

CRISTOVÃO TEZZA

OS VIVOS E OS MORTOS, de W. RIO APA:
VISÃO DE MUNDO E LINGUAGEM

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Edison José da Costa.

FLORIANÓPOLIS

1987

AGRADECIMENTOS

Quero expressar meu agradecimento às pessoas que, de um modo ou de outro, estão presentes neste trabalho: ao Professor Edison José da Costa, orientador de tese, cujas sugestões, de extrema valia, aprimoraram e enriqueceram o projeto original; às Professoras Edda Arzúa Ferreira, orientadora de curso, Rosse Marye Bernardi, Marilene Weinhardt e Regina Pacheco, devo colaboração valiosa. Sou igualmente grato a Chandal Meirelles, Lúcia Cherem e Sônia Virmond, que, com muita paciência, me ajudaram substancialmente na leitura das traduções francesas de Bakhtin. Em especial, rendo homenagem ao Professor Carlos Alberto Faraco, meu mestre de muitos anos, a quem devo boa parte de minha formação teórica, e a W. Rio Apa, com quem aprendi, na convivência do teatro e da literatura, a paixão da arte.

Desnecessário acrescentar que, se muito das eventuais qualidades deste trabalho se deve a essas pessoas, é exclusivamente minha a responsabilidade por seus defeitos.

RESUMO

A presente dissertação analisa a obra *Os vivos e os mortos*, de W. Rio Apa, procurando relacionar visão de mundo e linguagem, sob a perspectiva da teoria de Bakhtin. Com esse objetivo, levanta a construção do espaço, do tempo, do homem e da natureza, como imagens literariamente construídas segundo uma cosmovisão unitária e centralizadora. Em seguida, analisa os processos de conciliação, operados na linguagem do narrador com a função de evitar o surgimento de pontos de vista ideologicamente contrastantes ou desagregadores da unidade postulada. O capítulo seguinte trata das formas composicionais — léxico, sintaxe e elemento poético — e de sua adequação à visão de mundo da obra. Finalmente, descreve-se o elemento épico como forma arquitetônica da narrativa, revendo-se a estratégia composicional do texto para torná-la convincente em meio à descentralização e à estratificação ideológica do mundo contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation is an analysis of the work *Os vivos e os mortos*, by W. Riso Apa, in an attempt to relate *Weltanschauung* and language, assuming M. Bakhtin's theoretical perspective. With this aim, it presents the construction of space, time, man and nature, as images literarily built in accordance to a unitary and centralizing *Weltanschauung*. After that, it analyzes the conciliation processes present in the narrator's language in order to avoid the emergence of points of view which could mark ideological contrasts or destroy the established unity. The following chapter deals with compositional forms — lexicon, syntax and the poetic element — and with their appropriateness to the *Weltanschauung* of the work. Finally, it describes the epic element as an architectonic form of narrative, reviewing the compositional strategies of the text to make it convincing to the decentralization and to the ideological estratification of the contemporary world.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	II
RESUMO	III
ABSTRACT	IV
SUMÁRIO	V
DEDICATÓRIA	VI
I - OS VIVOS E OS MORTOS NA OBRA DE W. RIO APA	1
II - BAKHTIN: TEORIA DA LINGUAGEM, TEORIA DO ROMANCE ...	19
III - A GEOGRAFIA	45
IV - O TEMPO E A HISTÓRIA	63
V - O PASSADO MÍTICO	90
VI - O HOMEM E A NATUREZA	102
VII - A CONCILIAÇÃO	118
VIII - AS FORMAS COMPOSICIONAIS	139
IX - O ÉPICO: FORMA ARQUITETÔNICA DE OS VIVOS E OS MORTOS	163
X - CONCLUSÃO	176
XI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	179

*Para D. Elin;
para Beth, Ana e Felipe;
e para o Faraco.*

I - OS VIVOS E OS MORTOS NA OBRA DE W. RIO APA

Em W. Rio Apa¹, a vida sempre se confundiu com a obra. Se há autores que primam por separar zelosamente a atividade artística da própria biografia, esse não é o seu caso. Ao contrário, toda a sua obra parece refletir diretamente um projeto existencial no qual a arte surge não como um de seus aspectos, mas como o único possível. Assim, não raramente seu trabalho se transforma em bandeira de outras causas que não a de um estrito projeto estético — e com frequência o traço efêmero desse trabalho é objetivamente assumido. Nessa perspectiva, compreende-se o caráter *errático* de sua obra artística, que foi se construindo aos saltos e desvios, e não por meio de uma lenta elaboração esteticamente unitária. Também pode-se compreender a alternância entre a atividade literária e a teatral, aparecendo o teatro aqui não como uma forma propriamente literária, mas como a *negação da literatura*, descendo dos palcos, indo às ruas e às praças, livrando-se do texto fixo e valorizando o improvisado, e até mesmo recusando a palavra.

¹Wilson Galvão do Rio Apa nasceu em 5 de fevereiro de 1925 na cidade de São Paulo. Passou a infância e a adolescência no Paraná. Na juventude, dedicou-se ao jornalismo e à literatura, bacharelando-se em Direito em 1949 (Curitiba). Em seguida, embarcou como marinheiro, viajando pelo mundo durante 2 anos. De volta ao Brasil, fixou-se no litoral paranaense, onde, ao lado de uma vida de ilhéu e velejador aventureiro, exerceu intensa atividade jornalística. Em 1967 fixou-se em Antonina, litoral do Paraná, fundando uma comunidade de teatro. Transferiu-se em 1977 para Florianópolis, onde reside atualmente.

As *fúrias* (1972) e *O templo das sete confissões* (1973), peças apresentadas em vários festivais de teatro no Paraná e em outros Estados. Em 1975, com a *Paixão de Cristo segundo todos os homens*, Rio Apa chega a uma forma de espetáculo total, de fundamento popular, que representa o ponto alto de seu projeto dramático. Desde então tem representado, anualmente, durante a Semana Santa (primeiro em Alexandra, Paraná, e, a partir de 1977, na Lagoa da Conceição, em Florianópolis) uma *Paixão de Cristo* descompromissada de proselitismo religioso, num espetáculo ao ar livre de dois a três dias que envolve centenas de atores e é aberto à participação da platéia. Objetivando eliminar (ou pelo menos suavizar) a fronteira entre a assistência e os atores, o espetáculo aceita desde cenas fixas com diálogos elaborados (mas com ampla margem de improviso e criação própria), até a liberdade de cenas paralelas em meio ao povo, refeições comunitárias, discussões e debates, movimentos de massa, etc. A cada ano, Cristo ganha uma nova face: a do revolucionário, a do santo popular, a do quixote, a do poeta, e até mesmo a do ateu — Cristo recusando-se a ser Deus em meio a um povo que exige dele esse papel³.

A literatura de W. Rio Apa seguiu uma linha semelhante, no que diz respeito à não obediência a um padrão convencional, embora nela o rompimento tenha sido muito mais demorado. Seu primeiro texto, cujos originais se perderam, data de seu tempo

³Encontramos ecos profundos do seu teatro em *Os vivos e os mortos*, entre eles a visão de mundo que sua prática teatral pressupõe, o tema do homem que resiste ao próprio destino e mesmo algumas figuras específicas, como a do Espia (da peça *O esperado*) e a do Santo Menino, cujo embrião é visível em Dinho, personagem de *O pequeno solitário*.

de estudante: a novela radiofônica *Caminho dos deuses*. Depois de suas viagens como marinheiro, as preocupações literárias cedem espaço à atividade jornalística. Nessa época, publica periodicamente no jornal *O Estado do Paraná*, de Curitiba, várias séries de reportagens, destacando-se *Tentativa de uma grande síntese* (1951/1952), onde conta suas aventuras marítimas ao redor do mundo, e *Experiências com a solidão* (1954), em que relata o mês de difícil sobrevivência que passou numa ilha deserta e oceânica do litoral do Paraná. Mais tarde, o *Diário de motim* (1957/1958), publicado semanalmente em *A Tribuna*, de Santos, descreveria as viagens realizadas num pequeno barco, junto com a família. O contato com o mar e com a vida da pesca que marca a biografia de Rio Apa será um dos elementos mais fortes de sua literatura.

Em 1956 aparece seu primeiro romance, *Um menino contemplava o rio*⁴, início de uma trilogia ("Introdução ao amanhã") que nunca chegou a ser concluída; o segundo volume (*O novo Deus*), escrito em 1961, permaneceu inédito e o terceiro ficou apenas no projeto, quando sua literatura tomava outra direção. Seu primeiro livro dá sinais de uma trilha estética da qual Rio Apa logo se afastaria. Romance difícil e de construção sofisticada, entrelaça narrativas num espaço estranho: parte da história passa-se no litoral da Venezuela, e outra numa viagem de navio. A linguagem, visando através da "veracidade e intensidade expressiva da ação subjetiva das personagens, o estudo da evolução da auto-consciência"⁵, fragmenta-se em cortes que se destacam gra-

⁴APA, W. Rio. *Um menino contemplava o rio*. São Paulo, Bartyra, 1956. 193p.

⁵..... p. 7.

ficamente no espaço da página. Um crítico, identificado somente pelas iniciais⁶, observou que "não se nota em Rio Apa nenhuma influência especial de escritores nacionais ou estrangeiros", mas que há nele "alguma coisa de Joyce". Wilson Martins, entretanto, em meio a uma crítica assumidamente biográfica, "como a preconizava o velho Sainte-Beuve", considerou a construção do livro "confusa e pretenciosa" e a análise psicológica "insatisfatória e decepcionante"; quanto à técnica romanesca, afirmou que W. Rio Apa "chega um pouco tarde", pois "depois das complicações joyceanas (....) a tendência do romance contemporâneo (....) vai para a reconquista da simplicidade". Todavia, o crítico reconhece de passagem a "coragem de abordar um tema novo em nossa literatura" e o "sopro de universal que, apesar de tudo, anima o seu livro"⁷.

Depois deste romance, a temática de Rio Apa volta-se para o mundo urbano, ou, mais propriamente, *contra* o mundo urbano, que se lhe afigura como um espaço incompatível com o desenvolvimento das potencialidades criativas do homem. Nesse sentido, sua literatura ganha nesta fase um certo caráter de "tese". Em 1965, escreveu *A proporção correta* (inédito), narrando o pânico de uma grande cidade que se vê invadida por animais venenosos, e, em seguida, *A revolução dos homens*⁸, romance que conta a história de um lavrador cujas terras são invadidas pela expansão da metrópole, e que, reduzido à miséria, dá origem a um movimento subversivo ecológico (para usar uma palavra de ho-

⁶C.F. Viveu três anos numa ilha para escrever o livro com que sonhou andando pelo mundo. *Folha da Manhã*. São Paulo, 10 mar. 1957.

⁷MARTINS, Wilson. Já visto. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 20 jul. 1957.

⁸APA, Wilson Rio. *A revolução dos homens*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 205p.

je). Aguinaldo Silva observou que "o conflito ideológico e a contradição a que o País está entregue são retratados no romance que, nesta altura, ganha um rumo maior que o traçado nas primeiras páginas; isso faz de *A revolução dos homens* um livro importante dentro da situação atual de nossa literatura". Quanto à linguagem, assinalou que o livro "poderia ter sido mais trabalhado — de maneira a tornar-se mais seco, conciso, sem prejuízo às intenções do autor. A adjetivação, em alguns trechos, torna aborrecida a leitura, embora a narrativa retome quase sempre a linha nervosa, "zangada", que aproxima o romancista da jovem literatura feita atualmente em nosso País"⁹.

Após esse interregno urbano, Rio Apa retorna à temática do mar, com *No mar das vítimas*¹⁰, um livro de contos. Esta obra de certa forma marca o seu impasse estético, ou o descompasso entre a sua visão de mundo e a sua linguagem. Se de um lado ele já provava dominar a técnica romanesca moderna, desde as incursões experimentais de *Um menino contemplava o rio* até o acabamento mais seguro dos livros seguintes, de outro não se sentia à vontade com a descentralização ideológica, a maior ou menor (mas sempre presente) autonomia de vozes que tal prosa supõe. Wilson Martins, após assinalar que W. Rio Apa "pertence ao grupo paradoxalmente diminuto dos nossos "escritores do mar"", o que é "um elemento de originalidade, a que contos excelentes como "Coroa Vermelha" ou "O Pequeno Solitário" acrescentariam o

⁹SILVA, Aguinaldo. *A revolução errada. Última Hora*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1967.

¹⁰APA, W. Rio. *No mar das vítimas*. São Paulo, Brasiliense, 1968. 167p.

contingente indispensável da qualidade e da invenção estilística", localizou o problema a que nos referimos, ainda que por via impressionista; segundo ele, Rio Apa manifesta

"a tendência que neutraliza tanto a imaginação quanto a observação e que é a visão ideológica da existência. Emprego a expressão no sentido mais vago para significar o impulso que leva a "comentar" aqui e ali, com expressões de simpatia ou revolta, a condição de seus personagens. É a inclinação "editorializante", marcada também pelas notas de rodapé ou pelas explicações distribuídas no texto. Tudo isso desfaz o clima de ficção em que a ficção, por sua própria natureza, deve restringir-se; a primeira regra do ficcionista é reservar uma certa margem à imaginação ou aos pruridos ideológicos do seu leitor eventual"¹¹.

Em outras palavras, era o "impulso doutrinário", que transforma a literatura num instrumento objetivo de uma causa, que se revelava o ponto fraco e o limite de sua obra.

Não por acaso, é justamente nessa época (1968) que Rio Apa abandona a literatura e passa a se dedicar exclusivamente ao teatro, num processo de "desencanto", já que só lhe restava, nas palavras dele, em entrevista a Torrieri Guimarães, "escrever para as elites decadentes, burguesia de leitores cada vez mais escassos"¹². Até 1977 publicou apenas o romance juvenil *O menino e o presidente*¹³, uma narrativa assumidamente didática, de grande sucesso, que o próprio autor classifica como um acidente na sua carreira de escritor.

¹¹MARTINS, Wilson. A ficção de nosso tempo. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 7 jun. 1969.

¹²GUIMARÃES, Torrieri. Conheça Rio Apa e o seu livro fantástico. Entrevista. *Folha da Tarde*. São Paulo, 6 out. 1977.

¹³APA, Wilson Rio. *O menino e o presidente*. São Paulo, Brasiliense, 1970. 163p.

Com *Os vivos e os mortos*, Rio Apa retorna à literatura, produzindo o que se poderia chamar de uma autêntica obra de maturidade, ponto de confluência de sua temática maior — o mar —, e de uma linguagem que se despoja completamente das marcas de uma literatura convencional, que impregnavam sua obra anterior. Ao mesmo tempo, pesa em *Os vivos e os mortos* a mesma preocupação com uma arte de raízes populares que direcionou sua atividade teatral, a idéia de que "só é grande a arte capaz de ser povo"; para Rio Apa, "é ele que sempre salva e faz renascer a cultura-vida; ele, o povo que ainda está com o pé na terra, nas praias, que é raiz"¹⁴. Se esse povo já estava presente, enquanto temática, em *No mar das vítimas*, concebido visivelmente sob o prisma do intelectual urbano, agora ele estará presente enquanto linguagem própria, enquanto uma visão de mundo que procura se construir de dentro para fora. Nesse sentido, mudou tudo, de um modo radical: *Os vivos e os mortos* se destacam profundamente, em todos os aspectos, do conjunto dos trabalhos de W. Rio Apa. A linguagem, aí, é o corte mais visível; não é fácil descobrir qualquer traço ou embrião do narrador de *Os vivos e os mortos* no experimentalista sofisticado, até rebuscado, de *Um menino contemplava o rio*, ou no retórico às vezes excessivo, na sintaxe e no léxico, dos livros posteriores. Não se trata simplesmente de depuração estilística, de uma evolução interna dentro de uma mesma linha, de uma maturação seqüencial e gradativa de um livro a outro, como em geral acontece no conjunto de trabalhos de um mesmo autor. Pode-se dizer, metaforicamente,

¹⁴Entrevista citada.

que Rio Apa esqueceu sua própria obra e começou tudo de novo. E mais, a singularidade resultante não diz respeito apenas ao passado do próprio autor, mas ao conjunto mesmo de uma literatura brasileira, com a qual *Os vivos e os mortos* não têm filiação ou parentesco imediato. É esse enigma literário, entendido como visão de mundo e linguagem, que nosso trabalho pretende decifrar.

Obra concebida originalmente como uma trilogia, *Os vivos e os mortos* se desdobraram em quatro volumes: *O povo do mar e dos ventos antigos*¹⁵, *O santo da ilha na guerra dos rumos*¹⁶, *O pássaro cego* e *A história da fome*, estes dois últimos ainda inéditos¹⁷. A obra conta a história de um povo, sua grandeza e decadência, num registro literário que incorpora elementos fantásticos e mágicos. A narração compreende uma série de histórias entrelaçadas, tendo como eixo dois ciclos básicos: a vida do Santo Menino, narrada nos dois primeiros volumes, e a vida do espia Eleé, nos dois últimos. Em torno dessas duas figuras gravitam os personagens principais (ou, melhor dizendo, essenciais), que por seus traços e funções definem e sustentam em alto grau o universo da narração, como eixos ideológicos. São eles: Ana das Almas, mãe do Santo Menino, que faz remédios para o povo e cuida das almas; Elesbão, o canoeiro dos mortos, o ne-

¹⁵APA, Wilson Rio. *O povo do mar e dos ventos antigos*. São Paulo, Brasiliense, 1977. 213p.

¹⁶_____. *O santo da ilha na guerra dos rumos*. São Paulo, Brasiliense, 1978. 192p.

