obra de Swinburne:

"Pero la diosa Libertad adorada por el poeta no es más que una sublimación de su tipo de mujer; una divinidad que no tolera freno ni leyes (hipóstasis de la mujer disoluta), fatal y cruel al exigir el sacrificio de vidas humanas (hipóstasis de la algofilia)". ¹²

10. SELLIER, op. cit. pp. 33-34

11. PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo* (en la literatura romántica); Caracas, Monte Avila Editores, 1969

12. PRAZ, op. cit., p. 249

Tomemos como ponto de partida para essa análise, as reflexões sobre as analogias românticas da arte e da mente, expostas em *El Espejo y La Lámpara*, de M. H. Abrams.¹³ Tais reflexões remetem-nos à discussão do papel ativo ou passivo da mente criadora, ante os objetos dos sentidos. Para melhor esclarecer a linha evolutiva da nossa análise, fixaremos o seguinte quadro:

CLASSICISMO		ROMANTISMO	
Objeto da Imitação	Mundo das idéias	Natureza	Indivíduo
Imagem recorrente	espelho (sujeito:objeto :: reflexo:cópia)	lâmpada (sujeito:objeto :: consciente:inconsciente)	espelho (sujeito: para si mesmo :: objeto: subconsciente)
Atividade da mente	passiva	ativa	passiva
Atividade artística	projeção	junção sujeito/objeto	disjunção sujeito/objeto
Produto artístico	simulação ou imitação do objeto pela razão	mediação consciente / inconsciente pela intuição	projeções pessoais, produtos da alucinação e da alienação

Não nos deteremos aqui na discussão das idéias platônicas e aristotélicas a respeito da atividade artística. Interessamo-nos realçar a evolução do platonismo ao neoplatonismo, no que se refere ao papel da mente na atividade perceptual e verificar como essas idéias influíram no pensamento romântico.

Conforme se lê em Abrams, críticos e poetas românticos, como Coleridge, recorreram a metáforas antigas — tomadas

13. ABRAMS, M. H.. *El espejo y la lámpara (teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario)*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1972.

das filosofias platônica e neoplatônica — para discutirem o papel ativo ou passivo da mente na criação artística. Da clássica representação platônica, que concebe a mente como passiva, evolui-se para a proposição plotiniana da mente como “un acto y un poder que “da irradiaciones de su provisión propia” a los objetos de los sentidos”.¹⁴

“Si Platón fue la fuente principal del arquetipo filosófico del reflector, Plotino fue el principal engendrador del arquetipo del proyector; y ambas, la teoría romântica del conocimiento y la teoría romântica de la poesía, pueden ser tenidas por las remotas descendientes de esa imagen-raíz de la filosofía plotiniana”.¹⁵

Na fase inicial do Romantismo, predominam as imagens relativas a lâmpada, ao elemento projetor, enfim, de novas formas. A representação neoplatônica da alma como uma fonte inesgotável de formas criadoras, associa-se a perspectiva de uma interrelação — íntima, profunda — entre sujeito e objeto. Abrams cita uma passagem de Wordsworth em que o poeta expressa as sensações de uma visita aos Alpes como uma correspondência infável entre o visto e o sentido. Torna-se absoluta a interação sujeito/objeto, nesse universo sem fissura. Há um fluir contínuo entre a mente e o objeto tomado da realidade. Assim, na visão do poeta, a corrente espiritual encontra seu análogo no fluir do rio, pois nada é senão

“... but a stream
That flowed into a kindred stream; a gale
Confederate with the current of the soul...”¹⁶

Além das imagens relativas a correntes que confluem, a lâmpadas, que projetam formas criadoras em si mesmas, Abrams faz referência aos motivos relacionados com a imagem

14. ABRAMS, op. cit., p. 91.

15. ABRAMS, op. cit., p. 91.

16. ABRAMS, op. cit., p. 94.

da harpa eólia, a qual por motivos evidentes, é importante para nossa análise. Em Coleridge, M. H. Abrams mostra um exemplo da correspondência metafórica entre a harpa e a mente pensante:

"And what if all of animated nature
Be but organic harps diversely fram'd
That tremble into thought, as o'er them sweeps
Plastic and vast, one intellectual breeze,
At once the Soul of each God of all?"¹⁷

O ato poético, portanto, resulta da interação mente/objeto, do esforço órfico de animar o inanimado, da busca de ressonâncias e correspondência, sendo toda a atividade artística mediação e reconciliação com a natureza.

"La razón para esta común preocupación de la filosofía de la naturaleza y del arte de comienzos del siglo XIX no es difícil de encontrar. Fue parte esencial del intento de revitalizar el universo material y mecánico que había emergido de la filosofía de Descartes y Hobbes, y que había sido dramatizado por las teorías de Hartley y los mecanicistas franceses de finales del signo XVIII. Fue, al mismo tiempo, un intento de sobreponerse al sentido de alienación del hombre del mundo, salvando el corte entre sujeto y objeto, entre el mundo vital, ajustado a finalidad y valioso de nuestra experiencia íntima, y el postulado mundo muerto de la extensión, la cantidad y el movimiento. Demonstrar que el hombre comparte su vida propia con la naturaleza era reanimar el universo muerto de los materialistas, y al mismo tiempo vincular de nuevo lo más eficazmente el hombre con su medio."¹⁸

Torna-se, portanto, necessário humanizar a natureza, libertar o homem do cotidiano e da duração profana, através

17. ABRAMS, op. cit., p. 95.

18. ABRAMS, op. cit., p. 101.

da imaginação e da intuição — capazes de projetar novos mundos, em que se restaure o tempo sagrado dos paraísos terrestres.

Na reação contra o materialismo e o positivismo, busca-se afirmar a vida e a inteligência, o movimento mecânico do universo e a vida do homem como um todo-uno, num “intercâmbio de vida, incesante e circular, entre el alma y la naturaleza en el qué es imposible distinguir qué es lo dado y qué lo recibido.”¹⁹

Desses pressupostos decorrem, como se vê em Abrams, as “metáforas familiares.”²⁰ — relativas ao vínculo filial entre o ser e a natureza, e as “metáforas conjugais”²¹ que apontam para “un prodigioso prothalamion que celebra el matrimonio de la mente y la naturaleza, la consumación del matrimonio y la consiguiente creación (o procreación?) de un mundo perceptual viviente.”

A busca desse todo-uno, porém, encobre a impotência de aceitar o real, o mundo tal como se apresenta aos sentidos. Evidencia-se, assim, a ruptura: instauram-se outras formas de alienação em que se enfatizam as projeções individuais. O artista refugia-se em ucronias e utopias, como única forma de escapar à trágica experiência de existir numa natureza impassível e desprovida de um sentido imanente.

O ultra-romantismo será a expressão da consciência da ruptura. Nessa fase, verifica-se a convergência das imagens espelho-lâmpada, refletor-projetor. A absolutização desse idealismo egocêntrico pode ser captada nos motivos relacionados com a derrota de Orfeu e com a imagem de Narciso — o arquétipo da imersão total do sujeito nas suas projeções e da perda de autonomia da realidade objetiva. Vale aqui utilizar a citação, feita por M. H. Abrams, de um ensaio de Peter Sterry:

19. ABRAMS, op. cit., p. 105.

20. ABRAMS, op. cit., p. 103.

21. ABRAMS, op. cit., p. 103.

“De tal modo es el Alma, o Espiritu de cada hombre, todo el Mundo para él. El Mundo con todas las variedades de cosas en él, su propio cuerpo con todas sus partes y cambios, son él mismo, su propia Alma o Espiritu manando de su propia fuente dentro de él mismo, en todas esas formas e imágenes de cosas que él ve, oye, huele, gusta, siente, imagina o entiende... El Alma, a menudo mirando sobre ello, como Narciso sobre su propia faz en la fuente, olvida que eso es él mismo, olvida que es la faz, la sombra y la fuente, así cae en un apasionado amor de sí mismo en su propia penumbral figura de sí mismo”²²

Através desses elementos, procuraremos definir a estrutura arquetípica de *A Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo — principalmente, a inversão dos elementos da constelação edênica, a perspectiva da queda, que instauram o reino da Vênus noturna.

Pode-se, desde já, concluir que, nesse poema, delinea-se um universo dominado pelo elemento feminino, ao mesmo tempo fonte de criação e elemento de destruição. O amor coexiste com a morte, exalta e destrói o homem, que não tem uma função ativa. O Trovador é um Orfeu impotente ante a natureza impassível, incapaz de animar o inanimado; e, nesse processo de inversão, entrega-se à morte, nos braços de sua Eurídice, representada pela Douda.

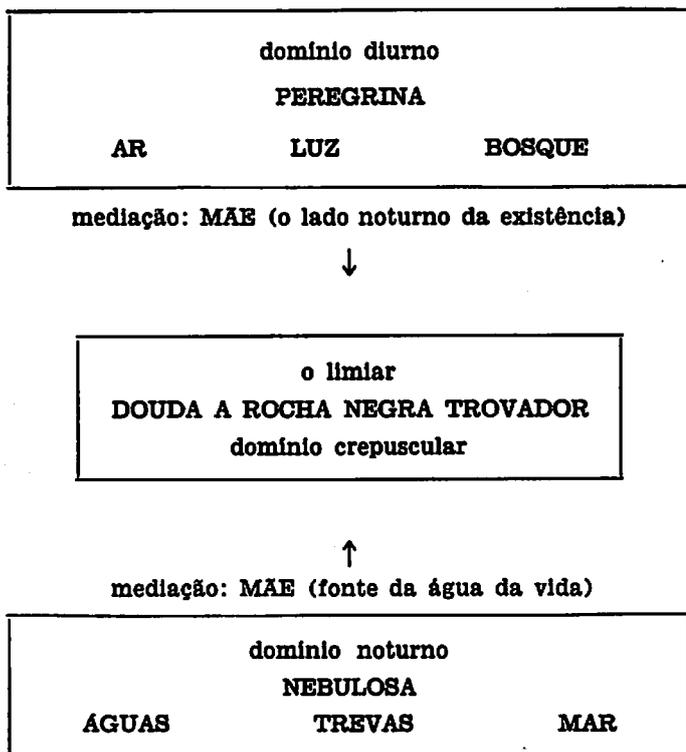
A sua morte — suicídio narcísico que lhe abre as portas de um reino habitado só por mulheres — implica não só a anulação no objeto desejado e inacessível, mas também a rendição a um poder feminino simbolizado pela água.

Para encerrar esta trama de analogias, lembremo-nos de que, na interpretação psicanalítica, a água é, antes de tudo, um símbolo do inconsciente.

22. ABRAMS, op. cit., p. 92.

3. A Estrutura Arquetípica de A Nebulosa: a experiência do limiar e o domínio da Vênus noturna

Tentaremos demonstrar, a seguir, que, em A Nebulosa, se processa a ruptura do já referido intercâmbio da vida, entre a alma e a natureza. A constelação edênica, representação de uma unidade sem fissura, é substituída pela perspectiva do dilaceramento e da tensão entre dois domínios que, embora complementares, se opõem tragicamente. Podemos, assim, esquematizar a estrutura arquetípica do poema a partir da idéia da tensão entre dois universos opostos, a qual explicitaremos como a experiência do limiar, que leva à queda e à perda de uma unidade, antes percebida como primordial e única. Veja-se o seguinte gráfico:



O universo em que se move o Trovador é dominado pelo elemento feminino. Este elemento, entretanto, aparece estigmatizado pela maldição da maternidade, que, não está presente na constelação edênica.

“La femme-mère représente la fécondité, l’opulence, la maturité, la lourdeur heureuse, la tentation de l’enlissement. Or la maternité n’apparaît guère dans les Édens. Ceux-ci sont peuplés des vierges qui deviennent bientôt de jeunes femmes (sauf dans le paradis de Mahomet, où les filles retrouvent sans cesse leur virginité perdue). Selon toute une tradition du christianisme, Adam et Ève, avant la “chute” (liée à la pesanteur) étaient doués de corps éthérés, presque immatériels: “Ce corps immortel était constitué par l’énergie concentrée de la lumière et des éléments, avant que ces éléments ne fussent déchirés par la malédiction” (A. Faivre. *Eckartshausen et la theosophie chrétienne*, Paris, 1969, p. 277).²³

A maternidade, portanto, é a maldição que separa o Trovador de Peregrina e que irá contribuir para o enlace do poeta com a Douda — alegoria não só da separação do Céu e da Terra, mas também do rito da fertilidade, que prescreve um estágio de sacrifício (emasculação, como no rito de Cibele), para se alcançar a essência do Homem Primordial, esposo mítico da Grande Mãe, da Terra-Mãe.

Trata-se, enfim, da consciência de que “le monde est encore régi par le gouvernement des forces profondes, des impératifs dionysiaques, des impulsions telluriques.”²⁴

Peregrina representa o mundo puro das idéias a que o Trovador não pode ascender, devido ao fracasso de seu “esforço órfico”, que decorre da bipolaridade de sua natureza humana: de um lado, titânica e irracional; de outro, dionisíaca e imortal.

23. SELLIER, op. cit., p. 34.

24. CAILLOIS, Roger. *Mythe et l’homme*, Paris, Gallimard, 1972, p. 142.

“Los ritos órficos tenían el propósito de purificar la naturaleza humana de su elemento terrestre, reanimando en cambio la chispa proveniente del cuerpo titánico.”²⁵

Este reencontro, porém, pressupõe a renúncia à aventura de Eros e Psiquê (a definição da personalidade na totalidade dos fenômenos psíquicos, conscientes e inconscientes). Impõe o despojamento do poder do Pai (objeto da luta dos titãs, afirmação do poder masculino) e, principalmente, a fuga da vida sensível, da paixão, do devenir.

O artista ultra-romântico, ao reviver tais visões arquetípicas, tenta reafirmar a força criadora da mente humana, só alcançada na ruptura de uma ordem divina, na luta contra o céu de “astros fixos” (como se apresentam na constelação edênica, por exemplo) — o qual deveria ser, no ritual órfico, o objeto da busca do nous, isto é, da alma racional do homem.

Assume-se o valor da queda, não se almeja a fixidez da pureza — transposta a “porta dos Homens”, a alma humana permanece no mundo sublunar, zona intermediária, que lhe permite unir-se ao corpo.

“Es siempre en la Luna donde se abandona el principio material cuando el alma purificada comienza su ascenso hacia el cielo. La Luna es la “tierra etérea”, la “tierra olímpica.” Es el misterioso paraje llamado las “Islas Afortunadas” o también las “Islas de los Bien-aventurados”. Pero los “puros” sólo hacen escala en el satélite, pues su sitio definitivo está en la esfera de las estrellas fijas. La Luna no es mas que una etapa intermedia y necesaria, por lo que los Pitagóricos asociaban la psyche con los planetas, entre ellos la Luna, en tanto que el nous correspondía al cielo de los astros fijos”.²⁶

25. MASSON, Hervé. Manual e Diccionario del esoterismo, México, Ediciones, Roca, 1975, p. 556.

26. MASSON, op. cit., p. 563.

A Lua, como observa Perez-Rioja²⁷ tem um simbolismo complexo — contrapõe-se ao mundo da luz (ao Sol), significando o reino das trevas. Identificada com a Noite, possui, ao mesmo tempo, uma significação maternal, protetora, mas perigosa, pelo que oculta. A ela estão associadas as idéias de imaginação e de fantasia. E, o que é mais importante, de loucura.

A união entre o Trovador e a Douda fica, desse modo, esclarecida: a expressão artística, no ultra-romantismo, origina-se do anseio de a arte ser a manifestação das mais profundas reações humanas, de todas as suas potencialidades, da face oculta da alma.

Tal atitude pressupõe um ato de rebeldia, a recusa em aceitar a unipolaridade do ser e, mais ainda, a angústia diante da Natureza.

Surgem, assim, as "siniestras representaciones de la Diosa-Madre, guardiana de los muertos y divinidad subterránea, protectora de las cosechas y del grano fértil."²⁸ É doadora de todos os bens, mas fonte de angústia, porque revela ao homem o abismo entre a Alma do Mundo e a alma humana, entre o ser e as sensações.

O impulso erótico, transformado em desejo sem finalidade (pela impossibilidade de o desejo dar forma ao objeto de suas fantasias ou de libertar-se de seus fantasmas) não mais estabelece a harmonia entre os seres vivos, a plasmação de um universo ordenado.

Como Narciso, o Trovador mergulha no abismo de suas quimeras. Como Orfeu, preso a uma sombra inatingível, é sacrificado pela sua própria loucura.

Examinaremos, a seguir, os mitemas relacionados com essa experiência do limiar (a zona intermediária e penumbral da alucinação e da alienação) e com a Vênus noturna (representação do eterno feminino, cruel e instável).

27. PEREZ-RIOJA, J. A. Diccionario de símbolos y mitos, Madrid, Editorial Tecnos, 1971, p. 276.

28. MASSON, op. cit., p. 525.

4. Mitemas

4.1. A Pedra

O simbolismo da pedra ou das rochas aparece, em diversas mitologia, associado às idéias de permanência, solidariedade consigo mesmas; ao símbolo da firmeza e da coesão da terra em si mesma. Está, em decorrência disso, relacionado com a idéia de fundação ou de abertura, tanto nos processos cosmogônicos quanto nos ritos de iniciação.

A pedra fundamental aparece nas palavras de Cristo a Pedro (“Tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha Igreja.”), simbolizando, como em outros textos, o ponto fixo, central, do universo.

“Cuando Diós creó el mundo — dice Rabbí Josse — lo estableció sobre siete pilares, pero nadie puede saber sobre que cosa reposan estos siete pilares, pues se trata de un misterio oculto e insondable. El mundo sólo comenzó a existir cuando Diós cogió una cierta piedra, que se llama “Piedra de fundación” (even schethiyah) y la lanzó al abismo (las aguas de las posibilidades universales) de suerte que allí se implantara sólidamente, para que pudiera construir-se el mundo sobre ella. Es el punto central del universo, y sobre este punto está el Santo de los Santos.”²⁹

A pedra bruta pode ser, também, a imagem do caos primitivo que contém todas as possibilidades; nesse caos ela instaura a ordem para fundar um universo de acordo com um plano preestabelecido.

Estão aí, intimamente relacionados, os atributos principais da água e da pedra — elementos primordiais no processo cosmogônicos, representam a solidez nas vagas, no abismo; a ordem da Altura (ou Transcedência) que paira sobre as vagas, sobre o abismo. O abismo (caos) associa-se à idéia de abertura inicial, pois é o “orificio por donde ilueven sobre el

29. MASSON, op. cit., p. 552.

mundo las bendiciones de arriba".³⁰ A mitologia aquática está ligada, da mesma forma, a concepção do fluido como a totalidade de todas as virtudes, bem como de processos de ressurreição ou instaurações de outra humanidade. A imersão na água, como vimos, prende-se ao simbolismo da maternidade e da imersão no inconsciente.