¹⁷Nosso estudo inclui os dois originais inéditos, gentilmente cedidos pelo autor. Como *Os vivos e os mortos* são uma obra unitária, restringir a abordagem aos volumes publicados resultaria numa grave limitação.

gro cuja função (herdada há gerações) é recolher os corpos que aparecem no mar e levá-los com suas almas para a Ilha dos Mortos; Quirino e sua noiva Salema, que sofre de velheira; Pai de Todos, o patriarca que cometeu o crime original (o crime de "Todos") e cuja mão está eternamente manchada de sangue; Juliana, a Mãe do Povo, que detém o saber do tempo passado e do tempo futuro; Esfio, que na praia Deserta faz perguntas aos passantes, só permitindo passagem aos que sabem a resposta certa; a Moça da Névoa, que enlouquece os homens que a vêem; Zabel, que vive sonhando, e o que sonha acontece; Cardoso, que vive no alto da montanha, o Céu do Cardoso, onde o tempo não passa; Abandon, que vive no Paraíso, e cujos riscos na areia desenham o passado e o futuro; Turva, que vive numa toca fazendo no seu forno a fumaça da maldade; e Jô Rumeiro que, cego, sabe todos os rumos. Além dessas figuras, há ainda o Sol, o Vento, o Velho Rio e o Mar, todos com suas vozes e seus segredos.

No primeiro volume conta-se a infância do Menino na ilha, seu aprendizado dos segredos do Mar e a descoberta da planta que cura a doença do povo; ao mesmo tempo, narra-se a história de Quirino, que, enlouquecido pela tentação da Moça da Névoa, afoga a noiva Salema, por cuja alma Elesbão, o canoieiro, irá se apaixonar. Com a planta, o Menino sai da ilha e vai para a terra curar o povo, que o considera Santo. Ameaçado pela Morte, é levado de volta à ilha, sob a maldição do Pai de Todos. Na ilha, Ana luta contra a Morte e a vence.

No segundo volume, a febre do Mal (raiva do mar, loucura dos peixes, fome do povo) invade a terra; o Menino novamente vai para a terra, onde faz uma longa peregrinação, que é sua iniciação e o contato com as grandes figuras do povo da praia

Deserta. Lã, cai na tentação da Moça da Névoa e fica amigo de Quirino; ambos passam o tempo bêbados atrás do vulto da Moça. Em meio à febre do Mal, que prossegue, organizam-se procissões do Norte e do Sul para salvar o Santo Menino da tentação. Recolhido pelas procissões, o Menino chega à barra do Ararapira, onde há uma grande festa da salvação. O Menino conhece Joana da Vida e passa a viver com ela, "em pecado". O Pai de Todos promove penitências e a cobrança dos pecados; o Menino e Joana são salgados e crucificados. Depois, o Menino foge de canoa e perde-se no Mar. Na Ilha, Joana e Mãe esperam o Menino, que já está na Ilha dos Mortos. A Mãe pressente a própria morte; o Menino "solta" a alma e vê a mãe morrer; despede-se de Joana e volta para a Ilha dos Mortos, onde permanece, alma e corpo, em integração com a natureza.

O pássaro cego, terceiro volume da obra, abre o ciclo do Espia, aquele que vê o fundo do Mar e "puxa" o peixe para a terra com a força do olho. Este volume abre, também, o ciclo de decadência, fome e miséria que se abate sobre o povo. Todos esperam o nascimento do Espia, anunciado em sonhos e visões. O Espia, de nome Eleé, nasce de Mariana, que se mata para salvar o filho — mas ele nasce cego. Amaldiçoado pelo povo e pelos donos de rede, o bebê é salvo por Elesbão e alimentado pela cachorra Tatuíra. Mais tarde, Elesbão prepara Eleé para a missão de Espia. Eleé começa sua peregrinação, sempre perseguido pelo povo que o amaldiçoa por ser cego. Ao final, refugia-se com Tatuíra no Céu do Cardoso. Em narrativa intercalada, a alma de Mariana se junta com a de Ana e ambas procuram Eleé, ao sabor dos ventos da terra e do Mar.

O último volume, *A história da fome*, fecha o ciclo do Espia e de toda a história do povo do mar. Inicia-se com a descida de Eleé do Céu do Cardoso, assumindo integralmente sua missão de Espia. Na terra, é escorraçado e culpado pela miséria que grassa. Doente e com febre, é ajudado por Aninha, que se torna sua companheira. Na espera do peixe, o Sol derrete as bolas de sebo que o cegam, e o olho puxa um enorme cardume, com fartura para todos. Consciente de sua missão de Espia, recusa as propostas dos redeiros, que o querem trabalhando para eles. A fartura dura pouco; na miséria que se segue, o Espia recusa-se a puxar as crias do Mar e é novamente escorraçado. Refugia-se na Juréa, uma vila sossegada, onde vive uma vida idílica, mas a missão de espia leva-o de volta ao trabalho junto ao povo, quando promove uma revolta contra os redeiros e os donos de rede. Daí ao final, a narrativa ganha um ritmo veloz; Eleé lidera uma grande marcha da fome, o Mar já está envenenado, as colônias decadentes, multidões miseráveis e famintas se movem cegas e loucas atrás de comida — é o fim do povo. A fala de Juliana anuncia o povo de outra história. Elesbão encontra o espia, que no derradeiro ponto de espera do peixe se torna coral, em fusão com a natureza. A alma de Ana se encontra com o Santo Menino. Na última cena, a morte de Elesbão, o Mar rugue nas cavernas da Ilha dos Mortos: "... viivVEE...!"

O roteiro sintético que aqui fizemos talvez seja suficiente para ressaltar a singularidade da obra, cujo argumento já pressupõe uma concepção particular da vida e do mundo. Nosso trabalho procurará desvendar que concepção é essa, e qual o processo pelo qual essa visão de mundo se constrói de dentro para fora, enquanto linguagem, de modo a eliminar o *descompasso* pre-

sente nos trabalhos anteriores de Rio Apa, a que há pouco nos referimos. Digno de nota é o fato de que a qualidade estética desta obra de fôlego, em tudo e por tudo singular na nossa literatura, não a livrou de uma escassíssima bibliografia crítica. Os poucos textos escritos sobre os volumes publicados da obra, entretanto, apontam em direção da sua originalidade. Torrieri Guimarães lembra que Rio Apa "despojou-se de toda a viscosa camada de cultura que recebeu e que lhe condicionara para interpretação do mundo circundante". Quanto à linguagem, observa que "o texto não se dilui, poeticamente, embora seja límpido e sonoro como um longo poema, mas se adequa na exata medida à composição de cada tipo em particular, e de todo o painel sociológico, espiritual e econômico da comunidade". E conclui: "Trata-se de uma obra incomum. O processo criativo é novo e surpreendente pelo tratamento do tema (...)"¹⁸. Raimundo Caruso observa que a obra de Rio Apa "compõe um dos quadros mais originais da literatura brasileira, além de revelar uma temática rara na ficção de nosso País, que são o litoral, as ilhas remotas e quase desabitadas e o primitivo povo do mar". Quanto à linguagem, Caruso a considera "inédita em nossa literatura. Nela as palavras truncam-se, abreviam-se, ora ríspidas, ora suaves e líricas, subvertendo os parágrafos, a ortografia e a pontuação". Mas lembra que a oralidade da obra é "o resultado de todo um projeto e uma sensibilidade que levam em consideração os espaços frios, neutros ou redundantes, estabelecendo prioridades e uma montagem, ou seja, a reorganização do real", e que

¹⁸ GUIMARÃES, Torrieri. *O mundo mágico. Leia Livros*. São Paulo, 15 jun. 1978.

"nenhuma conversação é, por si só, literatura"¹⁹. Nilson Monteiro, lembrando que *O povo do mar* foi lançado "sem maior registro pela crítica em todo o País", assinala que "o livro, sem dúvida, é um reencontro da literatura com o povo", definindo sua linguagem como uma "prosa poética"²⁰. Em dois artigos publicados em 1978²¹, observamos que a obra de Rio Apa "conserva pela raiz a linguagem do povo", e que a "linguagem é, também, uma visão de mundo". Mais recentemente, escrevemos que *Os vivos e os mortos* são "uma obra absolutamente desconcertante, enquanto tema, estrutura, narrativa, visão de mundo, espaço, tempo e linguagem, um salto radical em outra dimensão literária". Em suma, "um enigma a ser decifrado", que "não responde de imediato a nada que seja contemporâneo"²².

Encerrado o ciclo de *Os vivos e os mortos* (o último volume acabou de ser escrito em junho de 1978), Rio Apa voltou-se para o ensaio, com o *Manifesto do povo*²³, obra que fundamenta sua visão filosófica de uma cultura do povo, opondo-a a uma cultura urbana; Rio Apa entende que esses são "os dois pólos básicos da prática existencial e do conhecimento humanos"²⁴. O cres-

¹⁹CARUSO, Raimundo. Literatura e o mundo mágico de W. Rio Apa. *O Estado*. Florianópolis, 28 nov. 1982.

²⁰MONTEIRO, Nilson. *O povo do mar*. *Folha de Londrina*. Londrina, 16 out. 1983.

²¹TEZZA, Cristovão. Questão Fundamental. *O Estado*. Florianópolis, 16 jul. 1978. _____. Wilson Rio Apa: a expressão do povo. *O Estado*. Florianópolis, 23 jul. 1978. Muitos dos pontos de vista defendidos nesses artigos serão reformulados e aprofundados na presente dissertação.

²²_____. O profeta e o poeta. *O Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. Curitiba, 6 jul. 1986.

²³APA, W. Rio. *Manifesto do povo*. Curitiba, Coeditora, 1980. v. 1. 136p. O 2º volume permanece inédito.

²⁴_____. p. 6.

cente radicalismo de sua visão de mundo, polemicamente assumido, será o traço marcante de seus trabalhos posteriores, em que a contestação de uma cultura entendida como oficial irá até a negação do livro enquanto *objeto*. De fato, com *Depois que as pontes caíram*²⁵, romance publicado em forma de jornal, sua literatura assume objetivamente um caráter doutrinário, em que o domínio do estético já não guarda senão pálidas fronteiras com o da filosofia, da biografia, do teatro e da prática existencial, fundindo-se todos os discursos em um só. Com *No pico da onda*²⁶, mais do que nunca sua literatura se torna instrumento de uma tese, dessacralizando-se também a partir do próprio veículo — o jornal —, enquanto a linguagem assimila até mesmo a gíria mais transitória. O tom dominante é o doutrinário, em torno do qual todos os elementos do texto gravitam esquematicamente. Sua mensagem central, nesta fase, compreende a idéia de que a cultura urbana chega ao fim, e postula a utopia de uma vida renovada pelo retorno aos valores essenciais da natureza e pelo homem do povo que nela vive integrado. Aqui, o futuro passa a ser sua matéria, e o direcionamento ideológico a marca dominante de sua literatura, já em alto grau transcendendo os limites do estético. Em outras palavras, o elemento ficcional se torna, quase que de modo absoluto, o suporte de uma mensagem filosófica. Nesse sentido, suas duas últimas obras não comportam uma análise estritamente estética, porque não é esse seu campo específico.

²⁵APA, W. Rio. *Depois que as pontes caíram*. O Amanhã, jornal-livro nº 1. São José, Orleans Gráfica, s/d. Ed. ilustr. 24p.

²⁶_____. *No pico da onda*. O Amanhã, jornal-livro nº 2. Florianópolis, Gráfica e Editora Canarinho, 1983. Ed. ilustr. 24p.

Finalmente, em 1986, Rio Apa publica, em parceria com seu filho Thor Rio Apa, o álbum de texto e fotos *Sermões das dunas*²⁷, recriando poeticamente os sermões apresentados nas várias apresentações de seu espetáculo *Paixão de Cristo segundo todos os homens*, nas dunas da Lagoa da Conceição, em Florianópolis. Enquanto discurso artístico, esses sermões devem ser compreendidos em seu contexto cênico, teatral, onde o traço bíblico e profético sai da esfera religiosa, da qual conservam o registro, e ganham toda a sua expressividade poética. A própria composição gráfica do álbum, alternando os textos com fotografias da Paixão em *flou*, de modo a suavizar as imagens e eliminar sua, digamos, "historicidade", nos leva nessa direção.

O conjunto dos trabalhos de W. Rio Apa aqui resenhados nos apresenta um quadro verdadeiramente atípico; não encontramos nele uma linha estético-formal regular — pelo contrário, são as súbitas mudanças de direção que marcam sua obra. Podemos reconhecer nesse conjunto três fases mais ou menos distintas. Na primeira, de *Um menino contemplava o rio* a *No mar das vítimas*, temos um escritor que poderia ser classificado de "convencional"; em que pese a maior originalidade temática e estilística do primeiro livro, essas obras indicam um artista perfeitamente integrado numa tradição literária, da qual não se distingue por grandes vôos ou rasgos de invenção. Trata-se aí de um escritor com um bom domínio técnico que, a par de um certo "impulso doutrinário", obedece de forma dominante a uma convenção literária já estratificada, por assim dizer.

²⁷APA, Thor Rio e APA, W. Rio. *Sermões das dunas*. A paixão segundo todos os homens. Florianópolis, Ar produção & comunicação, 1986. 48p.

A segunda fase, que compreende os quatro volumes de *Os vivos e os mortos*, objeto de análise da presente dissertação, representa um corte absoluto com o passado literário do autor, sob qualquer aspecto que consideremos (com a única exceção da temática do mar). Desaparece completamente o estilista convencional dos trabalhos anteriores, e com ele todo um universo de valores, estéticos ou não. O alto grau de invenção desta obra, que a singulariza profundamente tanto como linguagem quanto como visão de mundo, exige uma abordagem crítica diferenciada, sob pena de vermos nela somente regionalismo ou folclore, elementos que a rigor não a definem senão episodicamente. Pressupomos que, para decifrar *Os vivos e os mortos*, é preciso começar pela linguagem — é na estranha singularidade dessa linguagem que se ergue a visão de mundo da obra. Esta é a direção do nosso trabalho.

Finalmente, a terceira fase da literatura de Rio Apa marca outro rumo, em que as preocupações de ordem filosófica e as atividades do ensaísta são dominantes; a literatura aí perde o rigor estético de sua fase anterior, e assume um caráter decididamente utilitário, pragmático. Quanto à linguagem, esta conservará de *Os vivos e os mortos* apenas o seu traço composicional, o emprego do "verso narrativo", ou a quebra gráfica da frase, aparecendo às vezes o elemento poético, mas com visível caráter accidental, até mesmo meramente instrumental.

Estando Rio Apa em plena atividade, não seria demasiada especulação tendo em vista o seu passado, imaginar que logo ele inaugure outra fase artística, sempre sob o signo do risco e do rompimento, que tem sido o traço constante do seu projeto —

projeto que, antes de ser estético, é existencial, fazendo-se num território que resiste às fronteiras e divisões classificatórias entre a arte e a vida. De certo modo, é a ânsia de fusão entre a arte e a vida que ilumina toda a sua obra.

II - BAKHTIN: TEORIA DA LINGUAGEM, TEORIA DO ROMANCE

1

A teoria literária de Bakhtin, que serviu de sustentação metodológica ao presente trabalho, nasceu de uma crítica aos fundamentos teóricos dos formalistas russos. De fato, um dos primeiros textos conhecidos de Bakhtin, escrito em 1924 e publicado apenas em 1975¹, uma tentativa de análise metodológica das concepções e dos problemas fundamentais da poética, a partir de uma estética, nos seus próprios termos, "sistemática e geral", está polemicamente centrado na discussão dos estudos russos sobre a poética, que ele submete a um rigoroso exame crítico. Esse texto, escrito na efervescência cultural da Rússia revolucionária dos anos 20, é de uma importância crucial na sua teoria da literatura; ao negar validade aos pressupostos filosóficos dos formalistas, Bakhtin postula uma filosofia da linguagem e uma teoria do signo, que seriam explicitadas na obra editada em 1929 e assinada por Volochínov², e ao mesmo tempo fundamenta sua teoria do romance, desenvolvida em dois longos estudos de 1937 e 1938: *Du discours romanesque* e *Formes du temps*

¹BAKHTINE, Mikhail. Le problème du contenu, du matériel et de la forme dans l'oeuvre littéraire. In: _____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978. p. 23-82.

²_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2.ed. São Paulo, Hucitec, 1981. 196p.

et du chronotope dans le roman³. Fixemo-nos, aqui, nestes três momentos de sua obra, que estão na base de toda a sua produção teórica.

No estudo de 1924, embora reconheça a grande importância dos trabalhos russos dedicados à poética, Bakhtin começa por apontar o fato de que tais trabalhos pretendem elaborar um sistema de análise científica de uma arte dada, sem considerar previamente os problemas da arte em geral, isto é, independentemente do conhecimento e da definição da especificidade do domínio estético na unidade da cultura humana.

Para Bakhtin, essa pretensão é irrealizável:

"Sans une conception systématique du domaine esthétique, tant dans ce qui le distingue du domaine de la connaissance et de celui de l'éthique, que dans ce qui le lie à eux dans l'unité de la culture, on ne peut même pas dégager l'objet d'étude de la poétique, ici *l'oeuvre d'art littéraire*, hors de la masse d'oeuvres verbales d'une autre espèce." (ETR, 26)

A questão que Bakhtin aqui levanta é a da autonomia da arte, que, segundo ele, só pode ser estabelecida pela sua participação na unidade da cultura — fora dela, toda autonomia é arbitraria. Para Bakhtin, um sentido isolado é uma contradição em termos. O que ele nega por princípio, no caso da literatura, é a tendência formalista de compreender a forma artística como a forma de um material (som, palavra, massa, etc.) e nada mais — além desse material, entraríamos no terreno de outras áreas que não a artística. Assim, os formalistas, ao conside-

³BAKHTINE, Mikhail. In: *Esthétique et théorie du roman*. p. 83-384. As referências a esse volume, que compreende seis estudos de Bakhtin escritos entre 1924 e 1970 e que serviu de base teórica principal à nossa análise, serão doravante indicadas pelas iniciais ETR, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

rarem, como postulado metodológico, a obra de arte uma coisa em si, transferem os valores sociais, religiosos, éticos, etc. que esta obra evoca para outros campos do conhecimento que não o estético.

A esse princípio metodológico, que fez emergir uma espécie de "primado do material" na obra de arte, Bakhtin dará a denominação genérica de "estética material" (*esthétique matérielle*), que podemos reconhecer como a base das correntes estruturalistas que fizeram escola neste século, amparadas em grande parte na teoria lingüística de Saussure. Antes de mais nada, Bakhtin aponta o fato de que essa estética, ao localizar na forma, isto é, no "material", o objeto do estudo estético, retoma a velha dicotomia "forma/fundo". Segundo ele, o que resta incompreendido é que *"la forme est sous-tendue par une intention émotionnelle et volitive, sa capacité inhérente d'exprimer la relation de valorisation de l'artiste et du spectateur à quelque chose qui se trouve au-delà du matériau."* (ETR, 26)

A contestação de Bakhtin aos formalistas é, pois, uma contestação de raiz, não apenas periférica ou circunstancial; em princípio, é a concepção de linguagem (e, portanto, de significado) subjacente ao formalismo que Bakhtin não aceita. Segundo ele, a estética material tende a confundir o *objeto estético* com a *obra material*, quando apenas o primeiro deve ser o objeto de análise, porque só ele produz significado. O objeto estético, assim entendido, não é uma composição isolada, uma obra material, mas *"c'est le contenu de l'activité esthétique (contemplation) orientée sur l'oeuvre."* (ETR, 32).

Nesta visão, o objeto estético, isto é, aquilo que deve ser

objeto da análise estética, transborda o material da obra, sai de de seus limites intrínsecos, leva-nos para fora dele mesmo, porque é apenas na sua orientação exterior que a obra "significa". O grave erro formalista, nos termos de Bakhtin, é centralizar o valor estético ou ao dado material da obra, ou à sua organização composicional, ambos de caráter "utilitário", elevando-os à condição de "objeto estético". Do ponto de vista de Bakhtin, o elemento material ou a sua composição interna não são nada em si; são as palavras, os sons, as cores, que, quando organizadas esteticamente, deixam de ser "material" para se concretizarem numa forma e num conteúdo *inseparáveis*, como se depreende das afirmações seguintes:

"[O objeto estético] il n'est qu'un contenu artistiquement mis en forme (ou une forme artistiquement signifiante, qui matérialise un contenu)". (ETR, 62)

"La forme artistique, c'est la forme d'un contenu, mais entièrement réalisée dans le matériau, e comme soudée à lui." (ETR, 69)

Mas qual a natureza desse conteúdo? Ou, mais precisamente, de que modo a unidade indissolúvel forma/contéudo *significa*?

Adiante veremos essa questão na perspectiva de uma teoria do signo; por ora, vejamos como Bakhtin a entende nos limites da estética. Para o teórico russo,

"la particularité principale du champ esthétique (...) c'est son caractère réceptif, positivement accueillant: la réalité, préexistant à l'acte esthétique, une réalité connue et évaluée éthiquement entre dans l'oeuvre (plus exactement dans l'objet esthétique) et en devient dès lors un élément constitutif indispensable. Dans ce sens, nous pouvons dire: effectivement la vie ne se trouve pas seulement hors de

l'art, mais en lui, à l'intérieur, dans toute la plénitude, de son poids axiologique - social, politique, théorique et autre". (ETR, 44)

Em outros termos, a obra de arte só pode ser compreendida e iluminada, só pode ter vida e significação, no fundo poderoso das visões de mundo, das intenções, do saber pré-existente a ela, do universo dos valores, em suma, de tudo que é social. Assim, a obra de arte não se define como tal por sua estrutura interna ou por sua natureza imanente; ao contrário, é o mundo exterior que lhe dá contorno e função:

"La réalité de la connaissance et de l'acte éthique qui entre, déjà connue et évaluée, dans l'objet esthétique et y subit une unification concrète, intuitive, une individualisation, une concrétisation, une isolation et un achèvement, c'est-à-dire une élaboration artistique multiforme à l'aide d'un matériau déterminé, nous la nommons, en plein accord avec l'usage traditionnel, "contenu de l'oeuvre d'art" (plus précisément: de "l'objet esthétique"). Le contenu représente ici l'indispensable élément constitutif de l'objet esthétique, auquel est corrélatif la forme artistique qui, hors de cette corrélation, n'a aucun sens." (ETR, 46)

Na visão bakhtiniana, o conteúdo é uma forma, cujo significado transcende o "material" no qual se apóia e ao qual está indissolavelmente ligado. Deste modo, qualquer análise da obra de arte deverá saber distinguir essas duas faces interrelacionadas, centralizando-se não no "material" — em si um elemento neutro — mas no "conteúdo posto em forma", isto é, naquilo que de fato dá vida ao material. Sendo este conteúdo uma forma, e não algo que existe, por assim dizer, como "pura idéia", Bakhtin estabelece a separação entre "formas arquitetônicas" e

"formas composicionais", cuja fronteira nítida, segundo ele, a estética material é incapaz de levantar; ou ela as confunde, ou leva em consideração apenas as últimas. Vejamos em que consiste tal distinção. Nas palavras dele, "*les formes architectoniques sont les formes que prennent les valeurs morales et physiques de l'homme esthétique, les formes de la nature perçues comme son environnement — les formes de l'événement vu par lui dans l'aspect de sa vie personnelle, sociale, historique, etc.*" (ETR, 35)

Assim, o trágico, o cômico, o épico, o lírico são formas puramente arquitetônicas, ideológicas, amarradas a uma visão de mundo, e é dentro desse universo social que a obra de arte adquire sua singularidade estética. Para Bakhtin, e aqui mais uma vez a cisão é radical, somente as formas arquitetônicas pertencem ao objeto estético. Quanto às formas composicionais — o poema, a forma dramática, o relato, as formas romanescas...— que organizam o material, essas pedem uma apreciação "puramente técnica":

"Les formes compositionnelles qui organisent le matériau, portent un caractère téléologique, utilitaire, tumultueux, dirait-on, et relèvent d'une appréciation purement technique pour déterminer leur adéquation à leur tâche architectonique. La forme architectonique détermine le choix de la forme compositionnelle; ainsi, la forme de la tragédie (forme des événements e, dans une certaine mesure, des personnages, de leur caractère tragique) choisit la forme dramatique comme compositionnellement adéquate. Il n'en faut pas conclure, s'entend, que la forme architectonique existe "quelque part", "toute prête", qu'elle peut être réalisée en dehors de la forme compositionnelle." (ETR, 36)

Tomemos o exemplo da tragédia, citado por Bakhtin, para tornar mais clara a distinção. A tragédia, enquanto forma arquitetônica, representa uma *visão de mundo*; os acontecimentos trágicos, a sua seqüência, a sua representação literária e mesmo o caráter dos personagens, tudo isso decorre desta visão de mundo; a tragédia pressupõe uma axiologia, uma noção de destino, de natureza, de moral, de religião; ela está amarrada a uma *cultura*, no seu sentido amplo. A forma dramática, por outro lado, é a sua forma composicional mais adequada — é a articulação do material que mais eficientemente *realiza* a tragédia como obra de arte, é a forma técnica que maximiza o potencial trágico, lhe dá contorno e relevância, põe a nu a sua visão de mundo. Mas tanto uma forma como outra, além de inseparáveis, são históricas, mutantes, na mesma medida em que são mutantes a cultura e a visão de mundo dos homens através dos tempos. Evidentemente, a tragédia do século XX não será nunca a tragédia clássica, nem como forma arquitetônica, nem como forma composicional.

Em síntese, a forma em Bakhtin compreende dois aspectos: de um lado ela é efetivamente material, é inteiramente realizada a partir de um material, e dele é inseparável; de outro lado, enquanto valor (isto é, enquanto *significa alguma coisa*) ela nos leva para fora dos limites da obra ela-mesma, entendida como material organizado, como mero objeto.

A contestação de Bakhtin aos pressupostos da assim chamada estética material e a postulação de uma abordagem dela diferenciada para compreender a obra de arte seriam substancialmente fortalecidas com a elaboração de sua filosofia da linguagem e sua teoria do signo. De fato, é alicerçado na sua concepção de linguagem, a qual nega o que ele chamava de "objetivismo abstrato", cujo representante maior foi Saussure, que Bakhtin erguerá sua teoria literária. Nos limites que nos interessam aqui — a questão do signo e do significado — bastará repassar as noções de "tema" e "significação", tais como definidas por Bakhtin.

Para ele, cada enunciação, como um todo, tem um sentido único, unitário; cada vez que perguntamos, por exemplo, "que horas são", este enunciado tem um sentido diferente, determinado não só pelas suas formas lingüísticas (o "material") — léxico, morfologia, sintaxe, som, entoação — mas também pelo contexto, pela situação e, não menos importante, pelo acento apreciativo, ou *orientação apreciativa* (a qual possibilita o fato, por exemplo, de numa enunciação uma palavra significar exatamente o oposto do seu "valor de dicionário"). Mas atenção: a orientação apreciativa não é um traço eventual ou contingente do enunciado (a "conotação" tradicional), mas um *elemento essencial*: "sem acento apreciativo, não há palavra"⁴. A este sentido da enunciação concreta, Bakhtin dá o nome de "tema" (a pala-

⁴BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 132.

vra aqui deve ser entendida exclusivamente como um termo técnico da teoria do signo de Bakhtin; não pode ser confundida, por exemplo, com o tema da obra de arte): "Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema. Isto é o que se entende por tema da enunciação"⁵.

Mas, no interior desse "tema", a enunciação é igualmente dotada de uma "significação". Por significação (lembrando também que esta palavra deve ser compreendida como um termo técnico específico), Bakhtin entende

"os elementos da enunciação que são *reiteráveis* e *idênticos* cada vez que são repetidos. Naturalmente, esses elementos são abstratos: fundados sobre uma convenção, eles não têm existência concreta independente, o que não os impede de formar uma parte inalienável, indispensável à enunciação. (...) A significação é um *aparato técnico para a realização do tema*"⁶.

Em outras palavras, a teoria de Bakhtin define "significação" como o *valor de dicionário* de cada enunciado. A significação, assim, é o referencial imediato da palavra, aquilo que a identifica num primeiro nível, na sua relação puramente interna, nos estritos limites da convenção do código. Se o tema de "que horas são" pode ser "estou com pressa", ou "ele está demorando", num leque que se abre ao infinito, a sua significação será sempre a mesma (= *que horas são*).

⁵BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 129.

⁶_____. p. 129.

Vejamos agora como Bakhtin relaciona "tema" e "significação":

"A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o estágio superior real da capacidade lingüística de significar. De fato, apenas o tema significa de maneira determinada. A significação é o estágio inferior da capacidade de significar. A significação não quer dizer nada em si, ela é apenas um potencial, uma possibilidade de significar no interior de um tema concreto"⁷.

Detenhamo-nos nesse ponto, relacionando-o ao problema da compreensão. Está claro que o que Bakhtin denomina "significação" encobre e define a noção de signo conforme Saussure (significante + significado)⁸; aí, compreender um enunciado significa traduzir passivamente um sinal, de acordo com o código de um sistema abstrato ("langue"). Em última instância, a língua que deve ser estudada é o veículo, ou o instrumento, de conteúdos que se encontram fora do ato da enunciação. Essa visão do signo ignora, por princípio metodológico, a historicidade concreta da enunciação (a "parole" individual que Saussure contrapõe à "langue" social), localizando no sistema abstrato de normas o seu objeto de estudo. Tal teoria teve e tem extraordinária importância, exercendo grande influência na lingüística desse século. O próprio Bakhtin assinala a popularidade e a importância de Saussure na Rússia de então (anos 20): "Podemos dizer que a maioria dos representantes do nosso pensamento lin-

⁷BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 131.

⁸Cf. SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo, Cultrix/USP, 1969. p. 79-84.

güístico se acha sob a influência determinante de Saussure e de seus discípulos (....)"⁹.

Na verdade, são os princípios saussurianos que estão na base da "estética material" contestada por Bakhtin. Tal estética pretende transpor, para o estudo da literatura, uma metodologia estritamente lingüística, de uma lingüística fundamentada na clássica noção de "langue", isto é, no sistema abstrato da língua, e não na sua realização concreta:

"La poétique s'accroche à la linguistique, craignant de s'en écarter d'un pas (ce que l'on constate chez la majorité des formalistes (....)); parfois même elle cherche à n'être qu'une section de la linguistique (....)". (ETR, 27)

Nos termos de Bakhtin, haveria nessa postura pelo menos dois problemas interrelacionados. O primeiro, de ordem lingüística, é básico, pois representa o ponto de partida, a sua epistemologia. Trata-se da própria noção de signo aí subjacente, que dá à mera identificação de um sinal, para Bakhtin "uma entidade de conteúdo imutável", "que não pode substituir, nem refletir, nem refratar nada", constituindo-se apenas num "instrumento técnico para designar este ou aquele objeto"¹⁰, o atributo de "compreensão". Bakhtin situa a questão em outros termos:

"O processo de descodificação (compreensão) não deve, em nenhum caso, ser confundido com o processo de identificação. Trata-se de dois processos profundamente distintos. O signo é descodificado; só o sinal é identificado. (....) Somente um

⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 84.

¹⁰ _____. p. 94.

concurso infeliz de circunstâncias e as inextirpáveis práticas da reflexão mecanicista puderam induzir certos pesquisadores a fazer desses "sinais", praticamente, a chave da compreensão da linguagem e do psiquismo humano (do discurso interior). (....) Assim, o elemento que torna a forma lingüística um signo não é sua identidade como sinal, mas sua mobilidade específica; da mesma forma que aquilo que constitui a descodificação da forma lingüística não é o reconhecimento do sinal, mas a compreensão da palavra no seu sentido particular, isto é, a apreensão da orientação que é conferida à palavra por um contexto e uma situação precisos (....)"¹¹.

Nesta visão, a identificação do sinal segundo um código abstrato, desconsiderados o contexto, a intenção, a orientação apreciativa, é *vazia de sentido*. Nenhuma compreensão pode nascer meramente da identificação do sinal — e toda compreensão *sai dos limites do sinal* para o contexto social de sua realização; é só nesse território dialógico que as palavras *significam*. Neste ponto crucial, Bakhtin encontra os limites específicos da lingüística saussuriana — e, por extensão, de toda lingüística fundamentada num sistema abstrato:

"Enquanto uma forma lingüística for apenas um sinal e for percebida pelo receptor somente como tal, ela não terá para ele nenhum valor lingüístico. A pura "sinalidade" não existe, mesmo nas primeiras fases da aquisição da linguagem. Até mesmo ali, a forma é orientada pelo contexto, já constitui um signo, embora o componente de "sinalidade" e de identificação que lhe é correlata seja real"¹².

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 94.

¹² _____. p. 94.

O segundo problema, decorrente do primeiro, é ver também a literatura como um sistema autônomo, com propriedades definíveis em si, e não como uma das manifestações da linguagem, manifestação cujas formas arquitetônicas e composicionais só têm sentido na sua determinação e intencionalidade históricas, porque fora do território social nada significam. Assim, o objeto estético transcende os limites materiais internos, ou suas propriedades abstratas, porque nenhuma compreensão pode nascer desconsiderando-se o "tema", o sentido da enunciação como um todo na sua realidade concreta. Para Bakhtin, toda compreensão é *ativa*, é uma espécie de *diálogo*:

"Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. (...) Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo*; ela está para a enunciação assim como uma réplica está para a outra no diálogo. (...) É por isso que não tem sentido dizer que a significação pertence a uma palavra enquanto tal. Na verdade, a significação pertence a uma palavra enquanto traço de união entre os interlocutores, isto é, ela só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva. A significação não está na palavra nem na alma do falante, assim como também não está na alma do interlocutor. Ela é o efeito da *interação do locutor e do receptor produzido através do material de um determinado complexo sonoro*".¹³

Assim, toda compreensão é social porque todo signo é social: o signo é um fenômeno eminentemente social, não porque se

¹³ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 131-132.

dirige mecanicamente de um emissor para um receptor, como veículo neutro de um conteúdo abstrato, mas porque ele em si tem duas faces. Todo enunciado, "um sistema de signos dinâmico e complexo"¹⁴, *é orientado para o exterior*, o que significa que prevê outro enunciado, posiciona-se diante dele; mesmo o signo interior, que tradicionalmente entendemos por "consciência individual", tem um auditório social, e é somente neste território contrastante, interindividual, que se pode falar em significado. Bakhtin entende que todo enunciado é um *ponto de vista sobre o mundo*, não um ponto de vista gramatical ("eu", "tu", o "narrador" da literatura, entendidos como instâncias abstratas de um sistema abstrato), mas um ponto de vista ideológico, uma intenção persuasiva, um comentário implícito, diretamente determinados por uma situação social concreta. O ponto de vista, nessa perspectiva, é uma *opinião*, uma tomada de posição; cada enunciado é parte integrante de uma visão de mundo. Assim, uma narrativa escrita na "terceira pessoa" tradicional é tão pessoal, enquanto organização do mundo, quanto a escrita sob a perspectiva do "eu". A forma composicional escolhida (o *eu* presente ou o *eu* ausente) estará diretamente vinculada à intenção arquitetônica da obra — relativizar ou não a visão de mundo do discurso, por exemplo, ficando nos extremos. Para Bakhtin, o ponto de vista gramatical é apenas isso: gramatical. O que importa é a "opinião" subjacente, ou a "luta de opiniões", que pode estar presente, por exemplo, num único enunciado.

Desta forma, só se torna signo o objeto que sai de seus próprios limites, tal como o compreende Bakhtin:

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 32.