Tal simbolismo, portanto, relaciona-se com a representação do limiar (entrada, começo, zona intermediária), que propomos como a imagem da fissura, da ruptura, dentro de **A Nebulosa**.

Nesse poema, a **Rocha Negra** é o ponto fixo, o umbral nebuloso, sem forma, em que se decidem os destinos das personagens. Personagens que, a princípio, **pairam** entre dois espaços, o terrestre e o marinho, para se lançarem, definitivamente, no domínio das trevas e das águas.

Dizem que ali na turva penha imensa
Em velhas eras se acoutava insana
Mulher sabida em mágicas tremendas,
Que ensinam maus espíritos; formosa,
Inda aos cem anos moça como aos vinte,
Vê-la um momento era adorá-la sempre;
E amá-la eterno perdimento d'alma.
Gênio das trevas, só da lua amiga,
Fugia à luz do sol: mercê de encantos,
Durante a noite mística pairava
No espaço, em torno à rocha densa nuvem,
Em cujo seio toda se embebia,
Mal se abriam no céu rosas d'aurora;
Chamavam-na por isso a Nebulosa.

Gênio das trevas embora, a **Nebulosa** é como **Lúcifer**, o mais belo e mais brilhante dos anjos, a portadora da luz — de uma nova forma de conhecimento, além do consciente

30. MASSON, op. cit., p. 552.

e da lucidez diurna. Lançada no mar, em virtude de castigo divino, a formosa feiticeira instaura um novo reino, tendo como aliadas a lua e as fadas. Nesse universo encantador não entram os homens — como diz, a princípio, a Douda: nem o Trovador que é “belo e pálido” como a Nebulosa. Posteriormente, ele próprio será iniciado no reino marinho.

A pedra é, nas várias mitologias, o símbolo da esterilidade — tal analogia torna mais clara a sua função no poema analisado. Torna-se, em conclusão, a imagem de um universo que perdeu todas as suas potencialidades, e de cuja queda deve brotar uma ordem nova. Representa, no plano literário, o limiar da atividade artística, colocada entre as representações da consciência e da inconsciência. É o umbral, a zona divisória, tal como aparece na mitologia clássica, em que a Terra foi representada por uma figura de mulher sentada numa rocha — rocha sobre as águas, sobre o abismo. Em A Nebulosa temos, pois, a alegoria da transubstanciação da matéria organizada (o cosmo) no caos primordial, na água que é o princípio de todas as coisas (como a aqua permanens dos alquimistas). A vida, a maternidade, passam a fluir das trevas e da experiência da queda. Queda que é imersão na substância primordial, nas origens, no inconsciente. Logo, uma inversão edênica — o Verbo divino dá forma ao nada, ao abismo. O esquecimento (mergulho no inconsciente) das palavras mágicas dá, à Nebulosa, tanto o poder de recriar o uniforme, quanto a plena libertação do poder masculino, divino e diurno. Universo espelhado e invertido, propiciará ao artista, contemplador e rebelde, a sua individuação, o encontro consigo mesmo não mais criatura imagem e semelhança da Idéia divina, mas criador dotado de poderes divinos.

Tal processo implica a “feminização” do Trovador no sentido de que, como no ritual dionisíaco, ele encontrará, no reino da Nebulosa, a complementaridade que lhe é negada no albergue da Peregrina:

“Dionysos suele ser representado con un aspecto femenino lo que, sumado a las características anteriores, convierte

a este dios en una especie de personaje andrógino comparable al Hombre Primordial de las otras tradiciones".³¹

Segundo os Pitagóricos, há uma oposição radical entre a ordem do mundo celeste e a do mundo sublunar — neste reinam o accidental, o acaso, o capricho, e todos os corpos são mistos, sofrendo alterações de toda a ordem. No entanto, para a sensibilidade ultra-romântica, somente o mundo sublunar, na sua irracionalidade, permitirá o desenvolvimento de todas as potencialidades humanas.

A morbidez ultra-romântica e adolescente, agradavam esses impulsos irracionais e interditos. Veja-se o ensaio de Mário de Andrade, *Amor e Medo*, sobre os cacoetes românticos. Embora o ensaísta realce a frustração sexual dos autores analisados, está referindo-se, efetivamente, à revivescência da androginia como representação arquetípica da busca de reintegração no eterno feminino, passivo e maternal, que reinstaura a unidade do Homem primordial:

"Mais importante ainda é, no sonho de Macário, a mulher-anjo-homem assexuado que Satan explica assim: "Era um anjo. Há cinco mil anos que ela tem o corpo da mulher e o anátema duma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não póde amar. Todos aqueles em que ela toca se gelam. Repousou o seu seio, roçou suas faces em muitas virgens e prostitutas, em muitos velhos e crianças, bateu em todas as portas da criação, estendeu-se em todos os leitos e com ela o silêncio... Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças". "Quem é?", Macário pergunta. Mas Satan muda de conversa."³²

Retomando o motivo da pedra, devemos lembrar-nos de que ela possui o dom não apenas de transubstanciar (os metais ou a natureza, como a Pedra Filosofal), mas, ainda, o

31. MASSON, op. cit., p. 527.

32. ANDRADE, Mário. *Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo, Martins; Brasília, INL, 1972, p. 229.

de conferir ao homem o domínio de toda a matéria. Não se trata, apenas, de um processo de sublimação da natureza humana, que promova sua elevação ao plano espiritual. Trata-se de reintegrá-la, em sua plenitude, no plano do Alto e do Baixo — experiência de Lúcifer, noivado do Amor e da Morte.

Para completar essas relações, observemos que no mito de Ceres ou Deméter, a deusa das terras cultivadas vai em busca da filha Perséfone, raptada por Plutão, deus dos infernos. Impossibilitada de reaver a filha, a deusa irrita-se: assola toda a terra com uma terrível esterilidade e, em Elêusis, transfigurada numa velha, assentou-se sobre uma pedra que recebeu o nome de “Pedra sem Alegria”.

Cibeles, a Mãe dos deuses ou a Grande Mãe, era representada por uma pedra negra, provavelmente um aerólito.

Reunem-se aí os motivos da natureza despojada dos frutos da maternidade e do valor sagrado da pedra que, segundo Mircea Eliade,³³ provém do fato de que a pedra ou uma rocha imitam algo, porque procedem de outro lugar — isto é, são projeções do poder criador, da fundamentação dos processos cosmogônicos.

4.2. A Harpa

A harpa, conforme se lê no *Dicionário de Símbolos y Mitos*, de Perez-Rioja, é comumente identificada com o cavalo branco e com a escada mística. Desse modo, associa-se à idéia de uma ponte entre o mundo terrestre e o espiritual. Segundo Schneider, citado nesse mesmo dicionário, o animal-símbolo da harpa é o cisne:

“El cisne-arpa, puesto entre agua e fuego, melancolía y pasión, sacrificio de sí mismo y purificación, representa el camino de la intuición, de la vida afectiva, del arte trágico y del martirio; el símbolo del cisne mortuorio es la espiral”.³⁴

33. PEREZ-RIOJA, op. cit., pp. 351-352.

34. PEREZ-RIOJA, op. cit., pp. 131-132.

Em *A Nebulosa*, é evidente esse simbolismo: através de seus cantos, o Trovador procura ascender até Peregrina. Essa ascensão, entretanto, é frustrada: a mulher amada se nega ao amor, ao impulso erótico. É interessante observar que a Douda compreende o acento lírico e erótico da arte do Trovador: somente ela, arrebatada pela loucura da paixão, identifica-se com a harpa, chamando-a de amor que fala:

“Mal escolhido... não me agrada,
“Não lhe exprime a doçura; ouve mancebo,
“Vamos dar-lhe outro nome; d’ora avante
“Chamá-la-emos nós — amor que fala.
Faze-a cantar...”³⁵

Essa designação leva-nos a relacionar, imediatamente, a inspiração poética com Érato. Érato, cujo nome se prende a Eros, é a musa que preside a poesia lírica amorosa, tendo por atributo uma harpa ou uma lira.

Entre as metáforas da expressão romântica, com relação à poesia e a arte, Abrams coloca a harpa eólia, instrumento fantástico cujas várias cordas produzem sons maravilhosos, quando tocadas pelo vento. Ela é o símbolo da “interacción, el efecto combinado de lo interno e do externo, la mente y el objeto, la pasión y las percepciones de los sentidos.”³⁶

A reiteração desse motivo reflete, conforme Abrams, a preocupação primordial dos artistas e teóricos românticos: modificar o material obtido pelos sentidos, sem alterar a fidelidade à natureza; animar o inanimado; preencher o vácuo entre o sujeito e o objeto. E, enfim, a ânsia de escapar à cisão, que leva o artista a criar até mesmo o que não existe.

A título de ilustração, vejamos alguns trechos da poesia de Gonçalves Dias, em que é obsessiva a imagem da harpa.

35. MACEDO. *A Nebulosa*, Rio de Janeiro, H. Garnier Livreiro-Editor, s.d., p. 42.

36. ABRAMS, op. cit., p. 79.

“Então corre o meu pranto muito e muito
Sobre as úmidas cordas de minha Harpa,
Que não ressoam;
Não choro os mortos, não; choro os meus dias,
Tão sentidos, tão longos, tão amargos,
Que em vão se escoam.

.....
Quem me dera ser como eles!
Quem me dera descansar!
Nesse pobre cemitério
Quem me dera o meu lugar,
E co'os sons das Harpas d'anjos
Da minha Harpa os sons casar
A Minha Musa³⁷

“Que triste que é neste mundo
“O fado dum Trovador!
“Pesar lhe dá sua Lira,
“Dá-lhe pesar seu amor!”
E o Trovador nesse ponto
A corda extrema arrancou;
E num marco do caminho
A Lira quebrou:
Ninguém mais a voz sentida
Do Trovador escutou!
O Trovador³⁸

Mas quem na ouvira conversar de amores,
Trouxera n'alma como uma harpa eólia,
Dia e noite vibrando,
Como um cantar dos anjos
No coração a estremecer-lhe as fibras!
A Sua Voz³⁹

-
37. GONÇALVES DIAS, Antônio. *Poesia completa e Prosa escolhida*, Rio de Janeiro, Aguillar, pp. 124-125.
38. GONÇALVES DIAS, op. cit., p. 138.
39. GONÇALVES DIAS, op. cit., p. 277.

Como Orfeu, com sua lira, o poeta intenta domesticar a natureza indomável, acalmar os ventos, alterar o fluir dos rios; enfim, dominar o fluxo da vida e do tempo. Sua meta é o universo ordenado, como no Éden, em que a eternidade supera a morte e o amor é fonte da eterna juventude. Nesse sentido, Orfeu é a antítese de Circe, arquétipo da *femme fatale*, que transforma os homens em animais, envenenando-os com a sua paixão.

Em *A Nebulosa*, os mitos de Orfeu e Circe estão, evidentemente relacionados, pois referem-se à experiência do limiar e da cisão entre o céu e a terra. Tal experiência, contudo, culmina com a vitória da Vênus noturna, da beleza medusina — ao ver-lhe negada a iniciação em um plano superior e místico, o Trovador entrega-se à conjuração das forças indômitas da natureza. A ênfase dada ao elemento mágico é reflexo do sentimento de impotência e da anulação do humano sublimado:

“Os iniciados em mistério não necessitavam rezar para obter os favores da divindade: pela iniciação os deuses viam-se constrangidos a atender os desejos dos mortais.

A Magia nasceu dessa idéia de obrigar as forças divinas ou super-humanas a conceder aos homens tudo que eles quisessem.”⁴⁰

4.3. Beatriz e Circe: projeção da algofilia romântica

Os objetos do desejo do Trovador estão simbolizados por figuras femininas, cujos nomes marcam a intangibilidade de suas existências. São projeções quiméricas, apenas alcançadas pela mediação do delírio ou da loucura. Peregrina e *Nebulosa* são pólos opostos e complementares, representando o eterno feminino cruel — o motivo da *belle dame sans merci*, da feminilidade prepotente e desumana, do amor sublime e

40. SPALDING, Tassilo Orpheu. *Deuses e heróis da antigüidade Clássica*, São Paulo, Cultrix/MEC, 1974, p. 285.

irrealizável. A volúpia da dor, tanto dos místicos quanto dos rebeldes, configura-se nessa polarização mediatizada pelo delírio.

Peregrina (o sublime, o puro, o idealizado)



A Douda



Nebulosa (o vago, o insondável, o misterioso)

Seus arquétipos são Beatriz e Circe: “Los dos extremos de la mujer — señala Papini — se llaman Circe e Beatriz: Circe, cuando el hombre está dominado por los sentidos; Beatriz, cuando el hombre domina con la poesía”⁴¹

Peregrina, como Beatriz, representa a mais sublime mitificação da mulher amada. O próprio nome acentua sua presença incorpórea, sombra de um mundo ideal, necessário e inatingível. Mundo em que a maternidade é renegada (veja-se a figuração da Mãe no poema), pois não se procura por uma mulher viva e palpitante. O elemento feminino é, como explica Perez-Rioja, sempre “la nebulosa idealizada de la mujer soñada.”

Tal incorporeidade — sublime e cruel — é denunciada nas palavras da Douda à Nebulosa:

“Não és mulher, não és! no peito aninhas
De fera um coração. Treme! a vingança
Das fadas é cruel. A Nebulosa
Protege o amor, e a ingratidão castiga.
Gênios do ar, os sílfos invisíveis
Por toda parte vagam; treme deles!
Sabes acaso como os sílfos nascem?...
Não sabes o que são?... negros perjúrios,

41. PEREZ-RIOJA, op. cit., pp. 93-94, 129.

Falsos votos de amor, sacras promessas,
Que as mulheres volúveis quebram, mentem,
Em silfos se transformam... ah! são tantos!...
Tantos já, que invisíveis a não serem,
O sol encobriram. Seu destino
É pelo espaço errar, amor vingando.”⁴²

A ausência de coalescência entre sujeito e objeto leva à criação dessas figuras que apenas refletem, como analisa Mario Praz, em seu magnífico trabalho, o sadismo que invade todo o universo, a muda e melancólica luxúria, a sensualidade delictuosa — expressões da tensão entre a sensualidade e a fecundidade insaciáveis e a esterilidade triunfante.

Essas figurações possuem atributos comuns — são pálidas e venenosas, esplêndidas e estéreis, amargas e ternas, atrozes e lascivas. Filhas da Morte e de Príapo, segundo Praz, dão voz ao anelo de profanação dos vínculos mais sagrados, para se alcançar novamente a vida na sua plenitude primitiva e dominar a morte e sua corrupção. A beleza medusina é, portanto, uma projeção de sexualidade impotente e de mórbida sensualidade — “el movimiento originario de la inspiración está en la vaga ansia de un altísimo ideal y en la desesperación de no haberlo podido alcanzar”.⁴³

Em *A Nebulosa*, encontra-se aquela similitude, analisada por Mario Praz, entre o místico e o exótico: ambos são fenômenos de transferência, no tempo e no espaço, de frustrações sexuais; essas projeções do desejo insatisfeito expressam-se através de estimulações mórbidas (o êxtase místico, o ópio, a flagelação, mental ou física, fazem parte dessas estimulações perversas) — para se viver única e exclusivamente do sonho e do delírio.

Assim, as figuras femininas do poema de Joaquim Manuel de Macedo são representações da castidade mortífera, da be-

42. MACEDO, edição de 1857, p. 129.

43. PRAZ, op. cit., pp. 283-284.

leza dissoluta, que realçam tanto a passividade, quanto o desejo de rebelião do homem, contra Deus e contra a natureza. Podê-se dizer, de acordô com o que Mario Praz escreve a respeito de D'Annunzio, que são a figuração, não apenas da mulher-vampiro, mas do feminino que reúne em si toda a experiência sensual do mundo. ⁴⁴

Essas imagens da “Mater Dolorosa e da Mater Triumphalis”, da beleza frígida, da mulher-sereia, vampiro e feiticeira estão, em conclusão, relacionadas com o entrelaçamento da sensualidade e da morte, com o desejo de dar vida à natureza, através da voluptuosidade, e tudo isso, nada mais é do que a consciência, tornada moda e doutrina, de que “el delito y la destrucción” são “leyes universales de la naturaleza”. ⁴⁵ E há, nessa ânsia de delito e de destruição, a mesma ousadia titânica — que transparece nos textos sádicos de Swinburne — de roubar a centelha de qualquer poder divino, para reanimar a natureza corrompida e insensível:

“Si un hombre pudiese hacer esto, si él pudiese entorpecer el curso de las estrellas y alterar el tiempo de las mareas; si pudiese cambiar los modos del mundo y hallar la sede de la vida para destruirla; si pudiese entrar en el cielo y contaminarlo, en el infierno y leberarlo de la sujeción; si pudiese derribar el sol para consumir la tierra y ordenar a la luna que esparza veneno y fuego en el aire, si pudiese matar el fruto en la semilla y corroer la boca del infante con la leche de su madre; entonces sí podría decir que ha pecado y que ha causado mal a la naturaleza. Y más aún, ni siquiera entonces: porque la naturaleza vería todo eso de bien grado, para poder crear um mundo de nuevas cosas; porque ella está cansada de la vida antigua (...).” ⁴⁶

44. PRAZ, op. cit., p. 263.

45. PRAZ, op. cit., p. 236.

46. PRAZ, op. cit., p. 237.

Mas não são criações românticas essas projeções da algofilia — em todas as mitologias, surgem alegorias do arquétipo da beleza divina e destruidora. Vejamos algumas dessas representações.

Na mitologia clássica, encontramos Circe, filha do Dia e da Noite, célebre pela formosura e por seus prodigiosos venenos. Desencadeava os ventos, os granizos e as tempestades. É, segundo alguns analistas, a personificação de um estetismo superior, em virtude do poder encantador e terrível de sua magia. Assim como a Nebulosa se prende à representação de Circe ou de Hécate (também divindade de significado lunar, símbolo da mãe terrível e devoradora), a Douda, sua intermediária, associa-se à representação da sereia, do canto que fascina os homens e do ruído melodioso das ondas ao quebrarem-se nas rochas.

A mitologia nórdica nos oferece um exemplar magnífico da sereia ou de Circe — isto é, da beleza sedutora, envolta em mistérios mágicos, que faz os homens naufragarem. É Lorelai, tal como aparece na criação de Heine, que conhecemos através de tradução de João Ribeiro:

“Eu não sei qual o sentido
Dessa tristeza em que estou.
Um conto, há tempo ouvido,
Da morte não me passou.