"Um signo não existe apenas como parte de uma realidade; ele também reflete e refrata uma outra. Ele pode distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico, etc. Todo signo está sujeito aos critérios de avaliação ideológica (isto é: se é verdadeiro, falso, correto, justificado, bom, etc.). O domínio do ideológico coincide com o domínio dos signos: são mutuamente correspondentes. Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico. Tudo que é ideológico possui um valor semiótico."¹⁵

Em outras palavras, o domínio do ideológico é o campo que transcende o "sinal" e produz significado. Chegamos aqui a um aspecto importante: o conceito de ideologia em Bakhtin. Bakhtin não usa o termo no sentido estrito do marxismo ortodoxo, situando-o como o processo de mascaramento do real; nesse sentido próprio, a palavra "ideologia" aparece perfeitamente delimitada dentro de uma visão da história da filosofia, definindo "o resultado da divisão social do trabalho e, em particular, da separação entre trabalho material/manual e trabalho espiritual/intelectual"¹⁶. Em outros termos, ideologia é

"um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas e regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer".¹⁷

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 32.

¹⁶ CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 19.ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. p. 101-102.

¹⁷ _____. p. 113.

Nesse sentido restrito do termo, uma das tarefas da filosofia é justamente *superar a ideologia*, transcender os seus limites, para que a realidade histórica possa ser apreendida em sua totalidade.

Bakhtin, entretanto, diz: "Ali onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico". É uma diferença considerável. Ou o teórico russo entende que nenhuma atividade humana sai da esfera ideológica no sentido estrito acima delimitado, e que portanto a pretensão de superar a ideologia é uma contradição em termos, na medida em que homem algum vive sem signos, ou então ele dá ao termo um outro significado, amparado no fato de que toda teoria se elabora a partir da definição particular, precisa, de seus próprios termos (ninguém é proprietário exclusivo das palavras). Assim, o que Bakhtin entende por ideologia seria um *sistema de idéias socialmente imbricado*, do qual nenhum enunciado escapa. Embora em nenhum momento ele defina o termo isoladamente, os contextos em que ele emprega a palavra *ideologia* nos levam nessa direção. Nesse sentido, a ideologia não é um fenômeno particular contingente, "evitável", um conjunto de representações qualitativamente distinto de, digamos, outro conjunto de representações — mas, ao contrário, é um fenômeno universal cuja "qualidade" não vem ao caso. Assim, quando Bakhtin diz que "a consciência individual é um fato sócio-ideológico", e que "a palavra é o fenômeno ideológico por excelência", "o modo mais puro e sensível da relação social"¹⁸, fica perfeitamente claro que para ele ideologia é tudo o que deriva das relações sociais, e que fora dela não há significado possível.

¹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 35-36.

Passemos agora a outro aspecto de sua teoria da enunciação que tem uma destacada importância na sua visão da literatura e que decorre também de sua concepção do signo como um fenômeno sócio-ideológico: a representação no discurso do "discurso de outrem", a "enunciação sobre a enunciação". Essa representação, fundamental na vida cotidiana, é igualmente fundamental na literatura, que aqui nos interessa de perto. O ponto de partida de sua teoria da enunciação é o *caráter dialógico da linguagem*, o fato de que *o outro* é parte integrante do enunciado, implícita ou explicitamente. Na literatura, tal aspecto é crucial; os modos de apreensão do discurso de outrem não são apenas fenômenos sintáticos neutros, veículos de transmissão de conteúdos e pontos de vista distintos, mas fundamentalmente "indicadores da relação de força que se estabelece entre o contexto narrativo e o discurso citado"¹⁹, indicadores esses de caráter ideológico, isto é, confrontam pontos de vista ideológicos sobre o mundo, e não meramente sintáticos ou gramaticais. Em outras palavras, toda citação é, em maior ou menor grau, direta ou indiretamente, um *comentário* sobre outrem, uma tomada de posição ativa diante do discurso de outrem. Além disso, "a transmissão leva em conta uma terceira pessoa — a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela re-

¹⁹BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 155.

força a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso"²⁰.

Tais modos de apreensão do discurso de outrem, que se realizam por meio de esquemas sintáticos mais ou menos fixos (discurso direto, discurso indireto, etc.), não são simplesmente marcas de estilo (uma opção "técnica"), mas refletem "a dinâmica da inter-relação social dos indivíduos na comunicação ideológica verbal"²¹, diretamente vinculados a intenções ideológicas, historicamente variáveis, pois "o fim que o contexto narrativo procura alcançar é particularmente importante"²². É essa finalidade ou amarração ideológica que estabelece as tendências históricas. Assim, podemos ter, por exemplo, desde o "*dogmatismo autoritário*, caracterizado pelo estilo linear, impessoal e monumental de transmitir a fala de outrem na Idade Média", quando era importante conservar em alto grau a autonomia do discurso de outrem, criando contornos exteriores nítidos em volta do discurso citado, preservando-lhe o caráter "sagrado", até o que Bakhtin chama de "*individualismo relativista*, com a sua diluição no contexto narrativo (época contemporânea)"²³, quando as visões de mundo se dessacralizam e perdem sua referência ideológica única: o enunciado aí é a arena onde linguagens distintas (isto é, visões de mundo distintas) entram em confronto numa tensão permanente; a palavra se relativiza ao máximo.

²⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. p. 146.

²¹ _____. p. 148.

²² _____. p. 153.

²³ _____. p. 153.

É também o caráter dialógico da linguagem que vai fundamentar a teoria do romance de Bakhtin, que é, em suma, uma teoria da literatura. O ponto de partida é o fato de que a linguagem, enquanto realidade viva, nunca é única:

"La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives (...)" (ETR, 110)

Assim, a linguagem, na sua realidade histórica, é sempre profundamente diversificada, não apenas por marcas dialetais abstratas, mas por compreender pontos de vista específicos sobre o mundo, formas de sua interpretação verbal, perspectivas semânticas e axiológicas, e, como tais,

"tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques: comme tels, ils se rencontrent et coexistent dans la conscience des hommes et, avant tout, dans la conscience créatrice de l'artiste-romancier; comme tels, encore, ils vivent vraiment, luttent et évoluent dans le plurilinguisme social. (...) Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde". (ETR, 113-114)

Na literatura, a linguagem se cristaliza em formas composicionais convencionalmente estratificadas e historicamente determinadas, e a força que estratifica e diferencia a linguagem literária é a sua natureza intencional — "le discours vit en dehors de lui-même, dans une fixation vivant sur son objet" (ETR, 113) — e não seus índices lingüísticos abstratos. Para Bakhtin esses índices não podem ser estudados sem se considerar sua na-

tureza intencional. Daí a dificuldade, que Bakhtin já assinalava, de se tentar classificar o romance enquanto forma fixa, quando se leva em conta apenas sua estrutura interna, suas propriedades formais, desconsiderando-se a natureza dialógica da linguagem e a intenção com que o artista-prosador se apropria da palavra. Nessa perspectiva, o discurso romanesco não é propriamente uma forma fixa essencial, mas o discurso que abre suas portas às linguagens sociais de um mundo socialmente diferenciado e estratificado, dando a elas o seu grau de autonomia: ele é, por excelência, o espaço do diálogo das linguagens, e, como tal, pode aceitar a todas elas respeitando suas próprias perspectivas; nele podem entrar a linguagem epistolar, a notícia de jornal, o diário íntimo, o jargão jurídico, o discurso religioso, etc. O prosador se apropria das intenções e das formas da linguagem de outrem e as dispõe no centro de suas intenções pessoais; nelas, ele faz ressoar sua orientação apreciativa própria. O aspecto fundamental é que as visões de mundo alheias, subjacentes a essas linguagens, não são eliminadas, mas utilizadas, conservando-se, em maior ou menor grau, como vozes ideológicas originais, distintas, próprias; tais vozes podem ser ironizadas, contestadas, parodiadas, respeitadas ou mesmo sacralizadas — mas de qualquer modo estarão na obra, em diálogo permanente. Nesse diálogo intencional de linguagens constrói-se a prosa romanesca. É também esse diálogo que permite o fato de um único enunciado (gramaticalmente um único "ponto de vista") conter duas ou mais vozes ideológicas distintas. Na literatura, o caso da representação irônica ou paródica de outrem é típico; o narrador, por exemplo, ao descrever um personagem, usa as formas ("jargão") e as intenções ("ideologia") de outrem,

e nelas imprime a sua opinião, o seu comentário crítico, a sua avaliação, sem deixar marcas, sem estabelecer uma fronteira gramatical entre o "eu" e o "ele". O exemplo da paródia é o mais visível de todos, pela sua natureza caricatural; mas a orientação ideologicamente apreciativa do enunciado é um traço essencial de qualquer discurso romanesco.

Para Bakhtin, portanto, o romance não é uma forma acabada, passível de uma classificação nos termos, por exemplo, em que tradicionalmente se classifica a epopéia. Para ele, a história do romance é a história da descentralização verbal, é a história da consciência da estratificação da linguagem (isto é, da estratificação social) literariamente organizada, diretamente vinculada à concepção ideológica do homem. O discurso romanesco, na visão de Bakhtin, nasceu, cresceu e consolidou-se no lento processo de quebrar o distanciamento épico (distanciamento espaço-temporal), de romper a unidade ideológica de uma linguagem poética oficial centralizadora e cristalizada em formas fixas de prestígio. Assim, Bakhtin vê, nos diálogos socráticos, um dos germes do discurso romanesco: o "aqui e agora", a vida cotidiana e concreta do homem tomada como objeto do discurso, enquanto que no discurso épico só o passado sagrado era digno de representação literária. O discurso romanesco respondeu, assim, à fragmentação da "cultura nacional", à invasão das "línguas estrangeiras", à "intimidade" como valor social, à descentralização geográfica, religiosa, científica, moral, etc. — enfim, à relativização de todo saber. Ao longo dessa trajetória em direção a uma visão descentralizada da realidade, a prosa romanesca criou suas formas composicionais, que vão desde os romances de cavalaria até a complexidade do romance moderno, num

processo essencialmente inacabado, porque sua matéria viva é o *presente*, com sua eterna batalha de linguagens.

E é ainda, finalmente, na natureza dialógica da linguagem que o teórico russo vai encontrar o referencial que lhe permite traçar a distinção entre o discurso romanesco e o discurso poético (no seu sentido estrito). Tal distinção, para ele, não se funda em princípio nos aspectos composicionais (métrica, estrofe...) ou em categorias lingüísticas (denotação/conotação), já que sua concepção de signo não aceita essa divisão. A diferença está basicamente no modo de apropriação e orientação da palavra, tomada como fenômeno sócio-ideológico. A questão que se coloca é *o lugar da linguagem de outrem, como voz ideológica distinta, no texto literário*. Na prosa, ou, mais precisamente, no discurso romanesco, o plurilingüismo (isto é, as múltiplas linguagens sociais que dialogam e se confrontam no seio de uma mesma língua abstratamente única) é um elemento capital. O discurso romanesco *respira* em meio a linguagens diferentes, "estrangeiras", em meio a pontos de vista ideologicamente distintos (e não, simplesmente, pontos de vista gramaticais distintos). O discurso aí atravessa um meio de expressões e acentos estranhos; concorda com uns, discorda de outros — neste processo de dialogização assumida, dá forma à sua imagem e ao seu tom estilísticos:

"Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses oeuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie: il les introduit dans son oeuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître."
(ETR, 120)

Já no discurso poético, a dialogização não é utilizada literariamente; a poesia se aliena de toda ação recíproca, dispensando a interferência de outrem. Na linguagem do poeta há uma força centralizadora, única e irrefutável; o poeta pode usar a palavra de outrem, mas livra-se da *intenção* (da voz ideológica) de outrem. A poesia aspira à unidade absoluta:

"Le poète doit être en possession totale e personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui, et rien qu'à elles. Chaque mot doit exprimer spontanément e directement le dessein du poète; il ne doit exister aucune distance entre lui et ses mots. Il doit partir de son langage comme d'un tout intentionnel et unique: aucune stratification, aucune diversité de langages ou, pis encore, aucune discordance, ne doivent se refléter de façon marquante dans l'oeuvre poétique.

A cet effet, le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui, n'utilise que certaines mots e formes, de telle manière qu'ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes du langage." (ETR, 117)

Nessa perspectiva, pode-se compreender o caso singular de Fernando Pessoa na literatura portuguesa: para dar vazão a visões de mundo distintas, criou um poeta para cada linguagem, com fronteiras nítidas entre um e outro — na poesia não há espaço para duas vozes. Já o discurso romanesco, este só nasce a partir do contraste vivo de vozes distintas.

Lembremos, entretanto, que os dois sentidos básicos com que o artista se apropria da linguagem, que aqui repassamos, não têm em Bakhtin o caráter de um esquema fechado. A prosa romanesca, por exemplo, admite um amplo leque de variações, numa gradação que vai desde o romance polifônico, onde as vozes ideológicas têm um extraordinário grau de autonomia, até o romance

monológico, que se define quando a voz do narrador ressoa mais alta que as outras, promovendo um fechamento ideológico (mas, mesmo aí, a linguagem de outrem tem relevância). Por outro lado, o elemento poético estrito define uma intenção centralizadora univocal — daí sua importância, por exemplo, no discurso épico clássico, em que a unidade do mundo narrado é consideravelmente reforçada pelo ritmo e pela métrica, que, criando uma forte unidade estilística, tornam a linguagem do poeta mais protegida ainda da invasão de qualquer outra linguagem, isto é, de qualquer outra visão de mundo.

4

Tais são, em linhas gerais, os elementos básicos da teoria de Bakhtin. Munidos de sua concepção de linguagem e de literatura, procedemos ao estudo de *Os vivos e os mortos*, tentando desvendar os problemas que a obra levanta enquanto linguagem e visão de mundo.

O primeiro deles é de ordem composicional: trata-se de uma longa narração em versos livres — e estritamente uma narração, no sentido mais prosaico do termo. Assim, a quebra sintática dos enunciados e a ausência parcial de pontuação criam uma estranheza *histórica*: obra contemporânea, não tem parentesco formal com nenhuma outra na literatura brasileira. No plano semântico, a estranheza se desdobra: o mundo narrado prima por se desvincular pela raiz de qualquer referência ao mundo contemporâneo, mas sem se definir como narrativa histórica, isto é, como uma voz contemporânea que se debruça num passado histórico concreto. Na linguagem, evidencia-se uma extraordinária

simplicidade sintática e lexical, mas sem acentuar concretamente qualquer registro popular ou regional da língua. Por fim, transparece na obra uma intensa unidade poética, em consonância com uma orientação épica, embora nada tenha a ver com a estrutura épica tradicional, tomada como uma forma fixa. Como resultado, ressoa na obra uma visão de mundo verdadeiramente singular, sem parentesco com o universo contemporâneo, mas que ao mesmo tempo não é percebida como um anacronismo; pelo contrário, podemos perceber na obra traços formalmente revolucionários.

Em síntese, temos uma arquitetura épica, construída numa composição singular, diríamos única. Nossa análise procurou desvendar como a visão de mundo da obra se constrói não *pela* linguagem, mas *enquanto* linguagem. Ou, por outra, que linguagem tornou possível a construção de uma obra épica, no seu sentido mais canônico, em pleno século XX, sem resultar nem um anacronismo (isto é, a forma envelhecida ou fossilizada), nem numa paródia (isto é, a retomada crítica e/ou irônica de uma visão de mundo "antiga") e nem tampouco numa obra híbrida, em que traços épicos "puros" aparecessem entremeados a um discurso predominantemente romanesco.

A escolha de Bakhtin, como pressuposto teórico, se deveu à nossa convicção de que a originalidade arquitetônica e composicional de *Os vivos e os mortos* só pode ser convenientemente analisada levando-se em conta a natureza dialógica da linguagem, a sua orientação para o exterior. Nesse sentido, a teoria de Bakhtin nos pareceu perfeitamente adequada para a nossa tarefa, uma vez que sua concepção de signo e sua concepção de linguagem vinculam, por princípio, palavra com visão de mundo —

eis aí o eixo central da nossa dissertação. Com tal objetivo, dividimos o estudo em 7 partes, ressaltando as categorias que nos pareceram relevantes para a interpretação da obra nos termos aqui postulados: a geografia, o tempo e a história, o passado mítico, o homem e a natureza, a conciliação, as formas composicionais e o elemento épico. Assim, nosso estudo se detém basicamente nas concepções de espaço, de tempo, da história, do homem e da natureza, como formas de uma visão de mundo épica, de um sistema axiológico construído enquanto linguagem artística. Paralelamente, são ressaltadas as formas composicionais que sustentam a construção ideológica da obra.

Finalmente, por coerência metodológica, os conceitos de signo, de enunciado, de intencionalidade, de ideologia e de linguagem que aqui aparecem são os de Bakhtin, não devendo pois ser compreendidos na esfera de outras teorias literárias epistemologicamente incompatíveis com a do teórico russo.

III - A GEOGRAFIA

"É lá
lá naquela Ilha de três cômoros, bem
na boca da barra, onde começa o parcel da
Bandarra e acaba o banco das Palmas
lá vive Ana das Almas, sozinha faz tem-
po com o filho pequeno chamado Menino"¹

Entramos na obra de Rio Apa por uma referência espacial que se desdobra numa indicação geográfica; logo na primeira frase começa a se definir o espaço de *Os vivos e os mortos*. "É lá", diz o narrador, e, sem pontuação, apenas com mudança de linha, prossegue: "lá naquela Ilha" — e depois de breve descrição, insiste na referência inicial, apresentando a primeira personagem ("lá vive Ana das Almas").

O primeiro aspecto a ser destacado nesta apresentação geográfica é o caráter *interno* da referência. Subitamente estamos ao lado do narrador, em algum lugar não sabido — mas num tempo presente ("É") — e *ouvimos* (quase que *vemos* um dedo apontando ali adiante...) a informação, informação reiterada, marcada fortemente pela modalidade oral da linguagem, supondo até a presença física do interlocutor: "lá naquela Ilha de três cômoros". O narrador ainda esclarece, de modo a evitar ambigüidade: "bem na boca da barra"; ele não nos esclarece qual barra,

¹*O povo do mar e dos ventos antigos*, p. 10. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais PM, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

como não esclareceu previamente o local da Ilha num sistema qualquer de reconhecimento geográfico, num mundo possível. De fato, não havia necessidade; na lógica que o texto instaura abruptamente, o narrador não se dirige a um *leitor* (o que exigiria um uso diferenciado da linguagem, próprio do distanciamento), mas a um *ouvinte*. Não um ouvinte formal, alguém que escuta uma história previamente escrita, na circunstância ritualizada de se *ouvir histórias*, normalmente já acontecidas, encerradas na sua própria memória — mas um ouvinte que está ao lado do narrador no momento mesmo da enunciação, e, mais do que isso, no momento mesmo da ação. Desta forma, o "lá" do narrador é suficiente; estamos ao seu lado, olhamos para onde ele olha, seguimos o seu aponte. O narrador não se dirige a um estranho, a alguém que veio de fora, de outra terra ou de outra cultura. Desde o início, a geografia de certo modo se define como a única existente. Ela não é apresentada por comparação, não sugere outro mundo; a rigor, ela não é sequer *descrita* — pois o ouvinte está presente, vendo com seus próprios olhos. Assim, tudo o que parece vago na voz do narrador se enche de pleno significado, uma vez que estamos no local da enunciação, no seu momento vivo:

"Noite q'nem esta de Lua, vazante parando coa brisa no fim da maré" (PM, 10)

A noite é "esta"; como estamos ali, a marca oral, brutalmente presentificada (*aquí, agora*), é plena de sentido e referência.

Neste primeiro exemplo podemos perceber a estratégia do texto para circunscrever sua geografia, seu espaço físico, seus

limites próprios. A linguagem estabelece os valores geográficos não a partir de recursos descritivos neutros, distanciados, de modo que ao espaço da narração se contraponha implicitamente o espaço do leitor, de um leitor que se coloca longe do mundo narrado. Ao contrário, o narrador traz o leitor ao seu lado, torna-o seu cúmplice, não lhe dá margem para distância. E a proximidade espacial é também temporal, atualizada a cada enunciado.

Como *já estamos ali*, as eventuais descrições geográficas aparecerão acidentalmente, meras indicações de segundo plano. Vejamos, por exemplo, este diálogo de Ana com uma alma:

" - Logo se sabe pela Tia. Onde é a colônia?
 ... lá dentro da baía... perto do Porto Antonin... num par de ilha que se chama Jererê... lá vivi junto do meu marido... que me deixou um dia..." (PM, 14)

Aparecem aí três referências geográficas: "lá dentro da baía", "Porto Antonin" e "um par de ilha que se chama Jererê". Tudo indica que a baía a que se refere a alma é a baía de Paranaguá — mas atente-se para o fato de que o narrador não dá qualquer explicação nesse sentido. Aliás, a palavra *Paranaguá* não aparece uma única vez ao longo dos quatro volumes. O narrador omite (ou não conhece) toda uma constelação de significados sugeridos meramente pela palavra "Paranaguá" no universo de um leitor, digamos, brasileiro. A observação se justifica na medida em que a inexistência do conhecido topônimo no texto corta um dos liames possíveis da geografia da obra com a geografia *concreta* do leitor contemporâneo.

A seguir, a alma refere-se a um certo "Porto Antonin". Como já há sinais de que estamos na baía de Paranaguá, onde há efetivamente um par de ilhas que se chama "Jererê", podemos adivinhar que se trata da pequena cidade de Antonina, situada no fundo da baía e onde há um porto. Mas na geografia do narrador esta cidade (aliás, este *porto*) tem outro nome: "Antonin". Por quê? Podemos inferir de novo que não interessa ao narrador estabelecer laços espaciais concretos com a geografia do leitor, mesmo no caso de citar uma pequena cidade sem grande importância político-econômica como Antonina no universo do Brasil contemporâneo. Mais uma vez, é intenção do narrador *isolar* sua geografia, ignorando todas as outras. O espaço onde ele se move não é um espaço menor dentro de outro maior, implícito ou explícito; é o *único* espaço. Qualquer referência que indique outro espaço (e portanto outra história, outra sociedade, outro sistema de valores) será ou omitida ou suavizada — caso de "Porto Antonin" — de modo a perder seu caráter concreto.

Finalmente, observemos que o texto nos fala das ilhas Jererê — que de fato podem ser encontradas num mapa da baía de Paranaguá. Mas aqui o narrador não corre qualquer risco de perder o controle de sua geografia e do sistema de valores que ela implica, pois a palavra "Jererê" não transcende os limites dessa mesma geografia; nada há nas ilhas Jererê que nos remeta a um mundo distinto daquele instaurado pelo texto. Pelo contrário, a definição do termo, derivado de "jererê" — "aparelho para pesca de camarões e de peixes miúdos"² — reforça ainda mais

²FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d. p. 801.

o espaço do narrador, pela ausência de outras significações.

Adiante, há uma referência à Ilha do Mel, um acidente geográfico que faz parte do mundo real — não só por constar dos mapas, mas por estar carregado de significados próprios para um leitor que conheça o litoral do Paraná. Eis como o narrador a apresenta:

"Cheirando e pondo as ervas no tacho,
Ana fala distraída
- Um dia deu a Peste na Ilha do Mel e
aquela gente que mora nas pontas da Ga-
lheta veio aqui pra me levar de volta com
eles e curar o povo" (PM, 16)

Observe-se que toda geografia instaura um sistema de valores; o espaço físico se constrói numa imbricação concreta com uma visão de mundo e um *tempo* — não uma data, mas uma história plena de cultura. Aqui não se trata da Ilha do Mel do leitor contemporâneo — ponto turístico, *poster* da Paranatur ou fim de semana dos mochileiros — mas de um espaço integralmente vinculado à geografia (única) e visão de mundo do narrador. A narrativa está no presente; estamos *vendo* Ana falar, estamos juntos ao narrador, mas as "ervas no tacho", a "Peste" e a ida de Ana para "curar o povo" cortam radicalmente o vínculo concreto de uma geografia familiar, moderna, contemporânea, para nos deixar exclusivamente diante da geografia do narrador. Note-se, também, que a narração não se faz por contrastes no tempo; a geografia da obra em nenhum momento se define como um estágio passado, um espaço de acontecimentos antigos, naquele momento lembrado. Em outras palavras, a geografia da obra não se define por oposição a outra, mais recente ou atual; ela elimina, por princípio, qualquer dado que possa levar o leitor a sair dela

mesma, que possa distanciá-lo daquele espaço único. O narrador exige nossa solidariedade em todos os planos da leitura. Há um só tempo, sempre presente; e um único espaço. Estamos impedidos de olhar para os lados, ou para outro tempo (para frente ou para trás) que não aquele da ação imediata. Este espaço e este tempo só se estabelecem com relação a eles mesmos. Os possíveis vínculos que nos permitissem respirar outros ares, que nos permitissem comparações, choques ou contrastes, que nos levassem a definir o universo geográfico do texto por um eixo contemporâneo, esses vínculos estão ausentes.

Pouco a pouco o narrador nos dá outros elementos, mas sempre de forma apenas accidental. Por exemplo, ao falar de Salema, ele nos informa que ela era "a moça mais bonita da barra de Icapara" (PM, 37). Sobre a barra de Cananêia e a Ilha do Bom Abrigo, somos informados de que o povo de lá "só fala gritando por causa da trovoadas dos tombos" (PM, 42). A Deserta "é aquela praia sem fim nem começo, escondida na névoa do Superaguy" e a Ilha dos Mortos fica no "meio do mar" (PM, 10). Noutro momento, Quirino vê que o barco "já tinha atravessado a baía de Trepandê e brilhava ainda mais na sombra da grande montanha do Cardoso" (PM, 44). Em qualquer momento, supõe-se que o leitor já saiba de que espaço fala o narrador.

São indicações geográficas deste tipo que apresentam o espaço cênico de *Os vivos e os mortos*, apresentação abundante em dêiticos como "lá", "aquele", "este", etc. Consideremos alguns aspectos. Em primeiro lugar, como temos visto, o narrador não se detém para dar indicações concretas da região onde se passam as histórias narradas, sob coordenadas de um mundo objetivo, exterior à narração. Não se fala, por exemplo, em *litoral*

do Paranã, ou região de pesca do sul do Brasil — informações que subitamente enquadrariam a geografia do texto dentro de um mundo mais amplo, politicamente organizado, espacialmente delimitado; e que, também subitamente, lançariam o leitor para fora daquele espaço. Recordemos que o narrador se dirige para alguém que está ao lado dele; alguém que acompanha cada cena no momento mesmo em que ela acontece. E pressupõe que esse alguém, leitor ou ouvinte, não necessite de informações suplementares para se localizar no espaço. Não que informações exteriores sejam irrelevantes, não interessem, fiquem em segundo ou terceiro plano; na verdade, elas simplesmente *não existem* para o narrador, ou, se existem, *não têm nome*, como veremos adiante.

Poder-se-ia argumentar que as indicações geográficas exteriores estão implícitas no texto, na medida em que o narrador refere-se a acidentes que fazem parte do mundo objetivo, como Ilha do Mel, Superaguy ou Cananéia. Mas aqui é importante lembrar que tais nomes, na obra, não comprometem a geografia única do texto, não deixam uma fresta por onde possamos avançar a um espaço exterior, uma sociedade ou uma cultura outra que não a da própria narração (a palavra "Paranaguá", voltando ao nosso exemplo, deixaria essa fresta). Em outros termos, a linguagem geográfica do narrador não é invadida por nenhuma outra; quando há esse risco, o narrador ou omite ou suaviza, de modo a ser o único proprietário do significado ("Antonina" transformando-se em "Porto Antonin"). De fato, o dado geográfico, o espaço físico, nunca é apenas um pano de fundo neutro, indiferente; ao contrário, ele é carregado de significação cultural e potencialmente carregado de ideologia³. O caráter axiológico do espaço

³Lembremos que usamos a palavra "ideologia" no sentido que lhe empresta Bakhtin. Cf. capítulo II.

na literatura é particularmente relevante na obra que aqui estudamos, já que nela todo espaço é *exterior*, todo espaço é uma *geografia*. Assim, a geografia do narrador postula uma sociedade, uma cultura, um tempo, uma visão de mundo, e o modo como a narração constrói o seu espaço torna esses elementos refratários a outra visão de mundo, outra sociedade, outra cultura e outro tempo. *Refratários* não no sentido de que eles contestem ou se oponham a dados de fora, ou mesmo no sentido de que eles se construam a partir da noção de diferença — mas porque o discurso do narrador, na construção do seu mundo físico, geográfico, não leva em consideração qualquer outra geografia, nem para contrastá-la e nem para simplesmente situar episodicamente sua região nos contornos de uma região maior. Todo o edifício da narração se erguerá sobre este espaço único. *Único* não porque a narração aconteça num único lugar (a clássica unidade de espaço), mas porque na lógica instaurada pelo texto aquele é o único espaço possível ou existente. Desta unidade primordial do espaço físico (e de todo o sistema de valores que representa) dependerá grande parte da unidade ideológica da obra. A geografia do narrador não dialoga com nenhuma outra; ela só conhece a si mesma.

Assim, ganha pleno sentido a estratégia do narrador de colocar seu leitor ou ouvinte o tempo todo a seu lado, acompanhando de perto cada gesto seu, falando com ele a mesmíssima e única língua do seu mundo e de seus personagens; a integridade daquela geografia não é ameaçada em nenhum instante pela frieza da distância, por outros pesos e medidas que o leitor eventualmente trouxesse de fora; e cada palavra daquele mundo relaciona-se exclusivamente com aquele mundo, e nenhum outro. Para dar

um último exemplo desse fechamento, vejamos um trecho do último volume, quando as fronteiras geográficas se expandem para o sul e a vida das colônias entra em decadência:

"Do alto dos morros, olhos duros, cavados de fome, estão vendo tudo
são os vigias das colônias, antes tão ricas de Laguna, Imbituba, Guarapiróca e aquelas da Ilha de Santa Catarina como as do Pântano do Sul, Naufragados, Armação, Campeche, Joaquina, Gravatá"⁴

"Ilha de Santa Catarina", e não *Florianópolis*, sequer *Ilha do Desterro*, se fosse intenção do narrador evocar um passado próximo. Mas a questão do tempo histórico não é relevante aqui; na verdade, o narrador, no último volume, já está falando de um futuro, na visão de um leitor "histórico". O que é relevante é que "Ilha de Santa Catarina", um espaço que sai dos limites geográficos que o narrador mantivera ao longo da obra, esta Ilha pertence à sua geografia; já *Florianópolis* ou *Ilha do Desterro* são nomes de um mundo que, para o narrador, não existe.

Tocamos aqui na questão dos *limites*. De fato, a geografia da narração tem limites. Não se trata, por exemplo, de uma obra fantástica em que o mundo inteiro se resumisse àquele espaço. É verdade que ideologicamente o narrador o assume dessa forma; mas o simples fato de ele nomear alguns acidentes geográficos que existem nos mapas estabelece um liame com um universo que se prolonga além dos limites da narração — ainda que, insistimos, esse liame não seja absolutamente levado em consideração. Ou seja: esse liame *não produz significados* e só pode

⁴A *história da fome*. p. 68. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais HF, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

ser inferido pelo leitor ele-mesmo; *não está na obra*. Na verdade, é o corte radical de qualquer liame, é a sua ausência que produz significado.

Mas vejamos os limites. Para o norte, o ponto mais longínquo é Iguape; ao sul, temos a Ilha do Espia (excepcionalmente o narrador expande esse limite, chegando a citar as "frotas do Rio Grande" (HF, 67) — e não *Rio Grande do Sul*, observe-se — mas o limite cênico da obra é a Ilha do Espia); a Oeste, Porto Antonin, ou vagamente a "serra"; e a Leste, o Mar, ou, mais precisamente, a Ilha dos Mortos, localizada apenas pela expressão "meio do Mar" (PM, 10). Um quinto limite poderia ser o do "Céu" — a Montanha do Cardoso, onde o tempo não passa. É dentro dessas fronteiras relativamente estreitas que se passam as histórias de *Os vivos e os mortos*. Mas observe-se que não estamos falando do espaço tão somente enquanto o território onde se movimentam os heróis, no sentido, por exemplo, de que um romance inteiro poderia se passar num quarto de pensão. Nesse caso, tal quarto só ganharia realidade em função de um espaço exterior, mesmo que ausente. Em *Os vivos e os mortos*, ao contrário, os limites do espaço físico são limites absolutos: não só os personagens não vão além deles, como o que há além deles não tem nenhuma importância para a definição do universo da obra. O narrador e sua linguagem constroem um mundo à parte; todos os pontos de vista da obra nascem deste mesmo mundo.

E além dos limites? De que forma a eventual realidade exterior à geografia da narração interfere — se é que interfere — nos valores da obra?

Já vimos que o narrador não leva essa realidade em consideração, no sentido de que o que há fora daquele mundo nem é

referido diretamente, nem *significa* coisa alguma enquanto sistema de valores distintos. Este último aspecto é digno de nota. Observem-se os trechos seguintes:

"Também na Deserta, que é aquela praia sem fim nem começo, escondida na névoa do Superaguy, acosta muita tábua boa, coisas do mundo que não servem para nada" (PM, 10)

"assim vai chegando perto da ponta Les-te da Ilha, onde tem uma grota sempre cheia de tudo que o Mar traz do mundo" (PM, 26)

"Era dum padre que veio doutro lado do mundo pra ensinar os índios" (PM, 19)

" - Sou filho do primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa, lá embaixo, onde só vivia o índio carijó gente forte, alegre, que foram se acabando com as doenças e as guerras dos homens brancos" (PM, 46)

"se vê que aquela gente loira, olho azul parado na Morte, vinha de longe pra fazer a vida numa terra nova" (PM, 178)

Pelos exemplos, percebemos o máximo de definição que o narrador permite ao universo exterior à sua geografia. O que está fora do seu espaço é simplesmente "o mundo". Este mundo é totalmente vago, amorfo, único; de qualquer modo é um elemento solto, avulso, *sem nome*; não nos leva a nenhuma cadeia de significados próprios, não estabelece qualquer relação ou contraste produtivo; na melhor das hipóteses, ele nos manda alguns raios sinais, de resto não compreendidos; não chega a ser uma voz, *não tem linguagem*; é simplesmente uma coisa que preenche o espaço além dos limites da narração. Transparece claramente que o narrador não tem o mínimo interesse por esse mundo, ele não lhe desperta nenhuma curiosidade.

Entretanto, nas citações anteriores o leitor contemporâneo pode descobrir alguns elementos que indiquem uma história do Brasil — o padre que veio "doutro lado do mundo" para ensinar os índios; o "primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa", onde só havia o "índio carijó"; aquela "gente loira" que "vinha de longe pra fazer a vida numa terra nova". Vejamos por partes. A expressão "doutro lado do mundo" sugere uma concepção geográfica da terra; o padre talvez seja o jesuíta do Brasil colônia (padre + outro lado do mundo + índios), mas o narrador absolutamente não se detém nesse ponto e nem desdobra qualquer outra informação. Ele não nos fala em *Portugal* ou *Europa*, palavras que obrigatoriamente acrescentariam toda uma massa de informações alheias ao mundo do narrador, amarradas a uma concepção política do mundo e desdobramentos culturais. Aliás, a eventual presença produtiva de uma história do Brasil, tal como um leitor contemporâneo a vê, é obliterada também pela estranheza do "padre", verdadeiramente um intruso naquela geografia; apesar da carga cristã que atravessa o livro, os padres estão completamente ausentes. A forte religiosidade dos personagens não é mediada por ninguém, sequer por uma religião (que, mais uma vez, implicaria um sistema de valores só explicável em termos de uma *geografia* alheia). Quanto ao "primeiro homem que atravessou o Mar" sugere uma *descoberta* do Brasil, sugestão reforçada pela indicação de que lá "só vivia o índio carijó". Em seguida, o texto cita as "guerras dos homens brancos", com valorização negativa (acabaram os índios, "gente forte, alegre"). Finalmente, aparece a referência à "gente loira", que vinha "de longe", para aquela "terra nova". O leitor contemporâneo, juntando todos os indícios, pode descobrir aí o fenômeno da imigra-

ção européia. Entretanto, todos esses fatos são apresentados unicamente na linguagem do narrador, nos seus próprios e únicos termos: ele não conhece outros. Não há *choque* de geografias; o que vem de fora é imediatamente absorvido nos padrões únicos daquele espaço cultural. Os sinais geográficos da obra referem-se mutuamente, e *são* mutuamente: nenhuma coordenada sai daqueles limites.