“É fresca a brisa. Anoitece.
Vai o Reno manso, a flux;
Ao sol-posto resplandece
O cimo da rocha em luz,

Vê-se bela, reclinada,
Lorelai, sobre o arrebol,
E alisa a trança dourada
Dos seus cabelos de sol.

Ao mover o pente de ouro,
Canta a fada uma canção...
Oh! na voz desse tesouro
Que melodias estão!

Passa a barqueiro nas águas
E, embevecido de a ouvir,
Não sente o risco das fragas;
Olha p'ro céu, a sorrir.

Devora-o a vaga inimiga,
Naufraga o barco, lá vai...
Por causa dessa cantiga,
Por causa de Lorelai."

Conclusão:

Outros motivos arquetípicos podem ser analisados em A Nebulosa, como o do espelho, o da nave, o da sombra, o do nome oculto. Mas acreditamos termos apontado os principais. Talvez tenhamos ido, como sapateiro mouco, além das chinelas, no impulso criativo a que o tema do trabalho nos levou. Entretanto, quais indagações têm feito os homens, maiores do que essas, sobre o mistério de ser e amar, de existir e morrer? Resta sempre, no silêncio da vida e no vazio da morte, o monólogo — incômodo e eterno — de um Hamlet insepulto.

ENTRETANTO O SOL ENTRARA NO ZODÍACO, ANUNCIANDO A MULHER DE ABRIL. DÃO-NA TAMBÉM POR MORTA, INFELIZ E LOUCA, COROADA DE LIANAS E FLORES SILVESTRES, E ASSIM ME RETIRAM TUDO QUANTO NUNCA FOI MEU. CHEGO AO LIMITE MAIS EXTREMO E DOLOROSO, AO LIMIAR DO SILÊNCIO QUE ME RESTA, DE OLHOS SECOS E NÍTIDOS COMO CICATRIZES. PARA TODO ESTE FRIO TRAGO, NO PUNHO CERRADO, DEZ MINUTOS DE SOL E, DENTRO DE MIM, UM CADÁVER INSEPULTO QUE RESPIRA INCOMODAMENTE. E, RÚTILO E ACERADO QUAL ALGIDO LUME, O AMOR DAS FACAS. HÁ UM TUMULTO DE FANFARRAS AO LONGE. DORMIREI ENFIM.

RUI KNOPFLI — OUTRO MONÓLOGO DE HAMLET

RUTH SILVIANO BRANDAO LOPES

Aprendizagem pela Fera

Este trabalho é parte da dissertação de Mestrado — *Corpo vivo: tessitura da violência* — apresentado ao curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira.

O que há, que se diz e se faz — que qualquer um vira brabo corajoso, se puder comer cru o coração de uma onça pintada. É, mas a onça, a pessoa mesma é que carece de matar; mas matar à mão curta, à ponta de faca.

GUIMARAES ROSA

Introdução

Em **Corpo Vivo** de Adonias Filho há diversos episódios que repetem a narrativa em seu todo, funcionando como fragmentos especulares, como duplos, num processo estrutural de *mise en abyme*.

A violência disseminada no corpo do texto condensa-se nesses episódios que se articulam numa relação metonímica como elementos parciais da sucessividade dos acontecimentos, e numa relação metafórica com a temática do romance.

O estudo que se segue privilegiará um desses episódios, através do qual mostrar-se-á um aspecto do funcionamento do texto, visto ele próprio como jogo e armadilha em que pode ficar preso o leitor, seduzido pela estratégia de uma narrativa que pretende justificar ideologicamente uma postura mítica diante da violência social, contextual, calando na cadeia dos significantes elementos que poderiam ameaçar os significados instituídos.

As projeções do ritual

Há um episódio de **Corpo vivo** que, contendo a temática da destruição do fraco pelo forte, se relaciona estreitamente não só com a estória de Cajango e sua trajetória, mas também com os aspectos sociais presentes na narrativa. Trata-se do massacre de um veado por uma onça faminta, planejado por Inuri para ser presenciado pelo sobrinho. Tal passagem metaforiza as relações antagônicas, cujo suporte são os personagens do romance. Constitui um verdadeiro ritual

por que passa Cajango através das mãos iniciadoras do índio, sendo ainda uma estória exemplar, podendo ser considerada paradigma.

Sabendo-se da existência de uma relação de causa e efeito entre o ritual e o desejo a ser atingido, isto é, uma crença em que, através do ritual, operar-se-á uma transformação no nível pessoal ou social, vemos que, com essa enenação, Inuri tinha o propósito, já expresso verbalmente e reiterado inúmeras vezes, de provocar a cristalização de um comportamento em Cajango,¹ ou seja, a execução, através de um estímulo de identificação, da vingança da morte de seus pais:

Quando crescer, se crescer, tem que matar os assassinos do pai. (CV, p. 19)

Os assassinos estavam vivos, eu dizia, e inquietos os mortos no fundo da sepultura. (CV, p. 43)

Entretanto, seria importante diferenciar o sacrifício perpetuado por Inuri daquele a que se refere Girard,² cuja finalidade é afastar a violência da sociedade, exorcizando-a de uma ameaça para sua ordem interna. Para Inuri, ao contrário, o sacrifício animal reforçará a violência, através da vingança. Seu projeto vai extrapolar os limites do pessoal e interferir na ordem social. Os assassinos de que Cajango se deveria vingar eram muitos e a luta teria longa duração, implicando múltiplas relações, formando grupos contendores e territórios relacionados e delimitados a partir dessa ruptura dentro do sistema social. Os assassinos são os Bilá. A esses

1. A propósito, segue-se uma afirmação de Mauss, citado por Dominique Barrucand: Le sacrifice est un acte religieux qui, par la consécration d'une victime, modifie l'état de la personne morale qui l'accomplit. BARRUCAND, Dominique. La catharsis dans le théâtre, la psychanalyse et la psychotérapie de groupe. Paris, Epl, 1970, p. 24.

2. GIRARD, René. La violence et le sacré. Paris, Bernard Grasset, 1972.

Bilá cercam seus comparsas que terão de se defrontar com o bando de Cajango.

Dada a importância da cena referida, torna-se necessária sua transcrição, para se estabelecerem relações com os diversos elementos da narrativa:

A luta seria pior que a das feras. E, para que pudesse realizá-la, Cajango tinha que aprender com as próprias feras. No rancho, um dia, eu o deixei. Isso faz muito tempo e ele devia ter treze anos. Avisei que só regressaria dentro de uma semana. Era meu propósito armar uma armadilha, capaz de aprisionar viva uma onça, e levá-la depois para que a visse. Cavei o fosso, dois metros de fundo, e o cobri de mato verde. Matei um veado, já na boca da noite, para que servisse de isca. Não esperei muito e logo ouvi a queda, o escarcéu a seguir, o bicho sem forças para libertar-se. O veado a alimentaria durante os dois dias que necessitava para ir e trazer o menino. E Cajango veio comigo. Viu o bicho embaixo, varrendo a terra, toda a raiva no fogo dos olhos. A fome obrigava-o a saltar, rodando sobre o corpo, alucinado pelo cheiro de carne humana.

Perto, em outra armadilha, estava o veado que apanhara vivo. Era ainda um filhote e senti sua pele macia quando o carreguei nos braços. Segui-me o menino, curioso, que perguntou quando nos aproximamos do fosso: "Que vai fazer?" Detive-me, sem responder, na borda do fosso. Embaixo, rodando sobre o corpo, a onça. Nos meus braços, percebendo-a, o veado tremia. O menino fitava o fosso quando o atirei e em menos de um minuto era uma posta de carne, o sangue espirrando, vermelhas as mandíbulas da fera. Em Cajango, e vi com alegria, nem um músculo se moveu. Acabara de comprovar que tinha o coração duro. (CV, p. 43-44)

Torna-se evidente, nessa dramatização, um ritual que se processa simbolicamente. Há um iniciador (Inuri) e um noviço (Cajango) que atravessará uma etapa perigosa em sua vida, pois passará de um estado a outro, para nova forma de existência. ³ Toda passagem supõe um estado de perigo, pois é como se o iniciado estivesse atravessando fronteiras entre dois territórios antagônicos, duas situações opostas, impossíveis de se integrarem. ⁴ O sacrifício deve ser simétrico à situação vivida, repetindo simbolicamente o acontecimento primordial. ⁵ Nessa cena é transparente o simbolismo que cerca o veado e a onça, dois seres e duas ordens que se opõem numa relação de força e fraqueza, de domínio e dominação. Duas situações existenciais aqui se confrontam: o poder e a impotência.

Relacionando a cena do sacrifício e a do massacre da família de Cajango, podemos fazer algumas considerações. Não é gratuito o fato de a escolha do animal a ser sacrificado ter recaído sobre o veado, animal biologicamente fraco, cujas possibilidades de defesa são mínimas, quando colocado diretamente diante do atacante. Lembremos que há dois veados na cena e a nenhum deles se oferece qualquer condição de fuga: o primeiro foi morto para servir de isca para a

3. Le sacrifice, ainsi, entraîne une régénérescence, et souvent même, dans certaines croyances; la naissance de l'homme novus, éventuellement signée par un changement de nom. BARRUCAND, Dominique. *La catharsis dans le théâtre...*, op. cit. p. 26.

4. É importante lembrar que, quando Cajango participa do ritual de iniciação, está segregado da sociedade, fechado no território do Camacã. Referindo-se ao perigo implícito nessa situação Mary Douglas afirma: Non seulement la transition elle-même est dangereuse, mais aussi les rites de ségrégation constituent la phase la plus dangereuse du rite. DOUGLAS, Mary. *De la souillure*. Paris François Maspero, 1971, p. 113.

5. Ainsi trouvons-nous que les rituels de sacrifice spécifient la nature de l'animal — jeune ou vieux, mâle, femelle, ou neutre — qui doit être sacrifié, et ces règles symbolisent les divers aspects de la situation qui exige un sacrifice. *Idem*, p. 130.

onça; o segundo foi preso e jogado vivo à armadilha da fera, sendo ainda filhote, fato que reforça a idéia de impotência. Ao veado, opõe-se a onça, que, além de ser um animal de grande porte, é dotado de muita agressividade, logo, de privilegiadas condições de ataque e defesa. Evidentemente, tal desproporção de oportunidade em que se realiza o sacrifício do veado tem por função reforçar a oposição entre o elemento agressor e o agredido.

Relacionando-se a cena ritualística com a do massacre, notam-se as mesmas circunstâncias. Assim como o veado, a família de Cajango foi atacada à traição, dentro de casa. Além disso, a impossibilidade de fuga é reforçada pelo fato de o ataque ter-se dado à noite, quando a família se preparava para dormir. A mulher de Januário foi encontrada morta perto do marido e "como que se preparava para dormir" (CV, p. 6). Logicamente, a idéia de dormir supõe a progressiva diminuição do sentido de alerta. As armas que poderiam ter sido usadas, caso as circunstâncias fossem outras, não puderam ser tocadas por Januário. O grupo dos Bilá revelou uma violência de feras famintas tal a brutalidade de seu ataque, pois não se limitou a matar para tomar os bens em jogo, mas a despedaçar e sangrar suas vítimas, sem se deter diante de sua impotência.

Da mesma forma que a onça devorou o veado, o bando dos Bilá devorou a família de Cajango. Há apenas mudança de código. Num caso, o código alimentar corresponde à fome biológica; no outro, o código social está para a fome de poder, em que o dominador despoja o dominado de seus maiores bens, quais sejam a vida e a terra. Continuando o raciocínio é possível estabelecer-se a seguinte relação:

- 1) onça : veado :: assassinos : família de Cajango
ou
violência : domínio :: fraqueza : dominação

Relativamente à onça e aos assassinos, estão implícitas as idéias de domínio, violência e vitória; relativamente ao veado e à família de Cajango, as de dominação, impotência e derrota. De um lado, o impulso destruidor, de outro, o objeto destruído. Ou ainda:

a) elemento dominador : elemento dominado : : o espoliador : o espoliado

Em torno da crueldade

A cena do veado e da onça é uma verdadeira representação dramática, já estando, "a priori" traçado o destino daquele, isto é, a eliminação do fraco pelo forte. Aos olhos de Cajango, repete-se o massacre de sua família em que a visão do sangue derramado terá sido um elemento traumatizante.

Segundo Dominique Barrucand, o rito de iniciação é semelhante a uma peça teatral, às vezes mesmo a um "teatro da crueldade".⁶ Podemos dizer o mesmo a propósito do episódio analisado. Cajango é levado a esse espetáculo de forma inesperada, é o espectador forçado a ver a encenação, sem que tenha tido oportunidade de escolha ou pelo menos prévio conhecimento do assunto. Uma armadilha lhe foi preparada por Inuri, semelhante à armadilha do veado, pois ele ficará preso à cena, sem se defender. O seu silêncio é simétrico ao silêncio do veado. A visão da cena é dolorosa, e a dor é fundamental para que se atinja o resultado desejado pelo ritual. O espetáculo atua de maneira estimulante, segundo os pro-

6. Esse teatro da crueldade tem seus carrascos, suas vítimas, seus acessórios e cenários e se relaciona profundamente com o público (Cf. BARRUCAND, Dominique. *La catharsis dans le théâtre...* op. cit. p. 22.

pósitos de Inuri, pois é através da impressão violenta dos sentidos que ele pretende induzir Cajango à vingança.⁷

Esse rito a que é submetido o menino, tem, sem dúvida, natureza catártica. Ora, os ritos catárticos não produzem apenas a identificação do espectador diante do espetáculo: há também necessidade de uma certa distância.⁸ Esta distância mostra-se na imobilidade de Cajango. Dada a simétrica analogia entre o massacre de seus pais e do veado, há, sem dúvida, identificação e condensação de dois fatos que se superpõem, relacionando-se por similaridade.

A primeira função deste ritual é, portanto, mnemônica, pois repete a vida, repete o drama primordial, na expressão de Mircea Eliade.⁹ Inuri reiteradamente ensina o sobrinho a se lembrar dos fatos que aconteceram no princípio de sua estória. Esses fatos constituem o seu drama primordial e a memória dele é que vai dar significação à nova vida de Cajango. Devido ao massacre de sua família, tornar-se-á um vingador.

A função mnemônica não é, porém, suficiente. Neste caso a cena seria apenas repetitiva. Pretendendo transformar o menino num vingador, o que Inuri pretende é a inversão dos

7. Referindo-se ao estímulo provocado pelo espetáculo teatral, Barrucand cita Dumur: *Le spectateur est engagé dans l'action qu'il a choisi de contempler, à laquelle il s'identifie, ne serait-ce que quelques instants, et où il reconnaît les modes, les habitudes, les croyances, les goûts qui sont les siens, à un moment donné de l'histoire. Le spectacle ne peut être considéré comme un arrêt de l'activité vitale; il peut en être, au contraire, le stimulant.* Idem, p. 31.

8. Referindo-se à identificação e evasão do espectador diante da cena teatral, isto é, à revivência efetiva e à distância, Dominique Barrucand julga que esse complexo dialético é fundamental para que haja catarse. (Cf. op. cit. p. 32).

9. É impossível apresentar aqui todos os temas míticos que representam — para as diferentes religiões — o "essencial", o drama primordial que constitui o homem tal qual é hoje em dia. ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo, Perspectiva, 1972, p. 86.

elementos. Será interiorizando a onça, e não o veado, que Cajango realizará sua tarefa.

Para Inuri, um homem que não conhecia o riso, preso ao território sombrio do Camacã, repetidor da morte, um caçador, a onça só poderia significar a impiedade, a crueldade, a destruição. Em outras palavras, neste contexto, a onça corresponde à pulsão destrutiva.¹⁰ A violência desse impulso torna-se clara na brutalidade com que a fera devora o veado. Sensibilizando Cajango para a luta e para o ódio, Inuri o dessensibilizará para a piedade e o amor. São inúmeras as referências a Cajango como fera, monstro, não-parido por mulher. "O bugre não criou um homem. Criou fera pior que a pior fera". (CV, p. 36) Os exemplos são inúmeros, não sendo possível num necessário reproduzi-los todos aqui.

A partir do que se considerou acima, podem-se estabelecer novas relações:

3) Onça : pulsão destrutiva : : veado : objeto destruído¹¹

Nesse caso, estamos diante de dois elementos que supõem basicamente, capacidade de ataque e defesa e incapacidade de ataque e defesa.

Sabemos que do lado de Inuri, em toda a narrativa, estão elementos passíveis de se organizarem numa mesma série:

4) Camacã : bando de Cajango : força, ódio e guerra.

10. Laplanche e Pontalis apresentam uma boa síntese da noção freudiana de pulsões de vida e de morte, tratada em diversas obras do psicanalista vienense. (Cf. LAPLANCHE e PONTALIS, J. B. Dicionário de psicanálisis. Barcelona, Labor, 1971.

11. Nesse contexto, como a onça é símbolo da pulsão agressiva, o veado, opondo-se a ela, é tanto objeto a ser destruído, como pulsão de vida.

Tudo o que possa significar um enfraquecimento desses elementos tem, no texto, um caráter de oposição forte; é o caso da fraqueza, da trégua, da piedade e, finalmente, do amor, a mais forte das oposições.

Será, então, possível concluir:

- 5) Onça : veado : : ódio : amor
morte : vida : : Tânatos : Eros

Depois desse ritual iniciático, torna-se cada vez mais eficiente a educação de Cajango: "Cajango sendo o mesmo é outro. Tornaram-se mais duros os olhos verdes, de pedra são os músculos da cara, é difícil saber-se o que nele é humano além do corpo". (CV, p. 39)

Nessa descrição metonímica de Cajango, onde se destacam os olhos e os músculos, está presente ainda o processo metafórico, na imagem de pedra, significante que remete para significados como rigidez de caráter, obsessão de propósitos.

As inversões do rito

Quando o destino dado, maior que o míúdo,
a gente ama inteiriço fatal.

GUIMARÃES ROSA

Demediu minha idéia: o ódio — é a gente
se lembrar do que não deve-de; o amor é a
gente querendo achar o que é da gente.