Mas o vago mundo exterior, que o narrador não define nem nomeia, não é isento de avaliação. Uma avaliação indireta, é verdade, mas presente. A "gente loira", por exemplo, tem o "olho azul parado na morte". Aliás, o que chega de fora àquela geografia é sempre um elemento negativo, quando não sinistro: corpos de marinheiros mortos (cuja origem jamais é aventada), e o "lixo" do mundo. Sintomaticamente, um dos espaços importantes da geografia do narrador é o "cemitério do mundo", onde o lixo se acumula em composições sinistras — mas, mesmo aí, o conceito de "mundo" se restringe à geografia local. Observe-se:

"é ali que o Mar luta coa terra, derubando tudo, moendo a floresta quando a maré empanturra
árvores inteiras se amontoam na praia
apontam ossadas de baleias, arrancadas do barranco
esqueletos de gente, bichos muito antigos, grandes
canoas de índio, rodas de proa, cavernas de galeras
e montoeiras de coisas, jogadas pelos ventos e as ondas em cima duma galharia torcida, agarrada q'nem braços e dedos compridos" (PM, 70)

Nesta descrição percebemos que a idéia de "mundo" se concentra basicamente no próprio universo do narrador. Na citação acima, apenas as "galeras" sugerem outra geografia. Mas o nar-

rador não dispõe de nenhum nome para se referir a ela; apenas o contexto separará um mundo de outro. Em qualquer caso, o espaço da ação é assumido integralmente como o único. Observe-se:

"Os ventos já levaram as falas coas
almas até o fim dos rumos avisando o po-
vo" (PM, 207)

Os rumos têm um fim, e esta expressão aqui não é apenas uma metáfora. Assim, mesmo que o narrador tenha consciência de um mundo exterior (vago e amorfo, mas presente), todo o seu sistema de relações espaciais é *autônomo*, encerrando-se teimosamente nos próprios limites. O resto, o resto é o desconhecido; não se cria no narrador nenhuma linguagem para descrevê-lo; e como ele não tem condições de compreendê-lo, de *torná-lo um signo*, de estabelecer uma relação dialógica, isto é, de duas faces, de reconhecer nesse desconhecido um *ponto de vista* (inclusive um ponto de vista *geográfico* diferente do seu), ele o *sente* negativamente, pela analogia imediata: de fora chegam os mortos. O desconhecido tem apenas a face do narrador. Esta avaliação será consideravelmente fortalecida a partir do terceiro e do quarto volumes, quando o mar passa a se encher de óleo e veneno, que chegam à praia também como *coisas*, quase que como eventos autônomos e inexplicáveis, não inseridos em nenhum sistema de valores e relações de uma outra geografia e de uma outra cultura.

Complementemos agora a questão dos limites geográficos observando outro sinal exterior de extraordinária importância ideológica para definir o mundo do narrador: os livros. Reiteradamente os personagens encontram, em meio ao "lixo do mundo", livros e garrafas com pedidos de socorro. O universo da escrita, entretanto, não pertence àquele mundo. Vejamos esses exem-

plos:

"tira a tampa, puxa o papel e vira na mão, querendo entender aqueles riscos do coitado que está perdido e pede ajuda, lá do meio do Mar" (PM, 28)

"nisso o Menino repara muito e já disse pra mãe que essas doenças vêm do lixo que o Mar acosta
com muito livro e garrafa de bebida
quase todas com papel escrito dentro
tudo de gente pedindo socorro"⁵

"sempre cheia de livro estufado no meio do lixo do mundo e pedidos de socorro dentro das garrafas

Cansado, o moço fica virando página sem entender nada do que está escrito e vendo os recados dos coitados" (SI, 75)

"Dois dias depois a praia vai ficando cada vez mais suja com o lixo do mundo
é tanto livro e garrafa com pedido de socorro que o povo caminha por cima
quem se aproveita dos livros são as moças que arrancam folhas e vão fazendo monte de bandeirinhas pra Festa da Salvação

as turvas também fazem fogo e muita fumaça com eles" (SI, 107)

Já observamos no início que o narrador se dirige a um *ouvinte*, um ouvinte próximo, permanentemente ao seu lado; e descobrimos agora, pelas citações acima, que tal estratégia era a única possível, porque o universo de significados e de relações estabelecidas pela escrita não é considerado pelo narrador — o seu mundo é, de forma absoluta, um mundo ágrafo.

A vinculação "lixo/livro/pedido de socorro" que se cria nos trechos acima se insere na avaliação negativa do exterior

⁵O *santo da ilha na guerra dos rumos*, p. 11. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais SI, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

de que falamos há pouco: o objeto "livro", em tudo estranho à-
quele mundo, é um "lixo"; e a única coisa que algo escrito pode
significar é um "pedido de socorro". Não se trata de um narra-
dor culto descrevendo as agruras de um personagem analfabeto; o
ponto de vista do narrador é o ponto de vista do personagem. O
universo da escrita não existe para nenhum dos dois: em nenhum
momento o narrador marca qualquer distância cultural em relação
ao seu personagem. E, lembremos, o leitor (ou mais propriamen-
te o ouvinte) está ao seu lado.

Interessa-nos agora sublinhar o que decorre deste desco-
nhecimento *essencial* da escrita — essencial no sentido de que
se a escrita não existe, não há por conseguinte analfabetos e a
imediata avaliação cultural que esta palavra sugere — na re-
presentação geográfica do mundo. Metaforicamente, podemos di-
zer que a geografia do narrador não permite um "mapa". A con-
cepção e a representação do espaço físico, anteriores ao impê-
rio da escrita, anteriores à abstração que ela significa, a di-
visão radical homem/natureza, adquirem uma extraordinária li-
berdade e autonomia. Livre dos rigores da abstração, livre da
representação proporcional que opõe o homem à natureza, a geo-
grafia perde em alto grau o sentido de suas limitações; as ex-
tensões se expandem de forma até monstruosa, em limites difusos
e inexplicáveis; ou subitamente se estreitam ao sabor dos ven-
tos, do Sol, do Mar; ou ainda sobem aos céus, eliminando o tem-
po. Mas atenção: de forma alguma esta geografia *deformada* é
psicológica (um sonho, uma visão individual, um fenômeno inco-
mum, ou mesmo um símbolo), tal como normalmente ocorre na lite-
ratura moderna; esta geografia autônoma é na verdade a única
possível ao narrador. Em outros termos, é a sua realidade ob-

jetiva. Já o "mapa" — ou o universo da escrita — organiza o mundo segundo critérios rigorosos de hierarquia espacial e limites concretos; o mapa separa o homem da natureza; supõe uma ciência objetiva, ou pelo menos, uma intenção de ciência objetiva — em qualquer caso, é uma abstração racional, uma separação arbitrária entre as palavras e as coisas. Mas o mundo do narrador é anterior a essa separação. No seu mundo ágrafo as palavras ainda não se "descolaram" completamente dos objetos a que se referem; homem e espaço ainda são um só. Nesse mundo, a apropriação da linguagem é uma apropriação mitológica, no sentido que lhe dá Bakhtin:

"La pensée mythologique est au pouvoir de son langage qui enfante lui-même sa réalité mythologique et fait passer ses propres relations et interrelations linguistiques pour celles des éléments de la réalité (passage des catégories et dépendances linguistiques aux catégories théogoniques et cosmogoniques)" (ETR, 185)

Ilustração perfeita desse estágio de representação do mundo encontramos no personagem Abadon, que conta na areia a vida dos passantes. Ele *escreve* essa vida por "riscos", que não são exatamente *representações* — eles se tornam a coisa representada, fundindo-se com ela. Veja-se o trecho seguinte, em que Quirino e Salema atravessam a Deserta, onde

"tem de tudo que é feito de madeira,
vidro, pano, borracha, cobre
muita semente e cada vez mais livros
que acostam inchados
o Sol seca e são o Vento vira as folhas
Em volta de tudo isso Quirino vê um
rastro leve de alguém que anda fuçando
esse lixo
e fazendo riscos que logo são monta-
nhas, árvores, bichos
gente de todo jeito, canoas, peixes,
ilhas e até o Remanso da barra de Icapara

Salema aponta o lugar onde nasceu e o noivo mostra n'areia Jo Rumeiro falando com ele

- Sou eu...!

- E eu aqui, bem moça!

Daí pra frente os noivos vão vendo nos riscos da praia cada passagem da vida deles (....)" (PM, 90)

Os "riscos" logo são "montanhas, árvores, bichos", são "gente de todo jeito, canoas, peixes, ilhas e até o Remanso de Icapara"; Quirino e Salema *estão* ali naquele espelho — a representação se funde com o objeto representado. O princípio da imitação e da semelhança, que aqui transparece como uma lei primeira, não só recusa a abstração racional como tem o poder de materializar magicamente aquilo que evoca, seja um sonho, uma alma, um ser, um espaço. Nesse universo, como hierarquizar ou classificar o espaço físico?

Assim, a geografia do narrador não é sequer simbólica, no sentido de que o elemento fantástico fosse assumido objetivamente como símbolo de um elemento real — essa divisão não existe para o narrador. Para definir a geografia única de *Os vivos e os mortos*, em tudo semelhante a ela mesma, podemos fazer nossas as palavras de Michel Foucault sobre a visão de mundo pré-renascentista:

"O mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra repetindo o céu, os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam ao homem. A pintura imitava o espaço. E a representação — fosse ela festa ou saber — se dava como repetição: teatro da vida ou espelho do mundo, tal era o título de toda linguagem, sua maneira de anunciar-se e de formular seu direito de falar".⁶

⁶FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 2.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1981. p. 33.

IV - O TEMPO E A HISTÓRIA

O tempo presente e o tempo passado
Estão ambos talvez presentes no tempo futuro
E o tempo futuro contido no tempo passado.
Se todo tempo é eternamente presente
Todo tempo é irredimível.

T. S. Eliot¹

A divisão que aqui fazemos entre espaço e tempo é, na verdade, apenas um recurso do método, uma abstração necessária para ordenar o estudo, uma vez que há uma relação essencial entre essas duas categorias. A imagem do homem que a literatura cria postula simultaneamente um tempo e um espaço, e esse conjunto é, em si, um sistema de valores, uma espécie de reconstrução do mundo. Já vimos, isoladamente, a questão do espaço da obra, ou, mais propriamente, da sua geografia, o espaço compreendido não como um território neutro, mas como uma concepção de mundo. Interessa-nos, agora, estudar a relação entre o *tempo do texto* (a imagem do tempo assumida pelo narrador) e a *história* (o tempo objetivo, exterior à obra).

Antes de mais nada, observemos que do ponto de vista histórico a obra aqui analisada é contemporânea: foi escrita na segunda metade do século XX, destinando-se pois a leitores con-

¹ELIOT, T. S. *Poesia*. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. p. 199.

temporâneos; não há portanto uma confrontação significativa entre o tempo do *autor* e o tempo do *leitor* — confrontação inevitável quando temos em mão, por exemplo, um romance de José de Alencar, e que será, também inevitavelmente, criadora de significados no que diz respeito ao contraste histórico. Assim, já que se trata de uma obra contemporânea, é conclusão óbvia que o século XX estará nela presente, pelo simples fato de que seu autor é um autor contemporâneo; por princípio, descartamos a hipótese da criação literária em "redoma histórica", do corte absoluto do tempo do autor para o tempo da narração de modo que o texto resultasse por geração espontânea numa espécie de "inocência histórica".

Mas a questão que apresentamos é outra: até que ponto foi intenção de W. Rio Apa marcar a presença da visão de mundo do século XX (visão de mundo entendida como uma rede de significados sociais de um tempo dado) na sua obra, dar-lhe relevo, importância, vida, força dinâmica, produtiva de fatos e de significados? Até que ponto um *tempo contemporâneo* (explícito ou implícito) dialoga com o tempo particular da obra? Ou, por outra, terá sido intenção do autor ignorar radicalmente a realidade histórica contemporânea — e sua rede de significados — produzindo uma obra cuja noção de tempo é uma deliberada recusa do tempo presente? Neste caso, a negação do *presente histórico* implicaria, em última instância, a negação dos valores relacionados a ele — teríamos o caso original de uma obra contemporânea que *recusa* o contemporâneo, recusa que se constrói não de um ponto de vista atual (com vocabulário, argumentos, imagens, valores atuais, contemporâneos), mas de um ponto de vista que não tem nenhum parentesco visível com nossa época, e que se substancia na figura do *narrador*.

A se confirmar essa segunda hipótese — que nos parece a mais razoável — teríamos com a noção de tempo o resultado de uma estratégia semelhante àquela que desconsiderou qualquer outra geografia que não a *interna*; assim, tendo em vista o caráter essencial das relações espaço-temporais, o narrador, a serviço das intenções do autor, do autor contemporâneo, também desconsidera qualquer outro tempo que não seja o seu — tempo aqui entendido não apenas como a seqüência mecânica dos dias e das noites, o tempo real, mas a ideologia implícita na sua concepção.

Para deslindar esse aspecto, voltemos à questão inicial: que relações mantêm o tempo do narrador com a história — história entendida aqui como a seqüência objetiva, real, dos fatos no tempo, plenos de significados sociais, econômicos, culturais?

No capítulo anterior vimos que há algumas referências esparsas a um passado histórico — o padre que veio do outro lado do mundo, a guerra dos brancos que acabou com os índios, o navio de imigrantes — mas essas referências são avulsas, soltas, absolutamente vagas, e não passam de meia dúzia ao longo de toda a obra. Elas não estabelecem qualquer seqüência orgânica de fatos, qualquer vinculação do tempo do narrador a um tempo histórico, fora dele. O leitor contemporâneo pode adivinhar alguns laços entre a história do Brasil e a vida que corre no livro, mas nada mais que isso — a própria idéia de *Brasil*, como País, como realidade político-histórica, é estranha à obra. O narrador toma todos os cuidados para que tal vínculo não se reforce; interessa-lhe, sobremaneira, criar uma *autonomia temporal*, um ciclo fechado que se desenrola por conta própria, à margem da história. A idéia de uma *data* — um ano, um mês, um

dia preciso — lhe é absolutamente estranha. O grau de autonomia é tanto, que a narração com freqüência nos sugere um tempo primordial, um estágio pré-histórico.

Vejamos os elementos que nos permitem comprovar as afirmações anteriores. O primeiro deles é o *presente perpétuo* da narração. Como ilustração, leia-se este trecho:

"O Curador antigo não voltou ainda pra
 contar o segredo
 e cada noite que passa na espera, en-
 colhida no cavo da fonte, Ana pensa que
 foi enterrada viva
 tem hora que não vê nem escuta nada
 O Mar, a Ilha, tudo morre num escuro
 cheio de asas
 Se toca na pedra, ela está fria
 o olho-d'água parado, sem nenhum brilho
 isso tudo acontece quando Ana sente a
 presença da alma boa do Curador
 e não escuta e nem pode falar com ela
 por causa da Morte que vigia e não
 deixa a alma contar o segredo
 Nesse tempo de escuridão fechada, só
 a lembrança do filho com aquele riso es-
 condido tem vida pra Ana
 então ela fica falando sozinha com
 ele (....)" (PM, 168)

No trecho citado relatam-se os detalhes da "espera" de Ana. Naturalmente que esta espera se insere no conjunto da narração de um modo convencional; ela é antecedida por uma seqüência temporal cronológica, e é sucedida também por uma seqüência que prosseguirá cronologicamente a vida dos personagens. Nesse sentido, a espera é um momento dado de uma seqüência cronológica, com um antes e um depois convencionais. Entretanto, o narrador de modo algum sublinha ou enfatiza essa seqüência; ele não narra de um ponto futuro capaz de lhe dar uma perspectiva temporal, ou mesmo hierarquizar, subordinar os fatos segundo essa perspectiva. Tudo está brutalmente presente; o tempo da ação

é o mesmo da sua percepção, de sua "leitura", numa urgência absoluta. Figuradamente, podemos dizer que o tempo não passa: ele apenas *ê*, numa presença totalizante e *sem perspectiva*. O ponto de referência temporal se estabelece, flutuante, a cada enunciado ou a cada grupo de enunciados. O narrador não tem um eixo fixo no tempo a partir do qual todos os eventos se encadeiem. Ação e narração *coincidem*. Observemos como o narrador evita *marcar* a passagem do tempo, marcar os seus momentos de transição. No trecho acima, a espera é apresentada como um todo, sem contornos palpáveis. A rigor, ela não tem começo nem fim: entramos nela, subitamente ("e cada noite que passa na espera"); e, dentro da espera, os fatos vêm em blocos, praticamente simultâneos, já que a seqüência interna é tênue, imprecisa. Vejamos as marcas da passagem do tempo: "e cada noite"/"tem hora que"/"Se" (= *quando*)/"isso tudo acontece"/"nesse tempo de escuridão"/"então". Não se trata de fatos precisos, únicos; trata-se de fatos que se repetem ao longo da espera, e que são justapostos sem hierarquia. Este efeito de *presente perpétuo* é ainda reforçado pela composição gráfica da frase, ausência de ponto final e pela sintaxe basicamente paratática.

Vejamos agora o texto que se segue:

" - Não teima, Menino! - cochicha Ana encolhida no cavo (...)