GUIMARÃES ROSA

A cena do veado e da onça liga-se a da morte de Inuri. Ao aparecer Malva, cria-se um novo impasse. Esse fato forçará Cajango a atravessar novas fronteiras. A primeira cena estava ligada à passagem de um território para outro, ou seja, dos Limões ao Camacã. Com a chegada da moça o que está em jogo é a saída do Camacã. Malva, se opondo a Inuri

e ao Camacã, por ter sido a mulher escolhida por Cajango, introduz, nessa relação, oposições de ordem absoluta, formalizadas na equação:

6) Inuri : ódio : : Malva : amor

Novamente há a presença do perigo, constante em todas as situações que implicam passagem de um estado para outro. Nesta situação pode-se questionar novamente a função da memória. Do ponto de vista de Inuri, a memória do massacre deve ser alimento para o ódio de Cajango:

Tinha que acontecer. Mais dia ou menos dia, tinha que acontecer. No momento extremo, quando o cerco se aperta e necessitam estar unidos, deixa-se prender por uma mulher. Esquecera tudo? Os companheiros mortos como o negro Setembro? Esquecera a mãe, o pai, os irmãos. Os anos, ali, no fundo do Camacã? Abre os braços, como o feiticeiro de uma tribo e mostra a selva. (CV, p. 103)

Malva é o terceiro elemento que vem resolver a dialética proposta pelos pares de oposição binária já apresentados pela narrativa. É importante observar que todos os conflitos remetiam a um mundo masculino, com a presença da sexualidade, mas não o erotismo, conforme a distinção de Georges Bataille.¹² Malva introduz a feminilidade positiva, capaz de procriação, torna possível o par, duplo na sua perfeição mítica, conforme será visto mais tarde.

12. L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. BATAILLE, Georges. L'érotisme. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, p. 15.

É necessário voltar à cena do veado e a onça para relacioná-la com a morte de Inuri — episódio cuja transcrição parcial julgamos indispensável à clareza das associações a serem feitas.

Espera-o, agachado, e não vê o corpo. É uma sombra que passa, e recua, quase delatando-se. Levanta-se de um pulo, os olhos como brasas aguardando a volta. A mulher, com as mãos sobre os seios, apalpa a cruz de arame do negro Setembro. Braço contra braço, a faca na faca, bafo de um na cara do outro. O Alto, ossudo e acurvado, firma o olhar. As lâminas riscam o ar, em atrito, na fúria doida. Dico Gaspar afasta o rifle, impassível, sabendo não ser necessário o tiro da misericórdia. E, relâmpago na rapidez, em curva por baixo, a mão de Cajango aplica o golpe no ventre. Chico das Bonecas se contrai, arfando, como se o golpe recebesse. O sangue, quando puxa a faca, corre solto sujando os braços e o peito de Cajango. A mulher respira, soltando a cruz de arame do negro Setembro, fechando os olhos. O corpo cai. (CV, p. 107).

Confrontando esse episódio com a morte do veado, observa-se que os elementos sangue e morte permanecem; falta a desproporção das possibilidades de ataque e defesa; acrescenta-se o elemento presença da mulher — a luta se dá por causa de um elemento que lhe é exterior. No primeiro episódio (do veado e a onça), há uma motivação — a fome biológica e o alimento a ser devorado diretamente colocado diante da onça. No segundo, há também a fome afetiva e sexual como motivação. O objeto que irá saciar essa fome, entretanto, não está diretamente colocado na luta; mas ela se faz por essa causa, pois sua presença implica uma opção, a eliminação de um elemento que se opõe à realização do desejo.

É por causa desse desejo, objetivado em Malva, que Cajango começa a se opor a Inuri. Sem disjunção não se realizaria a nova conjunção:

A culpa inteira cabia a Inuri. Que padrinho Abílio a ele o tivesse levado — e quando o caçavam, ainda menino, para matá-lo — entendia muito bem. Inuri era o irmão do seu pai, um parente de sangue, dele a obrigação de proteger o órfão. Trancara-o na selva, porém. Em seus nervos implantara a vingança e o ódio, criara-o como a uma fera, impedira que se tornasse um homem como os outros. Seu nome, agora, faz estremecer o povo. É como uma seca, um dilúvio. Ele, sim fora ele quem matara os passarinhos de Deus! Não ignorava a ordem que fedia a enxofre do diabo:

— “Pode matar Cajango que é bicho.”

Sua pele vale dinheiro. E dinheiro vale sua cabeça. Morto ou aprisionado — e o exibiriam, nas feiras, amarrado de cordas — assim o querem todos. Um cão danado, sem dúvida: Agora, acuado na selva e nas matas, tendo como seu a mulher e o rifle, sabe que o duelo será entre ele e Inuri. (CV, p. 101-102)

Parece-nos claro que, a partir de Malva, ocorre um deslocamento, pois a idéia de domínio, de agressão, de poder a ser eliminado, antes colocada nos assassinos, desloca-se para Inuri. Retomando, esquematicamente, todas as formulações, e respectivas transformações, e inversões,¹³ temos o seguinte:

13. No seu estudo do mito de Asdiwal, Lévi-Strauss mostra “como uma transformação mitológica possa exprimir-se por uma sucessão de equivalências, cujos dois extremos estão radicalmente invertidos”. (Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude. A gesta de Asdiwal. In: —. Mito e linguagem social. Rio, Tempo Brasileiro, 1970. Em nossa análise, há uma inversão entre os termos da equação (b) em relação a (a) e a (c). Há, também, um deslocamento na equação (c), que se torna evidente, se voltarmos à equação (a).

- 7) a) Relação entre a cena do veado e a onça e a do massacre.

Onça : Bilá : : veado : família de Cajango

ou:

onça/veado : : Bilá/família de Cajango

ou:

agressor/agredido : : Bilá/família de Cajango

- b) Vimos que o efeito mágico do ritual de sacrifício tinha como objetivo a cristalização do ódio em Cajango; observe-se aqui uma primeira inversão:

Onça : Cajango : : veado : Bilá

ou:

pulsão destrutiva : Cajango : : objeto a ser destruído:
Bilá

- c) Com a morte de Inuri, percebemos uma última inversão

onça : Inuri : : veado : Cajango

Sabendo que a pulsão destrutiva é também pulsão de morte, apenas com um alvo voltado para o mundo exterior, dentro do atual contexto, é mais adequado associar Inuri à pulsão de morte, enquanto essa se opõe às pulsões de vida. As pulsões de morte se dirigem primeiramente para dentro e tendem à autodestruição. As pulsões de vida, também designadas Eros, abarcam não somente as pulsões sexuais, mas também as pulsões de autoconservação. Logo:

- 8) pulsão de morte : Inuri : : pulsão de vida : Cajango
Tânatos : Inuri : : Eros : Cajango

A inclusão de um novo elemento — Malva — foi responsável pela última equação, sendo, pois, necessário reformulá-la, levando-o em conta:

9) onça : Inuri : : veado : Cajango + Malva

onça : homem só : : veado : homem + mulher

ou:

A solução, portanto, estaria num mundo erotizado, composto de macho e fêmea, com possibilidade de procriação. O mundo masculino, estéril, está do lado da morte e da ruína. A concepção de mundo subjacente na narrativa remete para o universo familiar, que se opõe a universo anômalo dos seres monstruosos, não-nascidos de mulher: "Quem crê, nestas matas, que Cajango tenha nascido de mulher?" (CV, p. 17).

Referindo-se à luta entre os dois grupos, falamos de seu caráter social, pois formava uma ruptura dentro de um sistema. A causa primeira dessa ruptura é, evidentemente, um problema de distribuição de terras a serem cultivadas. O deslocamento ocorrido com o episódio da morte de Inuri faz a luta perder o sentido e atrofiarem-se seus limites; transforma-a numa luta pessoal, numa luta de família, e elimina o contexto social. A coesão se desfaz: dispersa-se o bando, que está relacionado com a desordem, a marginalidade, a desadaptação social.

Matando Inuri, Cajango mata a fera que estava dentro dele, sua pulsão destrutiva, conforme está claro no trecho citado de *Corpo vivo*, (p. 101). A fera é o lado mau de Cajango, com a morte de Inuri, ele se exorciza desse mal. Desfaz-se o sentido social que a luta poderia ter.

A morte de Inuri vai determinar a eliminação de todos os seres e valores a ele referentes: o Camacã, o bando, a luta, a vingança.

Como tais elementos estão relacionados à anomalia, à marginalidade, ao perigo que ameaça o sistema, sua eliminação preserva esse mesmo sistema.

O desejo triangular

Partindo da leitura de D. Quixote, René Girard¹⁴ constrói um modelo do desejo triangular na ficção romanesca, através do qual é possível relacionar obras às vezes distantes no tempo e no espaço, podendo-se ler um texto à luz de outro, como fez com obras de Cervantes, Flaubert, Stendhal, Proust e Dostolevsky.

O desejo triangular é aquele que supõe um mediador entre o sujeito e o objeto desejado. Assim, quando D. Quixote expressa sua veneração pelo Amadis de Gaula, tomando-o como modelo a ser imitado, renuncia à sua própria liberdade de escolha, para adotar o ideal de um outro sujeito.¹⁵

Em *Corpo vivo*, a análise da mediação do desejo pode esclarecer a importância de vários elementos interrelacionados no texto. Evidente é a função de Inuri, quando prepara Cajango para a luta, através do episódio do veado e da onça. A partir desse momento, inicia-se a forjadura de um guerreiro, cuja única meta se reduz à vingança de morte de seus pais. Aí está o modelo de uma estrutura triangular, em que Inuri e Cajango estão na base do triângulo, cujo vértice superior está ocupado pela vingança, que é o ideal de Inuri, o mediador do desejo. Em nosso caso, é difícil falar de um desejo de vingança em Cajango, mas podemos afirmar que ele a tornou sua meta durante vários anos.

Nesse modelo, vemos o que Girard chama de desejo através do Outro,¹⁶ que propõe seu ideal pelo exercício de uma influência que se vai realizar de fora para dentro, num processo que chamaremos de encantatório, dada a força de seu poder de modificar ou criar atitudes.

14. GIRARD, René. *Le désir triangulaire*. In: —. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961.

15. *Idem*, p. 11-13.

16. O Outro de Girard diferencia-se do de Foucault. Não se trata do excluído da sociedade, do "louco", mas do mediador entre o sujeito que deseja e o objeto desejado. Esse mediador é um modelo que se oferece ao sujeito.

A mediação externa, estando fora do universo do sujeito, é mais fácil de perceber que a interna.¹⁷ Inuri é um mediador externo, não só porque está num outro contexto geográfico e étnico, mas também porque era um estranho para o menino que lhe foi entregue. Sua mediação é tão eficaz e imediata, sua atitude tão abertamente ativa, que Cajango não chegou sequer a escolhê-lo para mediador, como D. Quixote procedeu em relação ao Amadis. Girard afirma que o sentimento do sujeito por seu modelo, na mediação externa, é de intensa veneração proclamada com entusiasmo pelo discípulo. A consequência desse fato é a perda do sentido de realidade e a paralização da capacidade de julgamento. Em *Corpo vivo* é o próprio mediador que declara ter construído, no sujeito, o ideal da vingança, revelando, ao mesmo tempo, ter domínio e consciência de sua estratégia, quando afirma ter perturbado o silêncio de Cajango na selva, evidentemente para fixar em sua mente um dever de que não se deve esquecer e se desviar.

Ora, com esses elementos, torna-se possível diferenciar os dois tipos principais de mediação do desejo que há na narrativa.

Quando aparece Malva, há um desvio dos projetos de Cajango, que se volta contra seu próprio mediador e o mata. Entretanto, com ela estabeleceu-se uma nova mediação e um novo triângulo aparece, uma vez que o objeto a ser conseguido é o amor oposto ao ódio implícito na vingança, estando aí a verdadeira oposição entre Malva e Inuri.

17. Diferenciando "mediação externa" e "interna", Girard opera com a variável distância que possa haver entre o sujeito e o mediador do desejo, esclarecendo que essa distância não se mede em termos de espaço físico, pois ela seria antes de ordem espiritual ou afetiva: "Nous parlerons de médiation externe lorsque la distance est suffisante pour que les deux sphères de possibles dont le mediateur et le sujet occupent chacun le centre ne soient pas en contact. Nous parlerons de médiation interne lorsque cette même distance est assez réduite pour que les deux sphères pénétrant plus ou moins profondément l'une dans l'autre". (Cf. GIRARD, René. op. cit., p. 18).

A mediação interna é menos evidente que a externa, pois o mediador do desejo guarda uma proximidade efetiva com o sujeito, sendo que, geralmente, ela vem tão dissimulada, que parece não existir. No caso de Malva, essa proximidade se revela ao vermos que, através dela, Cajango está repetindo um outro modelo, o do mundo de seu pai, onde a mediação não é facilmente perceptível, permanecendo encoberta, porque remete a um ideal inconsciente. O desejo e seu mediador tornam-se, entretanto, evidentes, quando “Pela primeira vez, e desde que perdera a mãe, mãos acariciaram o seu corpo, palavras mansas ouvira, um outro coração pulsara em seu sangue” (CV, p. 98) A lembrança da mãe superposta à presença da mulher amada mostra a existência de duas mediadoras equivalentes; a primeira instaura um ideal que a outra reinaugura com a concretização do amor.

A partir do deslocamento do Ideal de Cajango, através de Malva, a impressão causada pelo texto é a de que o ideal proposto por Inuri era falso e mau, exatamente porque imposto de fora, à revelia da livre escolha de Cajango. O ideal proposto por Malva, ao contrário, parece autêntico e bom, e é a partir dele que Cajango se liberta de Inuri e seu mundo maléfico.

Falando do artista romântico, que se vangloria da autenticidade de seu desejo sem mediação, Girard refere-se à vaidosa ilusão de um desejo inscrito na natureza das coisas, emanado de uma subjetividade serena e autônoma, criação “ex-nihilo” de um Eu quase divino. Desejar a partir do objeto equivale a desejar a partir de si mesmo, e não do Outro, e, evidentemente, essa ausência de mediação torna o sujeito original e independente.¹⁸

Dá se conclui que, opondo-se Inuri e Malva, o primeiro seria o mediador negativo; a segunda, a mediadora positiva. Com o primeiro, Cajango estaria numa posição de dependência; com a segunda, de autonomia.

18. Idem, p. 24.

Substituído por Malva, Inuri deixa de ser mediador, passando a ser um obstáculo para a realização do novo ideal de Cajango, a vida amorosa. Antes de Malva, há assentimento, pelo menos aparente, de Cajango em relação a Inuri; agora instala-se o ressentimento, na medida em que ele atribui a Inuri uma influência ilegítima sobre sua vida.

Com a mulher amada, Cajango tem a sensação de recuperar a posse de si mesmo, retomando o uso de seu juízo crítico, concluindo-se, que, no plano sintagmático, a mediação através de Malva é legítima e natural. Com ela é possível a Cajango retomar o ideal de sua infância no paraíso dos Limões, expresso na frase abaixo, cujo sentimento predominante é ainda o ressentimento contra Inuri: "Seria agora um homem a construir sua casa, plantar seu cacau, viver com sua mulher. Inuri, porém, sepultara-o na selva do Camacã". (CV, p. 101)

Esse sonho composto de casa, plantação e a vida com uma mulher é a representação mítica da felicidade infantil, a realização de um desejo que exclui toda a complexidade do mundo de Januário. Referimo-nos não a Januário, figura paterna representada pela memória de Cajango-criança, mas ao homem colocado num contexto em que não é possível a fuga da violência. A propósito da solução sugerida pela narrativa, podemos relacionar a afirmação de Girard quanto ao desejo triangular:

*C'est une aliénation toujours plus totale à mesure que la distance diminue entre le modèle et le disciple. Cette distance est à son minimum dans la médiation familiale de père à fils, de frère à frère, d'époux à époux, ou de mère à fils, comme chez François Mauriac, et, bien entendu, comme chez Dostoïevski.*¹⁹

19. Idem, p. 48-49.

A edição utilizada de *Corpo vivo* é a 7ª edição, Rio, Civilização Brasileira, 1973.

Em Corpo vivo, entretanto, a serra parece, antes, lugar de libertação que de fuga e alienação, pois “Nela, tendo a mulher ao lado, Cajango é o primeiro homem a viver. Pedras serão removidas por seus braços fortes. Alertas estarão os seus olhos verdes. Deve ter conhecido a alegria ao transpor o capinzal, sua mão apertando a mão da mulher, cheios de vida e o coração batendo”. (CV, p. 2)

Essa libertação inscreve-se nos limites do casal, que se isola da sociedade no subjetivismo a dois impresso no êxtase narcísico, dentro de um mundo especular. Contudo, a realidade implica relações que ultrapassam, de muito, o simplismo do par amoroso.

LETÍCIA MALARD

**Análise contrastiva de O QUE É ISSO,
COMPANHEIRO?, de Fernando Gabeira,
e REFLEXOS DO BAILE, de Antônio
Callado**

Este texto é parte de pesquisa sobre a narrativa brasileira política da década de 70, tendo sido apresentado e discutido em seminário do curso de Pós-Graduação em Letras da UFMG — em 1981.

I — INTRODUÇÃO

Depois que diversos setores da população brasileira conseguiram organizar-se e conquistar a duras penas uma relativa abertura política, houve, em consequência, importante alteração no que se poderia chamar, em sentido amplo, de produção literária. O afrouxamento da censura fez surgir narrativas de ficção cuja temática gira em torno dos acontecimentos políticos pós-64. A volta dos exilados e banidos, bem como a libertação dos presos políticos, vão, num primeiro momento, saturar a imprensa de entrevistas, artigos e análises relativos às experiências de muitos desses revolucionários e, paralelamente, levar às vitrinas um número razoável de livros — cartas, depoimentos, impressões e memórias — de autoria desses ex-marginalizados pelo regime, tendo também alguns deles enveredado para o conto e o romance.

Estamos, portanto, diante de uma produção de textos cujos autores se colocam num denominador comum, ou seja, são contestadores ativos do regime instalado no País na década de sessenta e que agora saem da clandestinidade, da prisão, ou chegam do exterior e nos escrevem sobre suas vidas de revolucionários, contribuindo dessa maneira não só com a História do Brasil dos últimos vinte anos, que ainda está para ser escrita, como também com a criação de um novo gênero de narrativa que aí está para ser lido, e analisado pelos pesquisadores literários.¹

O campo de pesquisa é amplo e complexo: de um lado, tem-se determinada realidade histórica; de outro, o trabalho de apropriação dessa realidade, em dois tipos de discurso: o que se pretende literário, ficcional, sob a forma poema, romance e conto; o que se afasta de pretensões literárias e dá prio-

1. Quase um gênero novo, a literatura do exílio e da prisão revela algumas características surpreendentes. Heloisa Buarque de Holanda, *Um eu encoberto*. in *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio, 17/01/80.

ridade à reprodução fidedigna do real, do historicamente vivido, sob a forma depoimento e similares, narrado em primeira pessoa, ausentes as necessárias mediações na constituição do literário *strictu sensu*.

Em meio a essa complexidade, encontra-se a perplexidade de uma série de perguntas, ainda sem respostas. Hoje se lêem romances cujas personagens são pessoas que estão também escrevendo o seu "romance" pessoal, que saltaram da vida para a literatura e que, por sua própria conta e risco — transpõem caminho inverso. O seqüestrador de diplomatas — personagem do discurso ficcional — vem depor sobre o seqüestro, num processo inconsciente de retificação / ratificação do que sobre ele escreveu o romancista. O torturado — pessoa do discurso não ficcional — lá se encontra no romance, às vezes com o mesmo codinome, narrando as torturas que sofreu do lado de cá da ficção.

Romance e depoimento relativos a um só período histórico, reproduzindo no nível da linguagem análogas situações, ações, sentimentos, etc. Tipos diferentes de discurso: pela forma de apropriação do real? pela maior ou menor dose de realismo ou imaginação? pelo grau de verossimilhança? pela dicotomia verdadeiro (o comprovadamente acontecido) / falso (o comprovadamente inventado)? pelo modo de trabalhar a linguagem, nos termos em que a trabalha a literatura contemporânea? pela predominância absoluta da conotação ou da denotação? pelo mecanismo dos procedimentos narrativos, inclusive coordenadas espaço-temporais? por uma combinação desses elementos?

Na tentativa de encontrar respostas para tais questões, optamos por analisar comparativamente esses dois tipos de discurso, tomando como ponto de partida o depoimento *O que é isso, companheiro?* (1979) ² e a ficção *Reflexos do baile*

2. GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio, Codecri, 1980.

(1976) ³. A primeira vista, a empresa pode parecer fácil: trata-se de duas narrativas que se aproximam por semelhança temática (seqüestro de embaladores) e se distanciam pelo modo como a temática é trabalhada na linguagem, para ficarmos na aproximação e no distanciamento mais evidentes. Pretendemos detectar possíveis diferenças entre um texto ficcional e um não ficcional, partindo de um pressuposto (talvez falso) de que essas diferenças não são externas à narrativa, não se põem no nível do referente extratextual. Acreditamos ingênua e reducionista a idéia de que o texto de Gabeira não seja literário porque reproduz fatos realmente acontecidos e passíveis de comprovação, ao passo que o de Callado é literário dado seu caráter imaginário, simbólico ou alegórico.

II — DISCURSOS LITERÁRIOS?

A análise que aqui se propõe levar a cabo estará menos preocupada com apresentar uma leitura dos dois textos, com todos os problemas intersubjetivos que implica qualquer leitura (inclusive a escolha de método e apoio teórico) do que selecionar dados objetivos e analisá-los com o intuito de estabelecer diferenças que possam extrapolar para outras narrativas do gênero. Com isso não se intenta, de forma alguma, uma coleta de dados para elaboração de qualquer tipologia de tais escrituras. Para fugir da sedução tipológica formalista, centraremos a análise no nível do trabalho com a linguagem, numa e noutra narrativa, pois cremos que somente o processo desse trabalho poderá caracterizá-las, em última instância, como literatura ou não.

A propósito, convém lembrar a observação de Franz Koppe (1978), cit. por Costa Lima, sobre os critérios de definição do objeto poético: (...) com efeito, os métodos que se apresentam por todas as partes (...) não oferecem resposta

3. CALLADO, Antônio. Reflexos do baile. Rio, Paz e Terra, 1976.

suficiente a questões básicas e elementares. Especialmente, à pergunta sobre o que diferencia o discurso literário (...) das outras formas discursivas (p. ex., do campo da prática cotidiana ou das ciências), e, pois, qual a tarefa específica correspondente à ciência que dele se ocupa. ⁴

É também Costa Lima (1980) ⁵ que, tentando caracterizar a função estética, diz que a principal característica está em sua oposição à função pragmática, onde a linguagem vive a serviço da comunicação, da transmissão de uma mensagem. Esse uso pragmático procura atuar diretamente sobre a realidade, ao passo que a função estética atua indiretamente, mas, em alguns casos, pode ser mais eficaz. Sendo a mimesis a categoria central do poético, ela se distingue de outras formas de representação social por essa relação indireta com o real.

Exemplifiquemos com os próprios textos com que vamos trabalhar: ao ler um depoimento sobre determinado período histórico, escrito por uma pessoa que dele participou ativamente, tenho de acreditar que os fatos são verdadeiros e que esse depoimento me dá a conhecer os acontecimentos reais. Entretanto, se leio um romance inspirado nos mesmos acontecimentos, os fatos que ele narra podem ou não ser reais, e a sua marca simbólica (ou alegórica) é o que permanece na minha experiência de leitor, em confronto com possíveis experiências de outros leitores cuja invariante, segundo Marghescou (1974) ⁶ é a recusa de uma leitura referencial, única viável para o discurso da não ficcionalidade.

Ora, aqui emerge sério problema. Se, por um lado, os textos desses narradores, a que provisoriamente chamaremos

4. LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade — Formas das sombras*. Rio, Graal, 1980, p. 75.

5. *Op. cit.* ps. 76-77.

6. MARGHESCOU, Mircea. *El concepto de literariedad — Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*. Versión de Laura Cobos. Madrid, Taurus, 1979.

de políticos, têm a finalidade de transmitir informações, de narrar o acontecido, por outro lado se percebe com clareza a preocupação de seus produtores com o fato de lhes emprestar certo caráter literário (mesmo recusando-o conscientemente) no nível do trabalho com a linguagem ou, pelo menos, na expressão de um bom estilo. De qualquer maneira, os narradores buscam imitar procedimentos típicos das narrativas de ficção e, porque em princípio não se pretendem ficcionistas, acabam por elaborar, em muitos momentos narrativos, excelentes imitações de romances, tendo em vista e a seu favor a condição romanesca dos episódios sucedidos no real, o absurdo de determinadas situações que faria inveja ao próprio Kafka.

Por essas razões, tem-se de admitir que o discurso político em questão possui as suas mediações, apesar de seu atestado de veracidade, colocando-se numa fronteira entre a literatura e a não literatura, exigindo do leitor uma revisão de seus critérios de legibilidade. Os textos não constituem, portanto, uma escritura assepticamente desliterarizada, pois o que perdem de imaginário, simbólico e alegórico acaba por ser compensado na “imitação da mimesis” em pelo menos uma de suas componentes, ou seja, certo trabalho, ainda que incipiente, com o código verbal. A garantia de sua leitura enquanto documento reside na impossibilidade de o leitor investir nela códigos semânticos aleatórios — condição primeira da leitura ficcional para construir o sentido do texto. O texto-documentário já traz, de forma imanente, o sentido construído, e qualquer nova construção em cima desse sentido (o que pode ser perfeitamente possível, pois, ante um código lingüístico posso investir uma infinidade de códigos semânticos) transforma a informação em des-informação, e o sistema de representação social em representação poética (de baixa qualidade).

Exemplificando: A Parte I do depoimento de Gabeira se intitula *Homem correndo da polícia*, e é exatamente sobre isso que fala o narrador, em suas situações subversivas no

Brasil e no Chile. Só se pode receber essa comunicação no campo do denotativo, sob o risco de desacreditar no narrador. Mas esse denotativo não é de natureza pura, aparecendo já metaforizado na língua cotidiana. Correr da polícia tanto pode remeter a sair correndo com um policial atrás de si visando à captura (situação aliás bastante freqüente no texto em questão), como também a usar de vários expedientes para não ser capturado, sabendo que a polícia está no encalço. O título remente a esta segunda acepção.

A segunda parte de *Sombras de reis barbudos* (1972)⁷, intitula-se *Um homem correndo*. No primeiro nível de compreensão do texto, vários homens correm: Baltazar, em suas viagens, às vezes para longe, às vezes para perto; gente de fora em romaria, a negócios, reis acostumados com o bom e o melhor; o filho do Dr. Marcondes, levando o narrador a passear em seu Chevrolet; os homens mandados pelo Dr. Marcondes e, no final da parte: *Meu pai vivia correndo naqueles dias: se ele soubesse para onde estava correndo teria moderado o passo.*

Dependendo dos dados selecionados para a análise e dos investimentos semânticos que o leitor necessariamente terá de fazer, a correria das persogans, além de não admitir sequer uma leitura de referente interno ao texto (singular indefinido ou numeral) pode remeter a uma pluralidade de conotações, que colaboram na construção do sentido textual, o qual se instaura nessa parte abrindo ramificações para o que vem a seguir, indiciado na última frase da parte. Assim, e com toda a certeza (embora não seja intenção analisar o romance aqui) esses indivíduos corredores são congruentes com os voadores da última parte, que um dia voltariam para a festa dos reis barbudos. Os homens correndo para a instalação da Companhia que vai paulatinamente oprimindo os habitantes da cidade até chegar a ponto de proibir-lhes olhar para cima,

7. VEIGA, José J. *Sombras de reis barbudos*. Rio, Civilização Brasileira, 1972.

são associados ao fantástico dos homens voando — única saída (im) possível da opressão instalada.

Ora, o texto de Gabeira não permite tal tipo de leitura. Apesar de toda a luta do narrador justificar-se para acabar com a opressão, nada autoriza o entendimento de homem correndo da polícia como congruente a homem voando para a Argélia, sem volta, no fim do livro, a menos que a congruência se estabeleça pela consequência lógica (não literária, simbólico-fantástica) dos fatos: a única saída possível da perseguição policial / opressão para o criminoso político daquela época era voar, na condição de banido, em direção a um país que oferecesse segurança.

Disso podemos tirar, com L. Costa Lima, uma conclusão: o documento me diz o que passou; o romance a eminência do que pode voltar a passar.⁸

É claro que este o que passou documental tem de ser visto como resultante da intencionalidade de quem escreve. A tudo que se narra subjazem a ideologia, a interpretação pessoal, a seleção consciente ou inconsciente de dados, as distorções da memória. Ainda assim, se o narrado se apresenta com a intenção de estar dizendo a verdade, não se tem o direito de duvidar dela para, arbitrariamente, classificá-la de ficção.

A categoria da individualidade impede que duas pessoas contem um mesmo fato de maneira igual. Isso explica e justifica os comentários que certos companheiros de Gabeira tecem a seu primeiro livro, apresentando variantes para episódios vividos juntamente com o autor.

Em contrapartida, se o narrado é apresentado como ficção, não se lhe pode tirar a condição de romance ou conto, por exemplo, mesmo que haja formas de testemunhar a realidade dos acontecimentos. As narrativas de Jorge Amado o

8. Op. cit., p. 77.

comprovam, e nem por isso deixam a categoria de romances ou novelas e passam à de memórias ou depoimento. A criação da ilusão não remete a um universo historicamente fechado e acabado, mas a um mundo que se abre em potencialidades de mil aberturas, de superposições temporais, de deslocamentos espaciais — potencialidades inadmissíveis na escrita documental.

Mas a questão do real / ficcional não é assim tão fácil de ser resolvida. Como já se disse aqui, os documentários não são assépticos à condição do literário, por consciência ou não dos narradores. Não é raro encontrarem-se momentos neles com algum índice de literalidade. Para demonstrar a afirmação, escolhemos dois fragmentos, de *O que é isso, companheiro?* e da ficção *Nas profundas do inferno* (1975)⁹, propositalmente esta, por ser menos trabalhada do que *Reflexos do baile*, que falam das relações entre o prisioneiro e o mosquito. Vamos reproduzi-los:

Gabeira está na geladeira, isto é, confinado em um aparelho depois do seqüestro. Os dias passam monotonamente, todas as minúcias do apartamento são diariamente observadas num clima ritualístico, inclusive a presença do inseto:

Todas as manhãs pousava um mosquito na mesa do café, depois da partida de Ana. Chamava-se Eduardo. Pensei várias vezes em matá-lo, mas não matá-lo a tapas, como se fosse um menino. Pensei em matá-lo com a razão, estudando pacientemente seus hábitos, registrando sua autonomia de vôo, seus reflexos diante de súbitos barulhos de faca e garfo, diante de repentinos focos de luz. Pensei em preparar uma armadilha açucarada para Eduardo e ele seria o primeiro mosquito do mundo morto por uma sábia manipulação de dados a respeito de sua vida pessoal. Não me tomem a sério:

9. POERNER, Artur J. *Nas profundas do inferno*. Rio, Codecri, 1979.

jamais mataria Eduardo. Sei muito bem a falta que nos faz um inimigo numa situação como aquela. (ps. 135/6)

O fragmento de Poerner é mais longo. A personagem está na prisão, numa cela em que o mau cheiro é natural:

Tão natural como ficar ali deitado eternamente, a servir de berço esplêndido para as moscas que também iniciavam o seu expediente. Como eu não lhes desse tréguas, espantando-as como podia, elas logo perceberam que o meu corpo não era o pouso ideal, nem, muito menos, o cenário tranquilo para os seus encontros amorosos. Menos uma que, devido à experiência ou in experiência da idade, sei lá — pois não entendo de experiência ou idade de moscas —, insistia em efetuar vôos rasantes sobre o meu nariz. Cansado de enxotá-la com mãos e pés, incapaz de convencê-la com a escassa gesticulação que me era permitida, tentei esquecê-la, fingir que não era comigo. Mas, é particularmente difícil, sobretudo naquelas circunstâncias, ignorar a presença de uma mosca que sabe o que quer. Por mais que a gente se musque ou proteja, ela encontra sempre um jeito de voltar, porque outro não é o seu objetivo na vida, o seu projeto de mosca.

Chega um momento, afinal, em que os projetos vivenciais — o da mosca e o da gente colidem de tal forma, que o mundo se torna demasiado pequeno para abrigar ambas as existências. Ou a gente ou ela. Até então tido por “incapaz de matar uma mosca”, você se vê subitamente acometido do primeiro ímpeto homicida, que vai crescendo a cada reincidência do inseto, a ponto de também ascender, daí a pouco, ao status de “objetivo”. A curto prazo, naturalmente, como a mijada que se está adiando ou o iogurte que se quer apanhar na geladeira. Daí é apenas um passo para se surpreender, de repente, a arquitetar um plano de eliminação da mosca, não raro envolvendo a utilização de objetos normalmente empregados para fins mais pacíficos, tais como revistas, chinelos e algumas peças de roupa.

Lógico, você não está aí para tingir as mãos com o sangue de inocentes, mas também não pode ficar comendo moscas ante aquele intuito ostensivo e deliberado de perturbá-lo. Como seria bom se ela ganhasse o mundo pela janela que se deixou propositadamente aberta ou, no meu caso, pelo vão das grades. . . Não é isso, contudo, o que ela quer.

Ao duodécimo vôo rasante, esgotada toda a minha argumentação, resolvi tirar uma de objeto inanimado. Deixei que ela pousasse na perna, se familiarizasse com os países baixos e viesse pela barriga — o nariz, como sempre, objetivo final, o Olímpo da mosca. Foi à altura do peito que a surpreendi, de um só golpe certo. Assustado, o guarda deu um pulo p'ra trás, já engatilhando a metralhadora:

— Você gosta de matar, hem?

Gosto sim, não faço outra coisa. Parece até que há inúmeros cadáveres na minha bagagem. De todos aqueles pelos quais não me mobilizei a tempo, anteriores à minha tomada de consciência. Insepultos como eu, aqui neste chão de azulejos, exalando o mesmo fedor e atraindo as mesmas moscas. Menos uma — a que tinha um projeto de vida. (ps. 72-73).

Numa análise que não se pretende aprofundada, podem-se encontrar elementos comuns aos dois fragmentos:

1. Quanto às articulações sintagmáticas:

— a solidão do narrador, confinado do convívio social, é rompida pela presença de um único ser vivo — o inseto doméstico mais comum. A solidão é indiciada por sintagmas que revelam sua disponibilidade temporal para observar detalhes irrelevantes do espaço em que se confina e para elaborar fantasias sobre um inseto insignificante, única vida no seu limite espacial;

— a presença do inseto incomoda o narrador, e por isso é visto como inimigo, incitando-o a eliminá-lo. A presença incômoda é indiciada por sintagmas que revelam seu comportamento biológico frente ao homem e aos objetos que o cercam;

— o narrador planeja a eliminação do inseto. O PLANO perpassa toda a cadeia sintagmática e se transforma em leitmotif do fragmento.

2. Quanto às articulações paradigmáticas:

— a condição de “prisioneiro” do narrador impede que ele continue lutando contra o inimigo, substituindo-o metonimicamente pelo inseto, com quem vai lutar;

— o prisioneiro é infinitamente mais fraco do que o inimigo (donde sua condição de prisioneiro) no nível do referente, e infinitamente mais forte, no nível da metonímia. Então, substituir “inimigo imbatível” por “inseto batível”, implica em satisfazer, no plano da imaginação, o desejo de vitória sobre o inimigo, reduzindo suas proporções, por um lado, e ampliando sua significação, por outro: faz-se necessária toda uma estratégia de luta contra o mosquito ou a mosca.

Analisemos, a seguir, as diferenças:

Em Gabeira, o inseto se coloca na ordem do masculino, age dentro do código alimentar limpo (mesa do café), distanciado do corpo do narrador. É nomeado (Eduardo) e toma o lugar da mulher Ana (vem pousar depois de sua saída). O plano para a eliminação é artiloso, incomum e racional — sábia manipulação de dados a respeito de sua vida pessoal — aproximando-se do plano do seqüestro. Mas não passa de plano, pois é importante manter o inimigo vivo numa situação solitária.

A linguagem é racional, sintética e neutra, com a metáfora em grau zero. O contacto homem x inseto é frio, o

homem o observa como um cientista-político: dá-lhe um pro-saico registro civil, não pensa matá-lo como um menino, registra seu vô e seus reflexos, saberia manipular dados para matá-lo.

Em Poerner, a linguagem apresenta tensões e significativo trabalho com a metáfora. O contacto de homem x inseto é quente, experimentado com o corpo inteiro, num código sexual marcado pela sujeira. Seus projetos existenciais colidem e eles, portanto, não podem sobreviver no mesmo espaço. O texto se literatiza graças ao conflito existencial que se instala entre o homem e a mosca, pelo jogo ativado visando à eliminação dela num processo de caça e escape, do qual participam sintagmas-clichês que contêm o vocábulo mosca: moscar-se, ser incapaz de matar uma mosca, comer moscas.

No campo metafórico, predomina o código bélico: hino nacional, dar tréguas, pouso ideal, vô rasante, ímpeto homicida, arquitetar plano de eliminação, fins mais pacíficos, tingir as mãos com sangue de inocentes, países baixos, engatilhar a metralhadora, mobilizar-se a tempo.

Embora o texto de Poerner não apresente uma linguagem altamente elaborada, depreende-se, de uma análise ainda que superficial, seu caráter literário pelas tensões apontadas, pouco perceptíveis no texto de Gabeira. De qualquer modo, e em última instância, a primeira marca diferenciadora entre eles reside na historicidade versus invenção. Na qualidade de leitor não posso recusar que Gabeira esteve às voltas com um mosquito, o qual personificou em sua solidão no apartamento onde ficou escondido logo após o seqüestro. Sua expressão escrita é desmetaforizada. A mensagem informativa que ele transmite exige uma única decodificação possível da parte de quem a recebe, a menos que o receptor assuma o papel de psicanalista e abandone sua condição de receptor de mensagem, passando à de intérprete e/ou desvelador do discurso inconsciente do cidadão Gabeira.