Ana repete essa última fala e fica atenta esperando a resposta

Na casa o Menino também está acordado por causa de tanta coisa que tem na cabeça

não agüenta mais o medo que dá quando a Ilha e o Mar se calam

e pensa na mãe sozinha lá na fonte com a Morte rondando

sente o perigo, a aflição dela

- Vou lá...! - diz o Menino e se levanta, enrola uma coberta no corpo e da porta espia a noite que não está tão escura e quieta agora" (PM, 168)

Aqui o narrador relata um fato *preciso* no tempo; o Menino sente a aflição da mãe, e decide: " - Vou lá...!" Se a espera anterior era um conjunto impreciso de fatos (traduzível por "Durante a espera, muitas vezes Ana pensava... sentia... falava sozinha..."), agora relata-se um fato concreto que acontece em um *determinado instante*:

" - Vou lá...! - diz o Menino e se levanta, enrola uma coberta no corpo e da porta espia a noite que não está tão escura e quieta agora" (Grifo nosso.)

Trata-se de uma noite específica, e não mais um conjunto de noites, como durante a espera. Mas, curiosamente, o narrador de modo algum *marca* a passagem do conjunto de noites da espera de Ana para a noite específica em que o Menino decide encontrar a mãe. Lembremos a última indicação de tempo antes de o Menino entrar em cena:

"Nesse tempo de escuridão fechada, só a lembrança do filho (...) tem vida para Ana
então ela fica falando sozinha com ele"

Mas qual o antecedente de "nesse tempo"? Será "quando Ana sente a presença da alma"? A construção é ambígua, de qualquer modo — e a forma "quando Ana sente" não nos autoriza a concluir que se refere a uma noite específica, uma vez que o verbo no presente torna vaga a informação (= *sempre* que Ana sente).

Entretanto, sem qualquer marca (por exemplo: "numa dessas noites"), o que era um conjunto de fatos se torna um fato único, específico, preciso, ao mesmo tempo em que o eixo espacial muda também subitamente ("Na casa o Menino"), igualmente

sem distância ou perspectiva — súbito, estamos ao lado do filho.

A primeira ilação a tirar deste presente perpétuo é a ausência de historicidade que dele decorre. Convergindo toda a narração a uma *urgência presente*, dando-lhe um caráter de simultaneidade ação/narração, representação e objeto representado (a linguagem como espelho do mundo, ansiando pela absoluta semelhança), o narrador elimina pela raiz a perspectiva histórica (do mesmo modo como eliminou a perspectiva geográfica), elimina o distanciamento temporal (por si só *dialógico*, contrastante, criador de confrontos, de avaliações e hierarquia), numa fusão totalizante. Assim, o narrador aspira a uma *unidade metafísica*, a uma transcendência dos limites fragmentários, *relativos e relativizantes*, da apreensão do real. Há na sua linguagem, quanto à imagem do tempo e do espaço, toda uma força centrípeta girando em torno de um ponto único da realidade; a própria realidade — e nela a sua representação — não permite camadas, segundos planos, desdobramentos ou dúvidas; o mundo *é*, e apenas *é*. Observe-se, ainda no trecho citado, que a simples mudança do tempo verbal do presente para o passado criaria um *distanciamento*, dois pontos de vista distintos, uma realidade dupla, portanto relativa.

Consideremos agora os momentos em que o narrador relata fatos explicitamente *passados*, momentos raros mas presentes. Vejamos esse excerto:

"Salema é um peixe de escama dourada
e também o nome da moça que era, até
faz pouco no Remanso, a mais bonita da
barra de Icapara
Quirino, moço crente e dono de rede,
já ia casar com ela

Foi aí que a noiva começou a ficar ve-
lha
tão depressa que a pele perdeu o viço,
apareceu ruga no rosto e o corpo jeitoso
se arqueou um pouco
por isso a moça só vive no escuro"
(PM, 37)

Em que ponto do tempo se encontra o narrador?

Num primeiro instante, ouvimos "até faz pouco", para indicar quando Salema era a mais bonita. O narrador é, portanto, contemporâneo de Salema; no último período ("por isso a moça só vive no escuro"), ambos estão juntos, no presente da ação. Não sabemos que *presente* é esse; sabemos apenas que a informação prévia — *passado* — só é passado com relação a esse presente do narrador, que é também o presente de Salema (e o do leitor, que está ao lado de ambos). A perspectiva temporal aí é tão somente interna; o breve lapso passado é imediatamente atualizado pelo narrador, que cria um primeiro eixo de referência ("só vive no escuro"). Vejamos a seqüência, marcando os momentos de mudança do tempo verbal:

" - É velheira que pegou na coitada —
disse a Tênsia Cega apalpando o rosto de
Salema
(....)
Vendo o sangue e a dor do Quirino, o
pai entregou a filha pra ele, dizendo
- Vai com ela em busca de Ana, se jura
respeito
(....)
Acostaram na Ilha Comprida, bem na pon-
ta, onde começa a praia mais rasa e sem
fim da costa
não tem marca, cômoros, casa, nada pra
se tirar um rumo
a ilha é só um vazão d'areia
- Vai toda vida com o Sol e a Lua nas
costas - disse o pai da moça (....)
A filha pede bênção, dá o braço pro
Quirino e caminha pela areia ainda fria
(....)

- Ainda sou bonita? - pergunta Salema
a cada hora
- Mais de todas - responde Quirino
querendo ver o rosto que ela esconde
Boa foi a caminhada coa ajuda do Vento
fresco da terra" (PM, 37-38)

Do primeiro eixo de referência temporal citado, o narrador volta a usar o tempo passado ("disse a Tênsia"), num relato que se estende até o momento em que o pai se despede dos noivos ("disse o pai"). Mas observe-se que este passado é *futuro* com relação ao presente anterior — a ação descrita se passa *depois* do fato de que Salema "sô vive no escuro". Agora o passado se relaciona a um novo instante presente, um segundo ponto de referência, quando narrador e personagens estão novamente juntos no tempo: "A filha pede bênção". A observar, no interior do interregno passado, uma breve atualização geográfica: "onde começa a praia", "não tem marca", "a ilha é sô", reforçando a proximidade da ação, o seu distanciamento apenas episódico, circunstancial.

Deste segundo momento presente, quando de novo o narrador *alcança* sua narração, há um outro corte para o passado — passado com relação a um terceiro momento presente, mas futuro com relação ao relato anterior: "Boa foi a caminhada".

Agora há um longo relato, no qual o narrador conserva o verbo no pretérito. Neste relato, eles se perdem nas imensidões da Deserta, intensifica-se a "velheira" de Salema, encontram Jo Rumeiro, chegam à colônia de Bom Abrigo e encontram o velho Cardoso, que os leva à sua montanha, *onde o tempo não passa*. No alto da montanha, um verdadeiro paraíso celeste, há uma cena idílica entre os noivos, contemplando a felicidade essencial do lugar. O tempo cronológico de toda essa seqüência é impreciso:

"Quantas noites ele caminhou perdido
trocando de guia no Céu ninguém sabe"
(PM, 40)

Num determinado momento, a narrativa volta ao tempo presente — o terceiro eixo de referência, a partir do qual se estabeleceu o passado da peregrinação dos noivos desde a despedida do pai de Salema. Observe-se:

"Com essa alegria voltaram pra junto
do velho, comeram fruta assada com fari-
nha, raiz cozida e goiabada
aí o Quirino perguntou pro Cardoso se
ele não caçava
- No Céu não se mata e nem se morre
- disse rindo o velho - Não acredita?
Então escuta minha história
Cardoso se levanta, atíça o fogo e se
esquentando fala" (PM, 46. Grifos nossos.)

Quando Cardoso "se levanta", o narrador recupera o instante mesmo da ação, mais uma vez. Pudemos constatar até aqui que o passado é sempre *episódico*, imediato — ele se dirige rapidamente para o presente, a força centrípeta de que falamos há pouco. Na verdade, não houve nesta seqüência propriamente um passado: a sucessão de fatos é ordenada com todo um rigor cronológico (uma ação depois da outra, apresentadas na ordem em que aconteceram), mudando apenas o tempo verbal e o ponto de vista do narrador, que variou três vezes no capítulo, considerado até esse momento. O ponto de vista continua flutuante, ao sabor da narração.

A seguir, encontramos um passado de outra natureza: a história de Cardoso. Agora sim, temos um encaixe temporal, aliás um dos poucos da obra inteira. A fala de Cardoso suspende a narrativa principal, a rigorosa seqüência cronológica de fatos que tínhamos até agora, e encaixa a sua própria história,

anterior a todas as outras:

" - Sou filho do primeiro homem que atravessou o Mar e chegou na costa, lá embaixo, onde só vivia o índio carijó" (PM, 46)

Atente-se para o caráter *primordial* deste passado na obra; trata-se da referência mais antiga da narração. A vinda deste "primeiro homem" é a origem de uma sucessão de fatos que culminou com a descoberta do Céu, onde o "mundo não passa, ninguém fica velho e a Morte nunca chega" (PM, 48). O passado de Cardoso é a ponte para a eliminação do tempo, para um presente agora literalmente perpétuo. Cardoso é a representação mais concreta da fusão de todos os tempos num instante perpetuamente único: eliminada a própria noção dinâmica do tempo, elimina-se a história e a transformação — tudo simplesmente *ê*.

Já vimos que a estratégia de usar o tempo presente durante praticamente toda a obra elimina ou suaviza as marcas de uma perspectiva temporal fixa localizada fora da narração. O passado, quando aparece, clama pelo presente, precipita-se em direção a ele. Este tempo único que assoma — sempre presente — nos leva a outro dado importante da cosmogonia do narrador: a idéia de um *tempo acabado*, absolutamente fechado no seu próprio ciclo. O tempo do narrador não pode fugir dele mesmo, é essencialmente refratário a qualquer transformação. Ao se precipitar perpetuamente, o tempo se torna uma força autônoma; ele determina não apenas o envelhecimento dos seres ou a mudança das estações — ele determina o destino, a ação e a própria vida ideológica dos homens. Como o tempo já está pronto, ele se precipita e precipita tudo; ele não é nunca um tempo de refle-

xão, de avaliação ou de reavaliação. Nesse tempo inexorável (cujo exemplo mais evidente é Salema), o homem apenas sofre a sua ação, sem nenhum poder sobre a vida. Ele, o tempo, se torna *um valor em si*. Daí o fato de o narrador estar sempre no momento mesmo da ação; do mesmo modo que seus personagens, ele não dispõe de qualquer poder sobre o tempo; ele não dispõe de uma perspectiva que permitisse reavaliar os fatos do tempo.

Ao longo da obra, são inúmeros os sinais de um tempo acabado. Vejamos em particular um deles, o mais explícito de todos: a personagem Juliana. Repare-se o trecho seguinte, em que Quirino e Salema encontram Juliana na Deserta:

"então eles escutam uma fala mansa e sem tempo

- ... passa... passa quem foi sofrendo
aquela que era moça e nunca será velha
... passa... passa quem ainda alegre
ficou tão triste na névoa
aquele que foi o noivo dela

(....)

- É Juliana...!

- A Mãe do Povo...

os noivos falam isso e nem se mexem de tanto respeito

- ... passa... passa Salema esperada
que viveu com o canoeiro
a história triste
e mais linda do povo

... passa... passa meu vizinho Quirino
de alma tão boa, grande
e tão fraco pra tentação do sonho...

Juliana levanta o braço escondido no manto e manda

- ... vão... vão indo, minhas crianças
pro começo da história
faz tempo acontecida
na Deserta e na Bandarra... vão..."

(PM, 89)

O trecho acima ilustra perfeitamente a concepção de um tempo acabado. Juliana, que, sempre idêntica a si mesma, vai reaparecer várias vezes ao longo da obra, com sua "fala sem tem-

po", *totaliza e funde todas as perspectivas temporais*, de um modo absoluto. Ela fala de Salema, por exemplo, como aquela, já assassinada por Quirino, "que viveu com o canoeiro" — isto é, a alma de Salema, por quem Elesbão, no futuro, irá se apaixonar. A história dos noivos, "faz tempo acontecida", na voz de Juliana já se encerrou antes mesmo de iniciar. A tentação da Moça da Névoa já está prevista, como também se prevê a fraqueza do noivo. Em suma, Juliana traz o passado ao presente, antecipa o futuro, joga o presente para o passado, leva o futuro ao passado; *Juliana contém em si todos os limites do tempo*. E isso, repetimos, de uma forma *absoluta*, não contestável. Não se trata de meros vaticínios, que podem ou não se realizar, não se trata de previsões relativas — trata-se de uma *realidade objetiva*, ou, mais precisamente, da única realidade possível. O mundo inteiro já está pronto. Assim, toda ação é o cumprimento de um desígnio.

Se Juliana é a marca mais explícita, como dissemos, da cosmogonia do narrador, há muitas outras que reforçam tal concepção. Para não nos estendermos demais neste tópico, lembremos apenas os sonhos de Zabel, sempre antecipatórios de um futuro que realmente acontece, e as figuras das almas, de grande importância na obra, que paradoxalmente são expressões fixas de um tempo que não passa, mesmo depois da morte: aqui o exemplo mais evidente é Ana, que continua depois de morta a exercer o ofício que tinha em vida — ajudar as almas.

A criação de um tempo único, acabado e absoluto, de que até agora tratamos, implica um outro aspecto, correlacionado com o universo ideológico do narrador: a total ausência de um tempo individual — todo o tempo é coletivo, e só coletivo. Aqui

é necessário que nos detenhamos, uma vez que tal concepção do tempo não é simplesmente uma opção técnica do autor, mas a consequência direta e necessária de um mundo social e cultural em que o indivíduo só existe em função da comunidade, em função dos valores coletivos, e não contestáveis, da vida social. Tudo é exteriorizado; todos os personagens estão à vista de todos; não há jamais um tempo psicológico particular se opondo ao tempo coletivo. Como na narrativa épica clássica, o homem está permanentemente ao ar livre e clama em altas vozes. O universo do narrador não permite a *privacidade* — de fato, ele expressa uma repulsa, um verdadeiro horror a qualquer intimidade, a qualquer intimismo; e para não correr qualquer risco, povoou a obra de almas que devassam qualquer segredo, levam para todos os quadrantes tudo que está acontecendo no "mundo"; nenhuma solidão resiste à implacável força centralizadora do tempo da obra; o seu poder unificador reduz tudo a uma única voz, que é, para todos os efeitos e em todos os sentidos, *a voz certa*.

Nesse sentido, tal concepção do tempo é ideológica. Ela cria uma noção de *harmonia primordial* que, não sendo necessariamente "idílica", tem um caráter de *essência*: bem ou mal, tudo já está escrito. A utopia aí postulada só poderia se realizar *fora da história*, num tempo autônomo que encerrasse em si todos os seus ciclos. Um só elemento moderno, uma só categoria contemporânea que invadissem a narração, e se desmoronaria a unidade daquele mundo. Daí um culto implícito ao passado (não um passado historicamente definido, mas um passado mítico), e um horror *essencial* ao futuro, que é sinônimo de catástrofe, de fim, de apocalipse. O futuro é *intrinsecamente mau*; ele é mau porque *modifica*, porque ele traz em si o risco da destruição dos

ciclos do tempo, esses sob o estrito controle do narrador. Mas observemos que o futuro inaceitável é aquele que pertence à história, aquele que ameaça destruir os ciclos postulados pelo narrador — e não o futuro interno, autônomo, da obra, já previamente delimitado na força concentradora e absoluta de sua visão de mundo, que vimos há pouco explicitado na voz de Juliana.

Um aspecto correlato à ausência de um tempo individual é a perene identidade dos personagens a eles mesmos; não só não há um tempo interior contraposto ao tempo coletivo (o que eles parecem ser é exatamente o que eles realmente são), como o tempo *não os afeta*. O tempo pode envelhecê-los, mas a imagem ideológica dos personagens é teimosamente sempre a mesma. Assina-le-se que o narrador não trabalha com períodos fixos e precisos da vida dos personagens (por exemplo, cinco ou dez anos cronologicamente tomados), em que tal identidade seria historicamente possível ou verossímil; o narrador trabalha apenas com vidas inteiras — ou, mais que isso, com ciclos inteiros do tempo. Pois nesses ciclos inteiros todos são sempre rigorosamente os mesmos. A própria morte individual praticamente não existe, ainda que a idéia da morte seja um elemento fortíssimo na obra. Um exemplo evidente é Ana, que da primeira à última página permanece idêntica a ela mesma; morta, continua a mesma missão que tinha em vida — não há um só instante de real transformação. Todos os personagens estão literalmente *condenados* a ser o que são; e o que eles são é um dado prévio e acabado, pois o tempo já está pronto. Nenhum personagem detém o poder da *iniciativa*; sufocados pelo destino, só lhes resta obedecer. No máximo (casos do Santo e do Espia), há um período frágil de resistência

ao desígnio, até o momento chave em que eles *decidem* ser o que já são. Eles *são* existem, *são* se definem, pela sua *função dentro do organismo coletivo*, e muitos trazem essa marca vinculada ao próprio nome: Elesbão, o canoeiro dos mortos; Ana das Almas; o Santo Menino; a Turva; Eleé, o Espia (o povo determinou seu nome: "*ele é o Espia*"); o Pai de Todos; Joana da Vida, e muitos outros.

Se não há tempo interior (nenhum personagem é construído psicologicamente), como dissemos, e o tempo exterior é uno e unificante, todas as marcas concretas do tempo são ou inexistentes ou suavizadas, de modo a *negar a morte* — pois a morte é a prova iniludível da existência de um tempo histórico, objetivo. Aqui é necessário dividir os personagens em dois grupos. O primeiro deles é o dos personagens *fixos no espaço*, aqueles que se definem como figuras arquetípicas de um local delimitado, cada um com uma função precisa. Estes são única e totalmente a função que exercem: atravessam toda a obra absolutamente imutáveis; eles *coincidem* com o tempo uno do narrador. Assim a Turva, Esfio, a Moça da Névoa, Juliana, Zabel, Cardoso, os irmãos Dias, Abadon — a sua a-historicidade é completa; eles são e dizem sempre as mesmas coisas, vivem os mesmos fatos, agem da mesma forma.