III — O CONFRONTO DAS NARRATIVAS

1. OS TÍTULOS E AS EPÍGRAFES

O título *O que é isso, companheiro?* remete a idêntica pergunta que se faz claramente em duas situações do corpus narrativo. É uma interrogação reprovadora de atitudes consideradas anti-revolucionárias: o narrador, impressionado com a tenra idade de Dominginho, pergunta-lhe porque não coleciona figurinhas e não arraja uma namorada para acariciá-la num banco de jardim, e recebe como resposta aquela pergunta. (p. 52) O secundarista trazia sempre uma sacola com um revólver ou documentos sobre o foco guerrilheiro. Na segunda situação o narrador, distribuindo com amigos o jornal clandestino, sente-se atraído por uma transeunte, e lhes propõe convidá-la para uma volta de carro. Ouve de um deles e pergunta. (p. 94) Não resta dúvida de que o código sexual é transparente em ambas as cenas. Há um impulso do narrador de afirmar sua heterossexualidade e ele mesmo nos fornece a chave do impulso, já no fim do depoimento, ao reconhecer sua ambivalência sexual (p. 178), hoje famosa no País inteiro.

O título *Reflexos do baile* é por excelência metafórico. O sintagma aparece desmembrado em vários momentos do corpus, num jogo de luz e sombra, água e espelho. Baile é ora metáfora ora metonímia na língua codificada dos revolucionários, incorporando o significado do dicionário na dos diplomatas: festa em homenagem à rainha inglesa. Indicia, portanto, uma imensa rede de significados, cujas malhas acabam por aprisionar os pilares da construção do sentido textual.

Análise correlata caberia às denominações das partes. No depoimento, elas são clichês da língua cotidiana — *Um dia vão entender, O buraco é mais embaixo, Engolindo sapos, etc.* — ou paródias de frases/títulos de personalidades/obras amplamente divulgadas: *Desamando uns aos outros (Amái-*

vos uns aos outros, J. Cristo); Somos todos cosmônavtas? (Eram os deuses astronautas? livro de Erick Danikén). Sangue, gases e lágrimas (Por ora, só posso oferecer-vos sangue, trabalho, suor e lágrimas, W. Churchill); As histórias da O. (Histoire d'O., filme erótico francês). Visita, só aos domingos (Nunca aos domingos, filme de Jules Dassin), Ser mãe (Soneto de Olavo Bilac). No interior do capítulo, elas aparecem reiteradas claramente uma vez.

Na narrativa ficcional, os três subtítulos — A véspera, A noite sem trevas, O dia da ressaca — se comportam como o título: metaforicamente.

Em relação às epígrafes, observa-se um dado aparentemente contraditório: são literárias no depoimento e não literárias no romance.¹⁰ Acontece que as literárias são aplicadas denotativamente ao projeto textual: busca da verdade (Rolland) e narrativa como resistência (Rosa). Ora, o referente dominante (passeatas, organizações partidárias, seqüestro) é a resistência à ditadura, e o narrador, herói resistente que se apresenta para narrar o seu heroísmo, sua história verdadeira. A aplicabilidade da epígrafe roseana ressalta logo a p. 20: E se formos recolhendo os casos aqui e ali, você verá que houve mesmo uma resistência. O jornal do grupo se chamava Resistência.

As epígrafes não literárias podem sintetizar-se em espetáculo incomum (Vasari) e sofrimento (Buffon) e sua aplicabilidade é intensamente literarizada. O referente interno é o seqüestro, e podem ser lidas em pelo menos dois planos:

a) narrativa como espetáculo incomum (colagem de fragmentos, algumas vezes de impossível identificação quanto

10. Convém observar que esta é a única obra de Callado em que não vem especificado na folha de rosto o gênero ou espécie literária. Entretanto, na orelha da primeira edição, Houaiss denomina-a romance. Para este trabalho, o rótulo é irrelevante.

à autoria), sem presença de narrador, portanto magicamente construída, em que

narrador: Leonardo :: narrativa: leão com penca de lírios = produção de espetáculo incomum, mágico, encomendado.

Leonardo, encarregado de divertir a corte, é solicitado para produzir um espetáculo incomum. O narrador, encarregado de divertir o leitor, ajunta fragmentos, traduz alguns e os monta em romance. Sendo a narrativa congruente com leão cujo peito se abre e daí sai uma penca de lírios, a congruência remete a engenhosidade, originalidade, oposições violentas: força + pureza; ferocidade + ternura; selvageria + bom coração. Como narrativa, o romance é engenhoso, original, artificialmente montado, suas personagens se opõem violentamente, em três categorias:

embaixadores	×	revolucionários
governo	×	revolucionários
governo × embaixadores	×	revolucionários

Callado também trabalha com a idéia de resistência se aprofundarmos a análise desta epígrafe:

Leonardo, grande artista e grande sábio, representa o mais perfeito tipo humano do mundo moderno. Deixou cinco mil páginas de anotações, sobre quase todos os campos do conhecimento. A Mona Lisa e a Última Ceia são indiscutivelmente as mais famosas obras de arte da humanidade. A estátua de Sforza era tida como a oitava maravilha do mundo, Entretanto, seus méritos não foram devidamente reconhecidos. No fim da vida fazia espelhos e construía cavalariças, mas resistindo a tudo e a todos com espírito elevado, vendo seus sonhos arruinados. ¹¹

11. Os elementos biográficos aqui utilizados estão em THOMAS, M. e THOMAS, D. L. — Vida de grandes pintores, trad. Maria Eugênia Franco. Porto Alegre, Globo, 1958, ps. 41-53.

No mundo mítico, Leonardo encontra um correspondente: Prometeu, o herói civilizador por excelência, a quem, na versão de Ésquilo, os mortais devem todas as artes e inventos. Castigado por Zeus, torna-se o símbolo da resistência.¹² Ora, uma das primeiras peças políticas pós-64 termina com esta frase de Paulo (Autran):

E a última palavra de Prometeu: "Resisto!"¹³

Assim, os líderes revolucionários, em que pese a resistência até o fim de suas vidas, são derrotados, com a prisão ou a morte. Vêem arruinados os sonhos da construção de uma nova ordem social, castigados como novos Leonardos e Prometeus — grandes benfeitores da humanidade.

b) narrativa como História Natural, não da natureza, mas da naturalidade: a maioria dos homens sofre desde o nascimento, donde alguns bichos serem criados para sofrer. Tanto revolucionários quanto embaixadores sofrem a tortura, a loucura, a morte. Os bichos remetem a pássaros — criados para o sofrimento na medida em que perdem a liberdade no viveiro (morte simbólica) e no viveiro perdem a vida (morte real). Como são empalhados, a morte real passa pela transformação em vida simbólica, a ser apreciada em outra terra, como raridade: Melanie fica extasiada ao ver um beija-flor na fazenda americana de Brazil. O autor trabalha com o signo ave (especialmente colibri e doudo), em toda a narrativa.

Esta epígrafe também se relaciona à anterior: Vasari conta que Da Vinci ia ao mercado, comprava os pássaros engaiolados e soltava-os imediatamente, devolvendo-lhes a liberdade.¹⁴

12. ESQUILO, Prometeu acorrentado, In Teatro grego, trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1964, ps. 15-42.

13. RANGEL, F. e FERNANDES, M. — Liberdade, Liberdade. Rio, Civilização Brasileira, 1965, p. 156.

14. Apud THOMAS E THOMAS, op. cit., p. 51.

Podemos, então, afirmar que as epígrafes de Gabeira são transparentes ao texto, ao passo que as de Callado primam pela opacidade, só iluminadas na reconstrução do sentido que elabora o analista.

2. O PAPEL DO NARRADOR

Como não poderia deixar de ser, a presença do narrador no depoimento é uma das condições do estatuto depoimento: narrador, personagem principal e autor são inseparáveis, — três faces de uma única entidade convivendo simultaneamente no processo narrativo.¹⁵ Em *O que é isso companheiro?* o narrador se presentifica em grau cem, declara-se como um homem correndo da polícia que conta sua história por ter sobrevivido à caçada policial. Em *Reflexos do baile* encontra-se um narrador em grau um, des(ordenador) de fragmentos, ignorando situações espaço-temporais na (des) ordenação, introduzindo um elevado número de decibéis na comunicação com o leitor através do processo de omissão explícita dos narradores-personagens, emissores de cartas, bilhetes, etc. Sua função narrativa limita-se a comentários de rodapé à correspondência em inglês, única pista reveladora da existência concreta de um narrador, que é o tradutor da correspondência, além de ser uma espécie de editor dos fragmentos que vão parar em suas mãos, não se sabe como.

Orá, a técnica do narrador "editor" é antiga na literatura, bem como a do diário.¹⁶ Onde estaria, então, a engenhosidade?

15. Cf. LEJEUNE, P. *Le pacte autobiographique* in *Poétique* 13, Paris, Seuil, 1973, p. 138.

16. Comumente, em prefácios e mesmo em falas de personagens, o narrador explica a origem da matéria romanesca, como lhe tendo sido passada por outrem. O romance epistolar, por exemplo, é moda no Séc. XVIII. Em 1761 Rousseau publica *Julie ou la nouvelle Héloïse* (*Lettres de deux amants, habitants d'une ville au pied des Alpes, recueillies ou publiées par Jean-Jacques Rousseau*. (Cita-se o texto da Éditions Mellottée, Paris, 1950). Em 1782 aparece *Les*

sidade de que se falou, condizente com a epígrafe? No trabalho de Callado em cima dos textos que o antecedem, para criar o seu próprio texto: neste, ele recusa explicações sobre a procedência do material e a forma como o trabalhou, esconde os emissores de tal modo que vários deles não são achados e, o que nos parece mais significativo: dissemina por toda a matéria narrada os elementos identificadores das fontes de emissão das mensagens, exigindo do leitor atenção, boa memória e argúcia na captação das informações. Jogo da memória, quebra-cabeça, partida de xadrez — jogo de reflexos com que não contam as narrativas anteriores.

Vejam agora, por comparação, como se comporta o narrador nas narrativas. Os elementos da primeira narrativa vêm declarados pelo próprio narrador, ao passo que os da segunda são produzidos, por efeito da leitura:

1. G — preocupação com efeitos técnicos, sobretudo nos momentos de emoção (p. 107)
C — preocupação com efeitos de literariedade em todos os momentos.
2. G — não controlar o livro (p. 107)
C — controlar sofisticadamente o livro, inclusive pela disseminação das peças do quebra-cabeça, que vai montando-se no ato de sucessivas leituras.

liaisons dangereuses, de Laclos, romance em cartas trocadas entre várias personagens, com prefácio onde o redator explicita sua função narrativa: ordenar cartas, cronologicamente, que lhe foram passadas, relegar as inúteis e escrever notas explicativas. (Cita-se a ed. Gallimard, Paris, 1952).

Davi Arrigucci Jr. faz referência a Laclos e lembra o Memorial machadiano, refletido nesta obra de Callado. (O baile das trevas e das águas, in *Achados e perdidos — ensaios de crítica*, São Paulo, Pólis, 1979, p. 67).

3. G — narrar com simplicidade (p. 107)
 C — narrar com complicação. As mensagens têm destinatário e não têm remetente: a temporalidade é caótica; as personagens são tratadas pelo nome, sobrenome e codinomes; existem vários focos narrativos
4. G — não entrar em detalhes sobre a natureza (p. 107)
 C — detalhar a natureza. Mascarenhas, por exemplo, tenciona reconstruir o passado a partir de frutas, plantas e riacho que compuseram a paisagem do tempo perdido
5. G — lembrar-se apenas do prosaico, ao invés de coisas realmente importantes. Assim, a informação do seqüestro é dada pelo telegrama da AP e pela frase de Nixon: Rogers, que merda é essa? (p. 107)
 C — lembrar-se e fazer o leitor lembrar-se de tudo. O menor detalhe é evocado e tem importância na construção e compreensão da narrativa
6. G — cortar coisas inúteis (ps. 33 e 79)
 C — acrescentar coisas inúteis na aparência e úteis na essência. É o caso da correspondência entre o embaixador e a embaixatriz americanos, em inglês e em tradução fiel para o português (a tradução é o único índice de presença do narrador, pelos comentários de rodapé que lhe são feitos) e dos erros de datilografia da carta 29 da segunda parte, que permitem mais de uma leitura, ainda no plano sintagmático¹⁷

17. o estado que se pode chamar de jazz, digo paz;
 de serpente, de repente;
 escrotidão de ontem, digo escuridão;
 objetivo especial, digo espacial;
 Turismo, digo truismo; (p. 81)

Observe-se que os erros são improváveis, dada a posição das letras trocadas, no teclado, lembrando ainda o fato de que o datilógrafo escrevera só com a mão direita.

7. G — lembrar-se de certas coisas práticas (p. 134)
C — convivência equivalente, na memória, entre coisas teóricas e práticas.
8. G — desejo de ser bem entendido (p. 25)
C — desejo de não ser bem entendido. O romance possui episódios ininteligíveis, no foco referencial interno, como por exemplo: o emissor do bilhete a Zulmira, o cachorro da senhora Olsen/Elsone, o que faz Dirceu, o envolvimento em espionagem e/ou contraespionagem do embaixador de Portugal e de Father Collins, para citar alguns
9. G — marcar a primeira pessoa com o uso de lembro-me e a segunda com o de você, como lugares-comuns da narrativa.
C — marcar a pessoa que “narra” com (N. do T.) e, uma única vez, com a frase acho que é isso (p. 116) e a pessoa que lê com Cf. e, uma única vez, com O leitor procure achar a graça (p. 72). As referências estão, evidentemente, em rodapé
10. G — desconsiderar o livro como uma sucessão de histórias. Isso explica as inversões temporais, no entanto facilmente perceptíveis (ps. 17, 46)
C — compor uma narrativa caótica, a várias vozes, sem identificações temporais explicitadas e com marca acronológica
11. G — concepção de que escrever sobre o não experimentado é escrever como artista: Pode-se falar da tortura enquanto artista? (p. 55)
C — não “experimentação” do escrito (dado extra-textual). Das informações que se têm sobre o Autor, pode-se afirmar que ele não participou diretamente da luta armada

12. G — considerar literário o inusitado ou o novo, pelo critério do mais ou do menos verdadeiro quanto à designação da coisa: Talvez fosse mais literário dizer que aquilo era o soro da verdade. Mas creio que a reação era causada pelos soporíferos normais que os médicos prescreviam. (p. 153)

C — demonstrar que qualquer elemento lingüístico pode literarizar-se, inclusive erros datilográficos e sua retificação, conforme o mencionado em 6. Veja-se por exemplo, em que contexto de expressões de gíria maliciosa aparece a expressão soro da verdade: Mais babaca que esse troço de detetor só mesmo o soro da verdade, um baratão só que de graça que a gente injeta no cara para ele dizer besteira e ele só corre mesmo o risco de viciar e pedir bis, o filho duma égua. (p. 131)

13. G — ter consciência do que seria ou não retoque num depoimento (p. 11)

C — no romance, o verdadeiro não é posto em questão.

As atitudes do narrador Gabeira revelam, por um lado, a consciência de como deve ser construído um texto-depoimento, mas, por outro lado, o desconhecimento daquilo que dá a um texto o status de literário, tomando por literariedade o que não o é. Consideremos dois exemplos significativos: à p. 33, saindo da embaixada do Chile no Rio, após visitar amigos de partida para o exílio, sente a tristeza deles e diz: Sai pelo Flamengo e creio que se estivesse num romance chutaria uma pedra e atravessaria a rua de mão no bolso. Mas aquilo era o Brasil, eu não era um personagem e havia muito o que fazer para estar à altura dos amigos que partiam. Ai o literário é tido como detalhamento descrito de atos da personagem — componente usual ao realismo e ao naturalismo do século XIX, onde a linguagem deveria reproduzir a ação real: chutar uma pedra e atravessar a rua de mão no bolso são ações denotadas tanto da personagem como da pessoa.

As ps. 113-115 reproduz-se em **negrito** o manifesto dos seqüestradores, cuja publicação na imprensa era uma das condições para a libertação de Elbrick. Comparando-se o texto com o publicado no **Correio da Manhã**, evidencia-se a falsa literariedade emprestada à versão do livro: — Grupos revolucionários detiveram hoje o Senhor Elbrick, conduzindo-o a algum lugar dentro do País, onde se encontra. Não se trata de uma ação isolada. É mais uma das inúmeras ações revolucionárias já realizadas: assaltos a bancos, em que se recolhem fundos para a revolução, recuperando o que os banqueiros tiram do povo e aos seus empregados: incursões contra quartéis e postos policiais, onde obtemos armas e munições para desenvolver a ação destinada à derrubada da ditadura; assaltos a cárceres, onde se encontram presos elementos revolucionários, a fim de libertá-los; colocação de bombas em edifícios que têm relação com a opressão; execução de carascos e torturadores. Na realidade, o seqüestro do Embaixador é mais um ato de guerra revolucionária que cada dia avança e que começou, este ano, sua etapa de guerrilha rural. (ps. 113-114)

e mais:

Quando ligamos o rádio à noite, ouvimos o texto ser lido por locutores oficiais. Faltava um pouco de saliva, às vezes embatucavam numa e noutra frase mais agressiva. Foram até o final. (p. 115)

O **Correio da Manhã** informa que o Governo brasileiro havia resolvido liberar o manifesto apresentado pelos seqüestradores, cujo teor é o seguinte: “**AO POVO BRASILEIRO**” — Grupos revolucionários detiveram, hoje, o senhor Bruke Elbrick, Embaixador dos Estados Unidos, levando-o para algum ponto do País, onde o mantêm preso. Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, onde se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empregados; tomadas de quar-

téis e delegacias, onde se conseguem armas e munições para a luta pela derrubada da ditadura; invasões de presídios, quando se libertam revolucionários, para devolvê-los à luta do povo; as explosões de prédios que simbolizam a opressão; e o justicamento de carrascos e torturadores. Na verdade, o rapto do embaixador é apenas mais um ato de guerra revolucionária que avança a cada dia e que este ano ainda iniciará a sua etapa da guerrilha rural.¹⁸

Arrolemos as diferenças, colocando primeiro o texto de Ga-beira e em segundo lugar o oficial:

o senhor Elbrick

o senhor Bruke Elbrick, Embaixador dos Estados Unidos

conduzindo-o a algum lugar dentro do País

levando-o para algum ponto do País

onde se encontra

onde o mantêm preso

Não se trata de uma ação isolada

Este ato não é um episódio isolado

É mais uma das inúmeras ações revolucionárias já realizadas:

Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo

em que se recolhem fundos

onde se arrecadam fundos

recuperando

tomando de volta

tiram

tomam

incursões contra quartéis e postos policiais

tomadas de quartéis e delegacias

18. Rio, 5 de setembro de 1969, p. 12.

**onde obtemos
onde se conseguem**

**para desenvolver a ação destinada a
para a luta pela**

**assaltos a cárceres
invasões de presídios**

**onde se encontram presos elementos revolucionários
quando se libertam revolucionários**

**a fim de libertá-los
para devolvê-los à luta do povo**

**colocação de bombas em edifícios que têm relação com a
opressão;
as explosões de prédios que simbolizam a opressão;**

**execução
justiçamento**

**Na realidade
na verdade**

**o seqüestro
o rapto**

**é mais um ato
é apenas mais um ato**

**que cada dia avança
e que este ano ainda iniciará a**

**de guerrilha
da guerrilha**

Entre as diferenças, sobressaltam-se:

**1. substituição de vocábulos sinônimos, visando a evitar
o mais corrente e repetições de palavras de idênticos semas:
levando / conduzindo; atos / ações; levados a cabo / realiza-
das; arrecadam / recolhem; tomando de volta / recuperando;**

tomam do / tiram do-ao; tomadas de / incursões contra; conseguir / obter; presídios / cárceres; prédios / edifícios; verdade / realidade; começar / iniciar;

2. substituição de vocábulos por outros mais precisos: ponto / lugar (no código dos revolucionários, ponto é um lugar previamente marcado para encontros e, por extensão semântica, o próprio encontro. O não comparecimento implica em queda, isto é, captura do indivíduo pela polícia); episódio / ação (o primeiro se liga melhor ao histórico-artístico; o segundo ao bélico); delegacias / postos policiais (o último é mais abrangente); invasões / assaltos (o segundo é um ato repentino, inesperado); explosões / colocação de bombas (a segunda ação não implica a primeira, e foi largamente praticada); justicamento / execução (o justicamento é uma punição com a morte ou o suplício. O narrador parece querer afastar a idéia de que seus inimigos foram punidos não só com a morte mas também com a tortura. Até hoje não há notícia de que os grupos armados a praticavam); rapto / seqüestro (o segundo é o termo jurídico correspondente ao primeiro);

3. substituição de palavras e expressões em decorrência de outras substituições, mudanças de lugar de palavras, alterações de pontuação.

Essas modificações tornam o manifesto mais "técnico" e, conseqüentemente, menos ambíguo, menos informativo. Tudo indica que Gabeira decidiu reescrevê-lo acreditando que estava dando-lhe uma forma mais adequada para publicação em livro, mais próxima do discurso meio-irmão do literário. O efeito foi inverso, pois o texto da imprensa permite uma leitura (referencial, é claro) muito mais aberta do que o reescrito, e o narrador não tinha o direito de falseá-lo pelo retoque, sob pena de colocar em risco o caráter verídico de seu depoimento, onde o manifesto, insistimos, vem em itálico, e no jornal vem entre aspas.

3. PROCEDIMENTOS NARRATIVOS DE DE CAPTAÇÃO DO REAL

Em Gabeira, o real é o vivido, o testemunhado. Sua preocupação com a veracidade dos fatos narrados chega a ser obsessiva. Informações do tipo Não posso dizer se era corrupção grossa. Posso apenas dizer que era corrupção e confessar minha participação nela (p. 161) são freqüentes. Preocupa-se ainda com o fato de não ser a pessoa mais indicada para falar sobre determinado assunto. Assim, a propósito das lutas internas do PCB e das especulações sobre a tentativa de suicídio de Frei Tito. Localizações geográficas minuciosas contribuem para confirmar o veraz: nas onze primeiras linhas do livro encontram-se sete topônimos.

Um índice sutil de literariedade está na comparação entre situações reais e o teatro — arte que imita as ações humanas, que as representa da maneira mais próxima do real:

Um golpe de estado, pelo menos foi o que senti nos dois que me atingiram, é um pouco como uma grande e emocionante peça de teatro. Quando termina, você sente um grande impulso para estar junto das pessoas de quem gosta, ou mesmo telefonar para saber se estão bem. (p. 11)

(Dona Luísa) se comportava como um ator que intuíra a mudança geral na marcação do espetáculo e reajustara, suavemente, seu papel, sem reclamar do esforço, sem olhar o diretor em busca de um gesto gratificante. (p. 112)

Em Callado, é claro que só se pode falar de real em relação ao vivido pelas personagens e, nesse sentido, ele passa por várias formas de mediação. A que nos chama maior atenção é a que remete à literatura e à música, isto é, a personagem, já de si uma construção artística, vive e experimenta um real através de outras realidades artísticas. Graças a esse recurso literário o ficcionista cria em seu discurso uma rede tecida com outros discursos, fazendo com que suas personagens deles se apropriem e vivam, dentro do romance, outros romances ou formas artísticas.

Logo na primeira carta, Carvalhaes informa ao filho que os charutos havana que os embaixadores fumam após o jantar são mais viajados e atribulados que Ulisses, querendo dizer com isso do complicado sistema comercial da compra e venda de produtos cubanos em países que não mantêm intercâmbio com Cuba. O jantar evoca a peça de Júlio Dantas, e dela são citados versos. Aí estão os diplomatas a consumir iguarias e a falar de amor, tal qual os cardeais dessa nova Igreja, ameaçados pelos novos infiéis em seus levantes subversivos. E quando um deles rememora a anamita que deixara na Indochina, os outros pensam ne Albertina de Proust. Assim, a vida do embaixador português vai tecendo-se de fios puxados de tecidos artísticos, e a sua paixão pelo teatro é observada pelo colega Rufino.

Este Rufino fez encarnar-se em si o Aires machadiano, começando por comparar a própria filha com Fidélia, comparação bastante estranha no nível do código sexual, se se lembrar que Fidélia é a mulher com quem o Conselheiro queria casar-se. Carvalhaes, seduzido pelos encantos de Juliana, compara-a à borboleta sertaneja, alusão (inconsciente?) à *Inocência*, romance romântico do Visconde de Taunay: o naturalista Mayer descobre um novo tipo de borboleta e designa-a de *Papilio Innocentia* em homenagem à beleza da heroína do romance passado no sertão brasileiro.¹⁹

O Psicólogo e Estratega chama os revolucionários de Quasímodos: indivíduos disformes, repelentes, que perseguem a beleza, a encarnação do mal infiltrada na Igreja — leitura aceitável do corcunda de Norte Dame.

Fabrcia fala em rimas e deve ser respondida também em versos, ao passo que o tio Marins do Val argumentava em sonetos. O cenário das tramas de Carvalhaes e Collins é o

19. TAUNAY, V. — *Inocência*. Melhoramentos, 26.^a Edição, s/d, ps. 175/178.

cemitério em que se ergue o jazigo de Casimiro de Abreu, aonde vão em romaria. Até mesmo a correspondência dos policiais trabalha com o texto de *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Poderíamos multiplicar os exemplos, mas, como não é nosso propósito analisar em profundidade o código intertextual do romance, paramos por aqui concluindo que, em *Reflexos do baile*, a construção da literariedade se dá não apenas no trabalho do lingüístico, mas também e sobretudo na (re)elaboração de fragmentos, situações e personagens de outros textos artísticos.²⁰

Em *O que é isso, companheiro?* esses textos estão praticamente ausentes. Apenas o teatro em geral e alguns filmes são referenciados poucas vezes, e situações literárias pouquíssimas vezes dentro do texto, denotativamente. Vale citar:

Lembro-me de um romance, onde o herói subia numa colina para ver as luzes da cidade que amava. Creio que o romance era Judas, o obscuro. Uma vez, vivemos algo semelhante pois fomos a Petrópolis com a promessa de subirmos ao ponto mais alto da estrada para ver as luzes do Rio. (p. 165).

20. Luís Felipe Ribeiro, comentando o fato de os embaixadores, se aventurarem no campo da literatura, afirma que trabalham com um sistema discursivo capaz de desdobrar-se sobre quaisquer tipo de acontecimento sem um envolvimento que não seja o da distância e do descompromisso. (RIBEIRO, Luís Felipe — *Literatura e ideologia nos anos 70: Leitura de quatro romances brasileiros* — tese de mestrado, Rio, PUC, 1979, p. 252). Embora nos pareça bem posta a afirmativa, convém insistir em que quase toda a correspondência dos personagens lança mão do código literário, mesmo a daqueles comprometidos com a revolução. Há personagens que têm nomes e codinomes literários (Dirceu, Mejía, Penélope). O fragmento 42, da 2.^a parte, por exemplo (carta de Vitor a Mejía), é uma reapropriação do poema de Lorca, *Llanto por Ignacio Sanches Mejías*.

Outro ponto de proximidade entre o depoimento e o romance é o caráter memorialístico: o diário de Rufino pretende ser uma reconstituição da infância e uma recuperação de seus antepassados. Mais uma vez machadiano, o diplomata deseja que o seu jardim, aos cuidados de Walter, copie a paisagem frutífera do menino antigo. Agora, à moda de Proust, esforça-se na recuperação do tempo perdido com palavras e com cambucás, abricós, ingás e jambos. E na infância retornam figuras como o cachorro Visconde e a ama de leite Luísa, revividas a partir de outras do tempo presente, especialmente arranjadas no intuito de reconstituição. Além de Aires, Rufino se incarna num Dom Casmurro que não consegue atar as duas pontas da vida, depois que a filha-mulher, misto de Fidélia e Capitu, vai traí-lo. Profundamente machadiano, o fim de seus dias, louco a visitar com frequência o cemitério em companhia do cachorro que lhe arranjava Zulmira, lembra Rubião a percorrer desatinado as ruas de Barbacena junto do Quincas Borba.

As "memórias" de Gabeira pretendem reconstituir friamente o seu passado político, criticando-o e ironizando-o naquilo que, aos olhos de hoje, lhe parece errôneo. É uma narrativa não só retrospectiva mas também prospectiva. A frieza se evidencia no final da parte XV, em que conta o seqüestro:

Alguns foram presos e libertados, depois de cumprirem a pena; outros foram libertados por seqüestro, e vivem em lugares diferentes, no exílio. Alguns fugiram e, finalmente, um de nós enlouqueceu e perambula pelas ruas de Paris, de barba e cabelo grande. Sobrevivi. E pensei que talvez fosse interessante contar a história. (p. 130)

A marca irônica perpassa toda essa história: Gostávamos de ironizar a revolução e a nós também. (p. 147) Caparaó é visto como a guerrilha que caiu sem disparar um único tiro e sem realizar uma só ação. Seu casamento com a viúva de um companheiro é criticado pelos demais por não terem

cumprido o tempo regulamentar do luto. Avaliando o quebra-quebra que uma meia dúzia de revoltosos realizou a propósito da visita de Rockefeller ao Rio, afirma que o povo não aceitava a visita: o povo, no caso, era o narrador e mais dois amigos. As bases operárias se constituíam de outra meia-dúzia de proletários que mantinham contacto com os intelectuais. Se, por um lado, a visão irônica de muitos episódios parece negar a validade da luta revolucionária naqueles anos, por outro lado é contrabalançada com a revisão de suas incorreções. A maior delas, insiste o narrador, foi o seu distanciamento das massas, a falta de um trabalho de organização das bases. Essa acaba sendo sua grande lição, aprendida por inúmeros partidos, tendências e organizações que hoje atuam no País.

4. O ENFOQUE DE ACONTECIMENTOS IDÊNTICOS

As duas narrativas se aproximam tematicamente pelo seqüestro de diplomatas e suas conseqüências — prisão, tortura, morte. No depoimento esses fatos ocupam apenas as duas últimas partes, que correspondem, grosso modo, à metade do livro.

Vamos comparar as duas narrativas, analisando as características de cada uma, pela literariedade-não literariedade. Os fragmentos analisados vêm transcritos em nota para facilitar o confronto do leitor.²¹

21. 1. A idéia do seqüestro.

GABEIRA.

OK, fariamos a ação, íamos seqüestrar o Embaixador americano, no 8 de outubro ou no 7 de setembro. Mas como? Inicialmente, era preciso recolher o maior número possível de dados. Onde é que morava exatamnte, que tipo de segurança trazia ao se deslocar, se tinha ou não conexão direta com a Embaixada, por rádio especial. (ps. 108-109).

A ação pretendia globalizar todas aquelas ações armadas que tinham sido feitas. Tudo seria justificado e, dentro dos limites, apresentaríamos uma espécie de avant-première da história contemporânea brasileira. (p. 113).

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

O jeito é darmos aquele baile de que te falei, projetado há um século. (p. 18)

A mera idéia do baile — a revolução com música e dança — tem um lado chocante que me afeta também (...) mas constitui a única oportunidade que tenho de erigir minha coluna. (p. 21).

de Vitor ou de Bernardo a Dirceu:

(...) nada melhor do que essa idéia de Beto, duca, linda. Colher o Brasil em plena dança. Valsar com a pátria. (p. 36).

de Vitor a Dirceu:

(...) os bandidos republicanos colheriam então no baile seu ramo de flores régias: o imperador, camélia heráldica de barbas brancas, Isabel, broto de Redentora, o Conde Dado e os ministros, o Conde Gobina e os embaixadores. (...) (p. 59).

2. A questão da data.

GABEIRA.

O 8 de outubro era muito longe para a nossa pressa. (p. 111)

CALLADO.

De Vitor a Dirceu:

Pompílio resolvido a executar seu plano de cem anos atrás. Outro século não espero. (p. 19)

3. Rejeição de violência física.

GABEIRA.

Ele (o embaixador) tentou se mexer e um dos companheiros que o mantinham pensou que queria fugir e golpeou sua cabeça. Foi horrível para todos nós, sobretudo para o companheiro que o golpeou. (...) Tudo aconteceu porque estavam nervosos. (p. 118)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

Já que brasileiros somos todos não hão de obrigar a gente ao descabro de ensangüentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa como se fôssemos bárbaros, como se não passássemos de franceses ou russos. (p. 18)

4. O plano da ação.

GABEIRA.

Na divisão geral, foram formados três grupos de três pessoas. Um interceptaria o carro do embaixador e faria o seqüestro. Os dois outros fariam a cobertura na São Clemente e na Voluntários da Pátria. Além disto, alguém ficaria com a Kombi para o que se chamava transbordo e um dos participantes iria a pé, para funcionar como olheiro. (p. 111)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

O Imperador e o Ganinete vão simplesmente para a copa. Eu entro, modesto, com as trevas. Pergunte às andorinhas do Rio se não conheço cada um dos fios, pergunte aos cães carlocas se não conheço todos os postes. (p. 18)

de Vitor a Dirceu:

(Beto) organizou do Ribeirão das Lajes aos Macacos, no Jardim Botânico, um arripio matemático que medita até sobre os geradores que cretam a grama e cegam os cavalos do Jôquei-Clube. (p. 19)

de Beto a Dirceu:

(eu não vou ao baile, fico nas alavancas). (p. 12)

5. A tática da ação.

GABEIRA.

Para realizar uma ação daquele tipo, era preciso condensar num simples grupo o máximo de experiência militar possível. (Contactos em São Paulo com a ALN).

(...) marcar a data que de São Paulo viria equipe com tudo em cima — revólveres, rifles e metralhadoras, enfim todos los hierros, como dizem os cubanos. (p. 111)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

Para que o inimigo jamais consiga (escalar a fronteira) e para tranqüillidade do chefe, armamos o Módulo e graças ao Módulo saltaremos nós a fronteira. (...) É o desligamento de circuitos por bairros, é o racionamento de 1967. (p. 21)

6. Risco de Insucesso.

GABEIRA.

Antes passou um outro carro negro do corpo diplomático. O olheiro esteve a pique de fazer o sinal e desfechar a ação. Uma vez feito o sinal, nada mais interromperia o curso das coisas (...) O olheiro se intrigou e decidiu esperar um segundo mais. Foi o bastante para perceber que o carro era do Embaixador de Portugal. (p. 117)

CALLADO.

De Beto a Dirceu:

Cloroformizo em plena noite um bairro só, que escolheremos de antemão, à guisa de aviso aos companheiros que irão ou não dançar, por entenderem a mensagem. (p. 22)

de Amália a Dirceu:

Se houver algum revertere e a gente levar um choque ou não der para desligar a tomada na hora do pega pra capar eu fico com o Miguel (...) (p. 42).

de Juliana a Dirceu:

Bebi a noite inteira (...) cheia de medo que a luz subitamente se apagasse dando recado de desastre. (p. 79)

7. Conhecimento do terreno da ação e o entusiasmo dos chefes.

GABEIRA.

Enquanto Vera examinava a casa do Embaixador em Botafogo, buscávamos em Santa Teresa a casa onde ele ficaria, quando seqüestrado. (p. 110)

O encontro foi feito com o próprio Marighela que aceitou a proposta com entusiasmo (p. 111)

CALLADO.

De Vitor a Amália:

Não custa conhecer bem a casa, por si acaso, como diz o Mejia. Pessoalmente prefiro uma rua pacata do Silvestre à barafunda de Conde de Baependi. (p. 24)

De Beto a Dirceu:

Sinto o impacto do apolo total que você dá ao Plano de Desligamento. Mas gostaria de sentir teu entusiasmo também. (p. 24)

De Amália a Dirceu:

Miguel Mejia é vidrado em baile (...) O que ele não sabe é se o baile viaja bem, se não estraga a bordo. (p. 42)

8. O papel da empregada doméstica.

GABEIRA.

(Vera) resolveu compor um tipo de empregada doméstica em busca de emprego. Saiu-se muito bem. (...) O primeiro contacto que ela fez foi com o chefe da segurança pessoal do Embaixador. Ele se chama Antônio Jamir e se interessou especialmente por aquela candidata a empregada doméstica.

— Mãos tão finas. Ah, só arrumadeira? Bem talvez precisam, não sei. Você não gostaria de conhecer a casa?

Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado. Chegou a marcar um encontro com o chefe da segurança mas antes disso fez inúmeras perguntas. Ela dizia por exemplo: — Que lindo automóvel! Antônio respondia: Lindo mas há outros. Muito mais bonitos ainda. (ps. 109-110)

CALLADO:

De Amália a Dirceu:

Hoje passei meu teste de atriz da Embaixada e quase passo o de puta na garagem quando um tal de Claudionor sem aviso prévio me levanta a saia pelo lado (...) Eu parei no portão, carregando umas pecinhas de roupa na sacola da Casa da Banha, representando a empregada desempregadinha, falando o mais saquara que podia com o cara da guarita, (...) vaga mesmo, não tinha, só se o Claudionor, que é o chefe da guarda, resolvesse que tinha. (Claudionor) me mostrou o jardim, me mostrou os carros (um Rolls Royce preto e um tal de Rover), a garagem (manjei a bichinha) me mostrou até a cozinha e só não me mostrou o caralho porque eu não deixei mas dei esperança. (ps. 62-63)

9. A apresentação do seqüestrado.

GABEIRA.