O segundo grupo é o dos personagens peregrinadores, ou itinerantes, de constituição mais complexa. Os principais deles — O Santo e o Espia — definem inclusive os ciclos do tempo na obra, e de certa forma um repete o outro: ambos vivem um aprendizado, uma iniciação, várias peregrinações intercaladas com repúdios do povo, um idílio (a descoberta da mulher), um retorno à *função*, e uma conciliação final com o destino e com a

natureza. É basicamente por meio desses dois personagens que sentimos que o tempo passou; podemos até arriscar a hipótese de que o tempo da narrativa equivale ao de duas gerações, mas a fusão dos tempos, a ausência de limites seguros, além do fato de que o narrador não está em absoluto interessado em nos dar referências temporais (e muito menos históricas) concretas, tudo isso nos leva a reforçar a idéia de que estamos diante de um tempo autônomo, diante de dois ciclos menores de um ciclo maior, abstrato e unificante: o ciclo da vida e da natureza, essencial e necessário, e sobre o qual o homem não tem qualquer iniciativa. Nesse tempo autônomo, por exemplo, não tem qualquer importância o fato de alguns poucos personagens que *envelhecem* — isto é, que apresentam marcas físicas da passagem do tempo — coexistam com outros em que tais marcas não sejam sequer lembradas. Voltamos ao mesmo ponto: se o tempo é uno e totalizante, se o tempo já está pronto, suas marcas são apenas sinais de superfície, sem nenhuma significação transformadora quanto à visão de mundo.

De fato, é o que acontece tanto com o Santo quanto com o Espia; eles são essencialmente os mesmos ao longo de toda a obra; o máximo que a experiência pode lhes dar é a descoberta de que realmente são o que sempre foram, e que é inútil lutar contra ela. O próprio texto bate repetidas vezes nessa tecla: "a aparência é engodo", "a árvore certa já está na semente"¹. Nesse aspecto, o Espia apresenta uma estrutura mais complexa quanto aos efeitos da experiência, mas, ao mesmo tempo, tem uma es-

¹O *pássaro cego*, p. 49. As referências a esse volume serão doravante indicadas pelas iniciais PC, mais o número da página correspondente, em seguida às citações.

sência mais fechada: antes mesmo de nascer já estava fadado a ser o que era.

Cabem algumas palavras a um grupo intermediário de personagens, que não podem ser definidos rigorosamente como fixos ou itinerantes; é o caso de Ana das Almas, Elesbão, Quirino e Salema. Ana das Almas e Elesbão, independentemente de sua mobilidade no espaço (Ana como alma, Elesbão como canoeiro), são rigorosamente os mesmos o tempo todo: definem-se pela missão a cumprir (nos dois casos, uma missão hereditária). Do modo como eles são apresentados (prontos, *maduros*), eles atravessam a obra. O caráter desses personagens (como, de resto, de praticamente todos eles) *independe de circunstâncias* (com a ressalva parcial do Espia); *hã sempre uma essência anterior à experiência*, que define em alto grau a visão de mundo do narrador, a sua metafísica.

Vejamos agora o caso particular de Quirino e Salema. Quanto a esta, sua "velheira" é evidentemente a-histórica; já a conhecemos com a doença, e o fato de o narrador começar anunciando que ela era a moça "mais bonita da barra do Icapara" apenas reforça o peso totalizante de sua súbita velhice, que passa a defini-la em todos os termos. Hã, entretanto, uma tensão *moderna*, verdadeiramente angustiada, entre Quirino e Salema. Na verdade, os dois noivos são as únicas expressões de uma vida individual na obra, de um projeto existencial não coletivo. Eles existem a partir de um amor mútuo, de um relacionamento pessoal, e só pessoal; mas, ao modo de uma maldição inexplicável, dá-se a velheira de Salema, e, em seguida, a triste e inútil peregrinação atrás do remédio para a doença. O tempo aí é verdadeiramente transformador, mas como um aviso sinistro: os noivos se

precipitam rapidamente em direção à tragédia. O momento chave é o assassinato de Salema, que marca talvez a única transformação psicológica de toda a obra (trata-se da única morte realmente individualizada no livro, resultado de um confronto real, concreto, de dois pontos de vista que se chocavam insolúveis na cabeça de Quirino). A tentação da Moça da Névoa provoca uma real transformação em Quirino, que o leva a uma *ruptura* individual: ele recusa o seu *caminho certo*. É fato que o crime é imediatamente assimilado pelo narrador; já estava mesmo *escrito*, já fazia parte do tempo, Quirino já estava condenado a cometê-lo; mas todo esse reforço do desígnio — e o fato de que o crime é quase coletivo, pressentido e acompanhado à distância por Zabel, por Ana, pela Turva, por Esfio, pela alma da Tia — não consegue ocultar o caráter pessoal do rompimento, o conflito atroz, individualizado, que significa. A missão (de qualquer modo uma missão individual, salvar Salema) é rompida, como se depreende do pânico de Zabel:

" - Salva quem não tem culpa de nada!
Salva, Quirino, da Moça da Névoa! Ele
tem uma missão...!" (PM, 103)

Seria mesmo lícito falar que, no caso de Quirino, o narrador explora o suspense, mesmo considerando que em cada linha seja lembrado o fato de que o crime já estava escrito e era inexorável. O suspense, digamos residual, decorre da tensão resultante de uma experiência individual concreta: o encontro com a Moça da Névoa mudando o rumo da vida — a ressaltar aqui o caráter accidental desse encontro, não essencial. Mas o narrador, diante do *perigo* de um ato individual, diante do risco de uma ruptura de sua *ordem*, encarrega-se imediatamente da *conci-*

liação, isto é, encarrega-se de assimilar a ruptura, de aceitá-la e de encaixá-la no mesmo instante nos ciclos sempre *certos* da natureza. O criminoso se torna, novamente, um homem bom, isto é, integrado na cosmogonia da narração. Se o tempo já está pronto, não há erro nem culpa. De qualquer modo, o suspense assinalado é digno de nota, uma vez que se trata de uma categoria literária moderna: todo suspense implica a idéia de que a história pode mudar, de que os fatos futuros são contingentes. O suspense contrapõe o indivíduo ao resto do mundo, numa relação em que o conceito de tempo é substancialmente dinâmico.

Até aqui Quirino se define como um personagem atípico; a sua peregrinação resulta num ato que nega a sua *boa natureza*; uma experiência precisa e concreta modifica a sua essência, algo que não acontece com nenhum outro personagem ao longo de toda a obra. Entretanto, o ato pessoal é *paralisante* — ele não provoca rigorosamente nenhuma consequência, ele não muda o rumo de nada. Ninguém se transforma pelo fato de Quirino ter matado Salema — *nem mesmo a própria Salema*, cuja alma repete a Salema viva. Há uma instantânea aceitação coletiva, ao mesmo tempo em que Quirino se congela numa figura fixa — ele ficará até o final em volta da Moça da Névoa, bebendo e se lamentando, sem sofrer nem provocar qualquer outra transformação. Quirino marca de forma viva a ideologia do tempo no narrador: toda ação tende para a imobilidade, qualquer experiência é paralisante. As figuras fixas expressam a marca fundamental da obra: tempo e geografia estão imóveis, acorrentados a uma unidade primordial, definida pelo narrador, que é destino e fim de qualquer ação ou saber. Na sua obra não há lugar nem para o indivíduo, nem para a contestação.

O presente perpétuo, a fusão dos tempos, o tempo cíclico e coletivo, a ausência de um tempo psicológico individual — todos esses elementos até aqui vistos reforçam a noção de imutabilidade essencial do homem. Cabe-nos agora investigar um aspecto importante, que é a decadência gradativa e inapelável do mundo do narrador, cujos sinais já aparecem esparsamente nos dois primeiros volumes, crescem no terceiro e se tornam dominantes no último. Duas perguntas se impõem: qual a natureza dessa decadência e que *tempo* ela representa.

Em princípio, haveria uma forte contradição entre a idéia de imobilidade metafísica postulada pelo narrador e a idéia de decadência, sinal visível de transformação. Vejamos. No primeiro capítulo já havíamos assinalado o fato de que o mundo exterior à geografia do narrador não tem nome nem linguagem, e assim continua até a última página — o narrador não dialoga com esse mundo. Consideremos agora de onde vem a *decadência*, um conceito histórico, quais os seus sinais e como ela é, se de fato é, assimilada.

No primeiro volume, encontramos apenas os livros (objetos absolutamente estranhos àquele mundo), vinculados sempre a garrafas e pedidos de socorro, mas isso não chega a transcender os limites daquele tempo e daquela geografia. No máximo, o Menino, "querendo entender aqueles riscos do coitado que está perdido e pede ajuda, lá do meio do Mar", se pergunta: "Como é que tem cada vez mais gente perdida no mundo?" (PM, 28).

No segundo volume, logo ao início, após situar o leitor em outra seqüência narrativa — "O tempo passou e o Menino não cresceu quase nada" (SI, 7) — o narrador traça um painel descritivo de um mundo *já transformado*:

"Foi assim que aconteceu e isso faz
 muito tempo pra uma porção de gente
 pra outros nem tanto
 e como também ninguém conta direito o
 tempo nas ilhas, não se sabe certo
 também não se viveu mais nada de gran-
 de desde a Peste, pra marcar a lembrança
 da vida
 sempre passando ligeira q'nem o Vento,
 indo e voltando coa maré
 Do que o povo se lembra e fala sempre
 é que antes tinha mais peixe
 e agora tão pouco que sô dá pro gasto
 que a água era clara e o fundo limpo
 agora, a rede engata e vem carregada
 de lixo
 que se acabaram os veleiros, velas
 brancas lá fora
 agora, é sô navio de máquina que entra
 e sai da barra deixando um rastro de óleo
 e fumaça
 Outra coisa que se fala é que as bar-
 ras estão se fechando
 o Mar avançando pra cima da costa, co-
 mendo barranco e alagando as pontas
 (....)
 Cada vez chega mais gente com doença
 esquisita na Ilha
 tanta que a alma do Curador antigo já
 não sabe mais de planta nova pros remédios
 nisso o Menino repara muito e já disse
 pra mãe que essas doenças
 vêm do lixo que o Mar acosta
 com muito livro e garrafa de bebida
 quase todas com papel escrito dentro
 tudo de gente pedindo socorro" (SI, 11)

Neste painel, que de fato relata sinais de um tempo mo-
 derno (um leitor contemporâneo diria que estamos no século XX),
 evidenciam-se alguns traços da visão de mundo do narrador. O
 primeiro deles é que a transformação histórica apresenta-se co-
 mo um *fato acabado*. Observe-se que de novo a narrativa é *puxa-*
da para o presente: já estamos numa situação presente, e o mun-
 do já está modificado. A transformação não é concretamente vi-
 vida por ninguém; ninguém transformou nada — o mundo é que se
 transformou por conta própria. Os personagens continuarão os
 mesmos, idênticos a si próprios. Eles apenas observam as mu-

danças. O segundo traço é que esse fato acabado — a mudança — não sofre qualquer interpretação produtiva, dialógica, dinâmica; o narrador, como não dispõe de outra linguagem que não a sua, não tem armas para interpretar a mudança; não pode defini-la, racionalizá-la, não pode *hierarquizá-la*; ele não pode contrastar o seu tempo, que é assumido como único e autônomo, com o tempo alheio da história, que ele ignora. Daí o fato de ele jamais se deter em desvendar, ou tentar desvendar, os *sinais* desta história, dar a eles algum contorno mais nítido, alguma localização mais precisa no tempo e na história; e daí também o fato de que as mudanças de uma história humana ("navio de máquina", "rastro de óleo e fumaça"), se confundam, com o mesmo grau de importância e significado, com as mudanças da natureza ("o Mar avançado pra cima da costa"). O que de qualquer forma fica evidente desde já é a *avaliação totalmente negativa da mudança*. De seu território nebuloso e inexplicável, essas coisas avulsas que gradativamente invadem o horizonte do narrador trazem sempre a marca da desgraça e da tragédia, ainda que o narrador resista até o último instante, segurando as pontas crescentemente rotas de seu mundo à margem da história.

A partir do terceiro volume, os sinais de um mundo moderno — jamais nomeado, jamais pronunciado — se avolumam, paralelamente a um processo crescente de desagregação da harmonia primordial. Ao lado das máquinas e do óleo do mar, citações cada vez mais frequentes na obra, aparece a primeira referência ao "dinheiro" (PC, 25) e até uma moderníssima "lata de cerveja" (PC, 86). É no último volume, entretanto, que o ciclo autônomo do narrador se fecha, quando Elesbão "começa contar o fim da história do povo do Mar" (HF, 160).

Consideremos alguns aspectos. O primeiro deles é a autonomia do tempo do narrador, com relação a uma história fora dele. Se no terceiro volume podemos reconhecer sinais de um mundo contemporâneo, de um século XX (navios a máquina, barcos a motor, poluição do mar, latas de cerveja), no quarto volume narram-se fatos que *ultrapassam* esse mundo. Trata-se de um verdadeiro apocalipse, de um fim trágico e acelerado que de certa forma é assumido pelo narrador como um fim universal (e não apenas de um povo específico de uma região delimitada). Já vimos que o narrador desconhece qualquer outra humanidade que não aquela; desconhece qualquer outra linguagem ou qualquer outro mundo. Nem todos os sinais de uma *civilização* que está em volta são suficientes para estabelecer qualquer ponte do seu mundo com qualquer outro mundo; não há, por exemplo, a mais remota referência a um mundo politicamente organizado, a um Estado, a um Governo; todas as referências permanecem ferrenhamente *internas*. Tal estratégia se explica: uma única ligação concreta com o mundo histórico-real abalaria o sistema de valores instaurado pela linguagem da narração, que se assume único, não relativo, não contestável, diríamos até *sagrado*. Voltamos ao ponto: o fantástico da obra — no caso do apocalipse final — não é postulado como uma metáfora, uma visão individual, um sonho, um símbolo. Para tanto, seria necessário que uma linguagem realista, uma visão de mundo realista, estivesse presente, atravessada na obra, sobre cujos parâmetros o *irreal* assomasse simbolicamente. Mas, na obra, o fantástico (*fantástico* para nós, leitores contemporâneos), pressupondo um tempo próprio, uma história própria, uma geografia própria, um sistema de valores próprios, uma linguagem própria, não pode coexistir, *dialogar*,

com nenhum outro tempo, história, geografia, valor ou linguagem, sob pena de desestruturar essencialmente a sua natureza.

Daí a autonomia do tempo do narrador, o seu descompromisso completo com a história objetiva dos homens. Mas atenção: não se trata apenas de uma autonomia técnica, a autonomia de tempo que toda obra literária traz consigo, os seus limites internos; trata-se de uma autonomia *ideológica*, de uma noção de tempo que *nega* qualquer outra. Do narrador de *Os vivos e os mortos*, podemos dizer, com alguma liberdade, o que Auerbach disse da Bíblia: sua pretensão de verdade "chega ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo dos relatos das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo"².

Assim, como o único mundo levado em consideração é o do narrador, o apocalipse se torna um dado universal. Veja-se esse trecho, um dos poucos em que os limites geográficos da obra se estendem:

"Vitorino, Aninha, Zango já estão assustados
 Eleê não, mesmo que nunca tenha visto
 tanta criança de barriga inchada, mostrando os ossos do peito
 parecem esqueletos curvadinhos
 e assim que chegam perto das canoas
 estendem as mãos pedindo comida
 se vê que essa miséria toda não é do
 Mar
 é gente mais da terra, que vem de longe,
 das serras, corrida pela fome"
 (HF, 112)

²AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
 p. 11.

Observe-se a última frase: "gente mais da terra, que vem de longe, das serras, corrida pela fome" — a informação vaga dá o tom universalizante, à falta de dados precisos. Outro aspecto digno de nota na autonomia temporal do narrador é que a súbita precipitação do apocalipse tem a marca de uma danação metafísica, do fim de um ciclo inelutável, inexorável, acima e fora do controle da iniciativa, ou mesmo da explicação, dos homens; o mundo vai se corrompendo e se destruindo de uma forma absoluta, geral, completa, mais uma vez sem qualquer hierarquia ou individualização de causas e efeitos. O narrador não tem armas, não dispõe de uma linguagem para explicar o apocalipse, para localizar a catástrofe iminente dentro de um processo de transformação histórica. Aos personagens cabe uma penosa e medonha sobrevivência imediata, em meio a um *mal essencial*. Vejamos:

"ainda bem que estão chegando na Ilha do Caranguejo, onde mora o Vitorino
 aí ele se espanta, põe a mão na cabeça
 Aninha se encolhe, agarra o braço de Eleé
 - ... quē aquilo!?
 gente, sō gente enchendo a ilha, se amontoando na beirada do mangue e da Comprida
 - É o fim de tudo...! - geme o Vitorino e o Zango que não sabia que o mundo já não se agüenta de tanto povo, pergunta com medo
 - Onde veio todo esse formigueiro?
 é, bem isso, um formigueiro que quando se enche demais, fica louco e se atira pra fora numa corrimaça sem rumo matando e comendo tudo que encontra, sem parada, até a Morte". (HF, 113)

Neste final dos tempos, que se apresenta sempre como um *dado acabado*, nunca em *transformação*, ao presente perpétuo da narração, sequer a Ilha do Cardoso, "onde o tempo não passa",

escapou:

"nem a Ilha do Céu lá no topo se salvou
sô resta pedra, grotas abertas, feridas
de lavoura na encosta
e o sangue da montanha nos riachos antes
tão claros, se escoou todo" (HF, 131)

Creemos que até aqui já se explicitou suficientemente o caráter autônomo do tempo da narração com relação a qualquer outro; é nesse sentido que dizemos que o seu tempo prescinde do tempo histórico.

Finalmente, ressaltemos que a idéia de decadência que a obra encerra não afeta os personagens principais, eixos significantes da obra; apesar de todas as marcas de um mundo já transformado, eles permanecem rigorosamente os mesmos. A morte deles, relatada por Elesbão nas páginas finais, não chega a ser exatamente uma morte, e muito menos um sinal de degradação, de decadência; ao contrário, é uma marca de grandeza heróica, uma fusão metafísica com a natureza, que fecha um ciclo e anuncia outro.