Lembro-me de (...) ver ali, meio embrulhado num saco, o homem e a cara larga do homem. (p. 108)

CALLADO.

De Vitor a Dirceu:

Não foi por nenhuma paúra que ela, (Juliana) com jeito de quem traz do mato uma paca e bota na mesa da cozinha, nos entregou a caça, o cara pálido, de casaca e gardênia na lapela (...) (p. 100)

10. O aparecimento de suspeitos no aparelho.

GABEIRA.

(...) tocaram a campainha da casa (...) alguém tomou meu lugar com a arma apontando diretamente a cabeça de Burke (...) No pé da escada, cuidadosamente escondidos para não serem vistos de relance, estavam três companheiros com as armas voltadas para a porta, em ponto de bala. Abri a porta e vi dois homens. (...) De cara, pareceram-me oficiais do Exército ou oficiais de alguma coisa (...) de cabelos curtos, com a camisa social desabotoada (...) (p. 120)

CALLADO.

De Filipe ou de Bernardo a Dirceu:

(...) a gente viu pela bandeira da porta um cara que batia, pinta de cara insuspeito, vendedor de enceradeira ou enciclopédia, gravata e colarinho, pasta debaixo do braço. Num quarto o Valter guardava o Clay, pistola em punho, na sala vizinha o Vítor de olho no Rufino (...) Mandamos a Joselina à porta, para dizer que o patrão não estava. (p. 104)

11. A identificação policial.

CALLADO.

O Cenimar (...) sabia exatamente, ou quase exatamente, quem eram realmente os autores escondidos por baixo dos nomes de guerra. (p. 135)

CALLADO.

Do Capitão ao Chefe:

um troca-tintas que deve ser da máfia da finada amásia do finado Roberto, vulgo Beto, vulgo Pompílio, vulgo Das Águas. (p. 104)

12. A tortura.

GABEIRA.

(...) era possível, no dia a dia das cadeias comuns, examinar a eficácia das técnicas e instrumentos inteiramente nacionais, tais como o pau-de-arara. (p. 174)

CALLADO.

De um policial ao Secretário de Segurança:

(...) um dia chegamos a esquecer ele no pau-de-arara, feito frango assado de porta de churrascaria que ninguém compra e que passa a noite no espeto. (p. 140)

1. A idéia do seqüestro

G — A mensagem é denotada, reduntante, iniciando-se pela expressão confirmatória em inglês, referente a uma frase de Zé Roberto que sugere o seqüestro: **Hoje passei por Botafogo e vi que o carro do embaixador americano cruzava a Rua Marques. Pode ser que passe por ali todo o dia, pois a casa fica perto.** (p. 109) Entretanto, fazia-se necessário um levantamento de dados para a viabilização do plano, dados esses citados sintética e objetivamente pelo narrador.

A ação seria o coroamento de todas as ações armadas antes executadas, teria justificativas e funcionaria como uma espécie de *avant-premiere* da história contemporânea brasileira. (p. 113)

C — A idéia é de um dos revolucionários, transmitida ao Chefe por ele e por outros companheiros. Ela é metonimizada em baile — revolução com música e dança — colheita do Brasil em plena dança — valsa com a pátria.

A metonímia remete, pelo menos, a:

— gíria mais antiga e mais recente, do domínio popular em geral:

Dar um baile(em) = dar um show, mexer com (o governo), chamar a atenção (da população)

Dançar = ser mal sucedido, fracassar. Fazer o Brasil dançar = enfraquecer, ridicularizar o governo ditatorial.

No momento em que a embaixada inglesa ofereceria um baile à sua rainha, os revolucionários dariam o seu próprio baile e fariam o governo dançar (apagando as luzes da cidade e seqüestrando os embaixadores).

O baile à rainha é articulado por Beto e Vítor ao baile da Ilha Fiscal, último a que compareceu D. Pedro II, às vésperas da proclamação da República. Esse aproveitamento do

discurso histórico passado, na história do presente, aparece invertido no texto gabeiriano, onde não é o passado que se reflete no presente, mas o presente refletindo-se no futuro. É interessante observar que *avant-prémière* é congruente com baile (denotativo): no Brasil, este francesismo já foi aplicado para designar o lançamento de filmes e espetáculos teatrais, com a presença de seus atores, convite especial com exigência de traje a rigor e oferecimento de cocktail.

Tanto o revolucionário quanto o romancista associam o seqüestro a festa (burguesa). Por tratar-se de uma ação desligada das massas? Talvez por isso é que Beto fala do lado chocante do baile, mas única oportunidade de erguer sua coluna — referência à possibilidade de arrematar adeptos para “percorrerem” o País, como fez a Coluna Prestes.²²

2. A questão da data

G — 8 de outubro é parte do nome da organização idealizadora do seqüestro (MR-8); 7 de setembro, data da independência política.

C — O projeto de um século tanto remete ao centenário da independência (que em sentido amplo jamais existiu) como também ao derradeiro baile do Brasil-Império. Não esperar outro século corresponde em Gabeira a 8 de outubro ser muito longe para a nossa pressa. Metáfora em um e literalidade no outro.

3. Rejeição de violência física

Tanto no depoimento como no romance há intenção de se evitar derramamento de sangue nas ações armadas, deixando-

22. Luís Felipe Ribeiro critica as posições individualistas e suicidas de Beto e analisa este trecho relacionando coluna a mais uma coluna brasileira que nada sustenta, troféu de uma festa de conquências trágicas. (op. cit., p. 249)

se claro que os lutadores só agridem quando a facção contrária possui ou dá a impressão de possuir alguma reação frente aos acontecimentos. Em Gabeira, todos os seqüestradores lamentam o ferimento que causaram no embaixador, atribuindo-o ao nervosismo. Em Callado, ser capaz de ensanguentar camisas engomadas e furar a bala vestidos de festa equivale a ser bárbaro, francês ou russo — ironia na perspectiva do Poder (de classe minoritária) que considera bárbaras a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Russa (1917), cuja importância histórica está sobretudo no fato de terem apeado do governo a classe minoritária opressora.

4. O plano da ação

Gabeira informa sinteticamente sobre quantos grupos seriam formados e a tarefa de cada um, além da do motorista e do olheiro. Já os seqüestradores literários expõem metonímica-metaforicamente o plano: os diplomatas e as figuras imperiais se sobrepõem, não há divisão de trabalho entre os executores. O que conta é a figura de Beto, com quem estaria a atividade de maior peso — desligar as luzes da cidade — ação indispensável à ação principal. E mais: as personagens se mostram absolutamente seguras quanto a seu conhecimento para a execução da tarefa, o qual, no texto literário, se articulã com o conhecimento de animais em seus hábitos de vida: Beto conhece todos os fios, como as andorinhas; todos os postes, como os cães; faz cálculos capazes de apagar até os geradores que cegam os cavalos do Jôquei. Além do mais, ele goza de um privilégio que os heróis de Gabeira não possuem: é herói infiltrado no Poder, ocupa nele posto de destaque, onde permanecerá e será mais útil durante o baile. O alto grau de sofisticação do seqüestro, o plano mirabolante testado com antecedência, ajudam a marcar as linhas fronteiriças entre realidade e imaginação, colocando a narrativa mais no terreno do possível do que no do provável.

5. A tática da ação

Para Gabeira, a tática consiste num máximo de experiência militar e posse de armas, isto é, los hierros dos cubanos. A de Beto e seus companheiros não é informada com clareza: armam um Módulo, vago, fazem o desligamento de circuitos por bairros, treinam alguns desses desligamentos. Somente mais tarde, quando a polícia descobre todo o plano, é que se fica sabendo como eram feitos tais desligamentos.

Ora, essa falta de clarividência e de linearidade temporal praticamente inexiste no depoimento. É verdade que nele se encontram algumas inversões temporais, como já se disse aqui. No capítulo sobre o seqüestro, por exemplo, a ordem cronológica dos primeiros episódios é a seguinte: notícia do seqüestro, chegada do embaixador ao aparelho, revista de seus objetos, idéia de seqüestrá-lo, levantamentos prévios para a ação, procura de uma casa, plano da ação, texto do manifesto e sua discussão, primeiro bilhete do diplomata a sua mulher, descrição do seqüestro propriamente dito, primeiros contactos entre seqüestradores e seqüestrado. Daí em diante se obedece à ordem cronológica. Essas inversões temporais se limitam a quatorze páginas e o leitor percebe-as naturalmente. Sua função, parece, é emprestar certo suspense à narração, parodiando a novela policial. Já no romance, o leitor só sabe da tática cerca de sessenta e seis páginas após sua primeira menção, e, entre a informação do guerrilheiro e a da polícia medelam dezenas de episódios aos quais o leitor precisa de ficar atento, caso tenha interesse em captar o enredo pelos fios (de luz) que o autor vai amarrando em postes espalhados aqui e acolá. Assim, a tática da ação é tão imprecisa como a tática da narrativa em seus múltiplos fios que a todo momento estão dando choque no leitor.

6. Risco de insucesso

Em Gabeira, o grande responsável pelo sucesso inicial do plano é o olheiro, encarregado de dar o sinal para o desenca-

deamento da ação. Se ele comete o menor erro, tudo se perde, e as conseqüências são imprevisíveis. No caso, por pouco o olheiro não deu o sinal para seqüestram o embaixador português.

No romance, a figura do olheiro cede lugar a um fenómeno mecânico — desligamento da luz de um bairro só — coisa que, se fosse feita de antemão, significaria fracasso do plano. Essa mensagem é comentada com Dirceu por Beto, Amália e Juliana. O primeiro — autor da ação — emprega metaforicamente o verbo cloroformizar por desligar e dançar / não dançar por seqüestram / ser mal ou bem sucedido. Um verbo científico (falta de luz = anestesia) em primeira pessoa; um popular, em terceira. Beto — o chefe individualista, o cérebro da ação; os outros — seus subordinados, simples tarefeiros. Já Amália e Juliana demonstram medo, parecem não ter confiança suficiente no chefe. Amália, em sua linguagem desabusada, planeja buscar socorro junto de Mejia; Juliana, em sua paixão, refugia-se na bebida. Seus protetores representam o estrangeiro, símbolo do exílio — única possibilidade de sobrevivência na hipótese de um fracasso: Mejia é portenho e a bebida (que lhe aparece numa festa da diplomacia) é com toda a certeza alienígena.

Quanto ao episódio de um quase erro do olheiro, o romance literariza-o via esta mediação: o embaixador de Portugal escreve ao filho contando-lhe que o governo informara que um grupo tentou simplesmente roubar-lhe o carro, e não seqüestrá-lo. Trata-se de uma minimização do Poder em relação a atos que o contestam e/ou eufemização, visando a tranquilizar setores nacionais e internacionais quanto à estabilidade política do País.

7. Conhecimento do terreno da ação e entusiasmo de chefes

Esses aspectos são focalizados de maneira análoga nos dois textos, denotativamente. O substantivo entusiasmo é

aplicado tanto a Marighela quanto a Dirceu. Da denotação escapa apenas a avaliação que Amália faz do entusiasmo de Mejía, pois seu discurso prima pela negação do bom vernáculo, é sempre eivado de gíria e palavrões: Mejía é vidrado em baile — escreve Amália.

8. O papel da empregada doméstica

O levantamento dos hábitos do embaixador é feito por uma mulher, disfarçada de empregada doméstica para qualquer serviço, exceto de cozinha. Vera e Amália procuram o chefe da segurança como candidatas ao emprego. O chefe — indivíduo vaidoso e bem informado — interessa-se sexualmente pela candidata e, com ingenuidade, passa-lhe preciosas informações, mostrando-lhe a casa e os automóveis do morador.

O romance trabalha literariamente com o código sexual, ao passo que o depoimento apenas o indicia: Vera sentiu no ar que havia sexo e conduziu imediatamente para este lado. (p. 109) Amália escreve a Dirceu narrando como passou no teste de atriz na embaixada, num discurso tipicamente seu, porno-irônico, discurso esse que serve para distanciar-la de Juliana, cuja paixão por Beto a torna possuidora de um discurso erótico-sentimental, que contribui com a inserção de um ingrediente indispensável à intriga romanesca — o Amor. E mais: é pelo registro desses discursos que o leitor percebe as diferenças de classe dessas personagens: Juliana, filha do embaixador, a rainha; Amália, a de linguagem baixa, a súdita, enciumada da Outra, a quem não pretende abrir a porta, de avental e bonezinho de renda branca. Ambas funcionam como mediadoras entre a opressão e a revolução, tentando um intercâmbio de espaços na ordem do feminino, pois, na do masculino, o mediador por excelência é Beto que, unido a Juliana, formam o par mediador no mais livre trânsito entre as duas categorias.

9. A apresentação do seqüestrado

Curioso observar que, nos dois textos, dá-se um tratamento literário à primeira aparição do seqüestrado. Em Gabeira — embrulhado num saco. Em Callado, de casaca e gardênia na lapela. Nas palavras de Vitor, a entrega do americano por Juliana é um ato resultante de caçada, aparecendo mais uma vez o campo semântico animal: Juliana / Diana a caçadora, traz Clay à sala como se traz do mato uma paca. Clay — o cara larga no depoimento, o cara pálido na ficção.

10. O aparecimento de suspeitos no aparelho

Outra cena bastante semelhante em ambas as narrativas: descreve-se o susto causado por um toque inesperado de campainha, a disposição geográfica dos seqüestradores armados em posição de defesa, o atendimento ao estranho, sua descrição e identificação. O tonus quase trágico da "visita" em Gabeira (os visitantes eram policiais em sondagem) se opõe ao cômico em Callado (o visitante parece vendedor de enceradeira ou enciclopédia, mas é oficial de justiça em notificação de despejo a Mascarenhas). Os ocupantes do palacete momentaneamente transformado em aparelho corriam o risco de ser despejados pela polícia, no sentido mais literal da expressão. Confronte-se com o real, onde se manifesta a preocupação de pagar aluguel meses adiantado, por questão de segurança da operação.

11. A identificação policial

Gabeira transmite a informação telegraficamente: o岑nimar sabia quem era quem, todos os nomes de guerra. No romance, usou-se o recurso de, em cartas trocadas entre policiais, escrever-se o nome do indivíduo e em seguida seus codinomes, separados por vulgo.

12. A tortura

Há um trecho em *O que é isso, companheiro?* onde o autor declara estar falando da tortura como artista, e sua leitura o confirma. Convém citá-lo, dado seu valor estético:

Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles diziam muito mais do que dizem apenas relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada ao torturado. Ele não poderia jamais saber que horas eram, pois agüentaria mais alguns minutos e, em muitos casos, poderia salvar uma vida. A noção de tempo não se conta apenas com ponteiros pequenos. A noção de tempo tapado era também o exercício da onipotência fantástica do torturador. Sua fantasia de suprema dominação sobre o outro só é possível se articulada com outra fantasia: a da ausência do tempo. A tortura só é perfeita se o tempo não passa. O tempo é sua morte. (p. 155)

Perfeita articulação entre o tempo e a tortura, entre as relações de dominação entre torturador e torturado, entre o não-tempo / tortura e o tempo / morte.

No romance, a visão da tortura é dada apenas do lado dos torturadores, visão fria, desumanizada, sado-cômico-masoquista. Assim, enquanto que para Gabeira o pau-de-arara é um instrumento nacional eficaz, para o policial de *Reflexos do baile* é um espeto de porta de churrascaria, onde frango assado passa a noite inteira e ninguém compra, em nova articulação homem x bicho.

Dessas comparações, pode-se concluir que:

a) os fragmentos confrontados, embora tratem de mesmo assunto, têm um estatuto diverso não só quanto à funcionalidade (informativo-analítica/estética) mas também quanto à elaboração do código lingüístico;

b) tomados isoladamente, não possuem condições de dar conta da literariedade ou da não literariedade do corpus textual. Para isso, têm de ser relacionados a outros aspectos ou a outros conjuntos de aspectos aqui estudados (e não estudados), para que se compreenda cada uma das obras em um conjunto maior, globalizante, por sua vez articuladas com referenciais externos e internos, bem como os processos de decodificação possíveis que suscitam, transitando do unívoco ao extremamente ambíguo;

c) a análise que apresentamos de cada fragmento parece ter revelado que somente o texto ficcional está construído de forma a permitir uma detecção, com grande margem de segurança, do que faz a literariedade de uma obra, de acordo com os padrões da escritura contemporânea;

d) a análise deixa, propositadamente, de explicitar uma série de associações entre fragmentos comparados, quer dentro quer fora de seu universo. Acredita-se que essa tarefa caberá a cada leitor e que, com toda a certeza, os novos elementos com que ele enriquecerá a análise servirão para ratificar o caráter literário/não literário dos dois discursos, nas articulações entre trabalho com o código lingüístico e imaginação.

BALANÇO

Este trabalho partiu de uma premissa óbvia: O que distingue a literatura da não literatura é, em última instância, o processo de utilização do código lingüístico. Tomando duas narrativas dadas previamente como não literária / literária, tentou-se comparar seus códigos lingüísticos, verificando-se a possibilidade de neles se investirem ou não se investirem códigos semânticos — desde os títulos até a expressões perdidas no labirinto sintagmático. Demonstrou-se que o alto grau de denotação da escrita de Gabeira a transforma em escrita desliterarizada, apesar de nela se encontrarem pontos de literarização, de imitação e de paródia do que é dado como lite-

rário. Paralelamente, evidenciou-se, na medida do possível e dentro dos limites da pesquisa em seu estado atual, que o alto índice de literariedade do texto de Callado é incontestado e que, por isso, os dois textos não cabem num mesmo espaço.

Entretanto, muitas questões permanecem irrespondíveis, como por exemplo: qualquer narrativa ficcional contemporânea apresenta índices de literalidade comparáveis aos de *Reflexos do baile*? As memórias, depoimentos, reportagens etc., são desliterarizados no mesmo grau de *O que é isso, companheiro*? Os dados aqui selecionados para a análise confrontual foram adequadamente ou foram abandonados elementos essenciais que poderiam conduzir o estudo por caminhos menos sinuosos?

E, finalmente, uma última pergunta: Não haveria em *O que é isso, companheiro*? (e em outras narrativas do gênero) uma concepção inatual de literariedade, ou seja, se comparado com muitos romances do século XIX e sua idéia de literatura como visão fotográfica, perfeitamente verossímilante do mundo, onde o conteúdo veiculado pesa muito mais do que as formas de veiculação, também não poderia ser considerado "romance", em que pese toda uma comprovação histórica dos fatos narrados?

COXLEY

COXLEY