

VI - O HOMEM E A NATUREZA

"Oh! homem, de qualquer região que sejas, quaisquer que sejam tuas opiniões, ouve-me: eis tua história como acreditei tê-la lido não nos livros de teus semelhantes, que são mentirosos, mas na natureza que jamais mente. Tudo que estiver nela será verdadeiro; só será falso aquilo que, sem o querer, tiver misturado de meu."

Jean-Jacques Rousseau¹

A natureza é o elemento fundamental de *Os vivos e os mortos*. Tudo que significa decorre dela; todo saber e todo valor nascem dela e para ela se destinam; ela é a fonte de todos os segredos, princípio e fim único da vida. O bem e o mal não são entendidos como frutos da convenção humana, mas como expressões originais da energia natural. A natureza é autônoma num sentido que transcende o meramente físico. Suas leis não se separam das leis dos homens em nenhum grau — estas *devem* derivar daquelas, pois a natureza é imperativa. Só é bom o que é natural, portanto *antigo*. Todo artefato humano (e serão poucos, já que todo trabalho será apenas extrativo) manterá uma proximidade essencial com a natureza, como seu desdobramento imediato; em contrapartida, todo objeto sofisticado, fruto de outra geografia ou outro tempo (um rádio, uma lata, um livro), sinalizará o

¹ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. 3.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Col. Os pensadores.) p. 237.

apocalipse. A veneração é a única atitude possível diante da natureza, e a aceitação a única práxis. De qualquer modo, nenhum entendimento da natureza será consequência da razão — o mundo do narrador pretende-se anterior a ela. O saber jamais é mediado pela abstração; ele é um dado imanente à natureza (e ao homem, que dela não se destaca) — basta *obedecer à vida*, que o rumo estará certo, como as águas de um rio. Observe-se, a propósito, esta conclusão do Espia, na voz do narrador:

"agora Eleé sabe que não se espanta mais
com ninguém
nem com o povo que muda e vai sempre cer-
to no rumo da maré, da Lua, dos ventos
fazendo certo o que a vida manda" (HF, 3)

A natureza, que compreende as categorias *povo* e *vida*, é sempre o *caminho certo*, o *rumo certo*, expressões frequentes na narração. Tal é, em linhas gerais, o significado da natureza no mundo do narrador. Assim, ela não é um elemento entre outros; na verdade, podemos dizer que ela é o *elemento* do livro, sua matéria-prima; é a concepção de natureza que constrói o livro, e toda relação de significados na obra advém desta concepção. Em consequência, a natureza se reveste de um caráter ideológico: ela postula uma metafísica, um entendimento do mundo que se apresenta não relativizado, mas de forma absoluta — toda grandeza e valor humanos decorrem de sua proximidade com o que é *primitivo* e natural, e toda decadência resulta do que é *moderno* e artificial. Nesse sentido, a obra compreende uma tese, ainda que não explícita — mas, de fato, tudo que é narrado nos leva a essa direção.

Entretanto, a narração *mascara* essa tese, não a apresenta de modo polêmico, não a coloca em discussão, nem direta nem

indiretamente; não estamos diante de um ensaio filosófico, de uma obra didática, de um romance de idéias e muito menos de um romance naturalista. Na obra inteira não há qualquer *discurso racional*, abstratamente articulado, sobre a natureza, seja ela em si, ou a dos homens, ou a da vida. Desde logo, a concepção de natureza que se revela na linguagem do narrador tem um caráter não-problemático, não dialógico — e é exatamente nesse ponto que o texto consegue o máximo de eficácia na construção do seu mundo. Ao eliminar da obra qualquer ponto de vista moderno, cuja concepção da natureza é em tudo e por tudo oposta à do narrador, ao eliminar a história, a perspectiva geográfica, ao eliminar até mesmo um vocabulário que pudesse sugerir o mundo moderno, ao suprimir qualquer ponto de vista individual que porventura contrastasse implícita ou explicitamente com o mundo postulado, ao ignorar qualquer outra concepção de natureza que não a sua, o narrador habilmente *sacraliza* sua linguagem e só permite uma atitude do leitor: a conversão. Porque a linguagem do narrador se constrói desconsiderando qualquer outra; nada do que ele diz é *uma verdade entre outras possíveis*, aquilo que Bakhtin, grosso modo, definirá como a essência do discurso romanesco moderno; mas é sempre a *única verdade*. O narrador, quando fala, antecipa-se a qualquer oposição, a qualquer discordância que pudesse emergir, revestindo sua voz de um peso unificador e totalizante. Daí o emprego freqüente do *tom apelativo*, emocional, carregado de *orientação apreciativa*, que ao mesmo tempo que pergunta ou levanta problemas, já responde e os resolve, mas colocando na voz de *outrem*, na voz dos seus personagens, ou genericamente no *saber do povo*, a *verdade cristalina* que por princípio é dele, narrador. O apelo é a um tempo hu-

milde (pois coloca o narrador no mesmo nível de saber e de dúvida de seus personagens) e autoritário (pois impede uma apreciação distanciada, *fria*, e tende à concordância instantânea). Nesse sentido, o trecho abaixo é exemplar:

"Como é que a gente pode entender isso...? tanta perseguição da vida em cima de quem só trabalha e se sacrifica pelo bem dela
 será que é pra curtir o coitado!? batendo no seu couro com tanto pau e chicote só pra ele aguentar tudo
 é assim que se pega aquele jeito de pedra lisa
 onde a onda não arreventa mais, só sobe nela e escorrega quem renda
 e outra vez se dá razão pro Esfio e o Jô Rumeiro
 é sofrendo de tudo que se aguenta a prumo a grande cruz da vida
 ainda mais aquela que todo espia carrega" (HF, 28)

Observe-se como o mesmo enunciado, o mesmo ponto de vista gramatical (o narrador) funde três pontos de vista distintos (o narrador, Esfio e Jô Rumeiro) na *mesma opinião*, de uma forma habilmente *não contrastante* ("e outra vez se dá razão pro Esfio e o Jô Rumeiro"). O "outra vez" fecha ainda mais a afirmação, *comenta-a* positivamente, de modo que a conclusão final ("é sofrendo de tudo") se sacraliza ao máximo, torna-se óbvia, indiscutível.

Por esse uso univocal da linguagem, que é um traço da narrativa inteira, a concepção da natureza resulta ideológica do começo ao fim; é ela que dá sentido à vida dos homens, cria uma axiologia, uma moral e uma prática humanas, concilia os opostos, gera o destino e o ciclo dos tempos; ergue uma cosmogonia, a noção do sagrado e do profano; unifica, dá coerência a tudo que diga respeito aos homens — a natureza, aí, é a medida

de todas as coisas. Mas tal concepção, sublinhemos, não é nunca apresentada diretamente como uma *opinião*, como um discurso relativo (de um personagem, de um narrador, de um indivíduo concreto), mas, ao contrário, como um discurso sagrado. O narrador não se constrói nunca sobre a dúvida: *ele sabe*.

O grande trunfo do narrador para manter intacta a unidade ideológica do seu mundo é este: *como se pode discutir com a natureza?* Podemos discutir o que é a natureza, podemos classificar suas leis, ponderar sua origem, seu destino, sua energia, podemos elaborar teorias sobre ela, podemos torná-la um campo de batalha de culturas distintas — mas o narrador não está absolutamente interessado em nada disso; por princípio, *ele já sabe o que é a natureza*, detém todos os seus segredos, ouve as suas vozes. O narrador está totalmente integrado nela, e desta integração completa nascem todos os valores da obra, como um dado prévio, indiscutível, *sagrado*. Como a categoria *sagrado* do livro, do modo como é elaborada, não se apóia numa cultura coletiva real, contemporânea (encontramos apenas fragmentos dela, invadidos por mil linguagens religiosas distintas), era preciso que a *imagem da natureza* criada pela narração não se apresentasse como fruto de uma elaboração filosófica individual, como uma imagem entre outras, em luta contra outras concepções, mas como um dado incontestável.

Para a compreensão dessa imagem da natureza é necessário retomarmos um ponto a que nos referimos, de passagem, no último capítulo: a ausência de um deus específico. De fato, embora carregada de religiosidade do começo ao fim, de procissões, penitências, rezas (sempre poeticamente refeitas, de modo a perder os laços com ritos históricos concretos, por exemplo, o ca-

tólico), de pecado e metafísica, não há um Deus presente na obra — pelo menos um Deus concebido à moda ocidental, o criador dos céus e da terra da herança hebraica, ou um totem de religiões fetichistas, ou mesmo deuses pagãos humanizados à maneira grega. Há um pouco de tudo isso, mas nada que se assemelhe concretamente a um específico Ser Superior. Em meio a um mundo de recursos parcos e miseráveis, os homens conservam rituais avulsos, crenças avulsas, santos avulsos, até mesmo entidades avulsas (o Sol, o Mar, o Vento), mas estão completamente esquecidos das *culturas organizadas* que, historicamente, geraram tais seres ou elementos. Carregam cruces mas não falam em Cristo; respeitam o Mar, são capazes de ouvir a sua voz, mas a linguagem das águas não se articula em qualquer sistema racional. A voz do Velho Rio, por sua vez, não tem nada de divina. Assim, o sentido de pecado e de culpa — talvez os elementos mais fortes da obra — separado de sua relação histórica, de suas raízes históricas, ganha ali uma dimensão absurda e angustiante, *verdadeiramente moderna*. Porque, na verdade, a obra já está tratando de um mundo em que *Deus está morto*. Sobe-se aos céus, mas o Céu do Cardoso é vazio: não há nada nele, apenas uma ausência de tempo que, antes de ser uma recompensa, revela-se uma insuportável tortura. Tudo na obra chama para a terra: é única e exclusivamente com ela que o homem pode contar, e é dessa constatação que o narrador extrai a salvação possível ao homem. Assim, para sua coerência interna, era necessário que também a religião fosse autônoma; os elos possíveis da obra com religiões concretas, históricas, foram cortados, restando apenas a vaga memória de seus sinais, numa mescla difusa de paganismo, animismo e cristianismo.

De tudo, *restou a natureza*. É ela que vai substituir as divindades históricas. É ela que será o grande referencial teogônico da obra. Vejamos, no trecho seguinte, como Elesbão explica ao Menino o que é o mundo. No contexto, ambos estão à beira do Mar, ouvindo uma "toada que nasce nas quinas das pedras / no baque e no oco da onda, na corrida d'água n'areia", e o Menino sabe que "só o canoeiro entende esse canto, essa fala":

" - "... o mundo não tem pai nem mãe...
q'nem a vida da gente, igual a
bolha
que o vento tira da espuma
e deixa sozinha no Mar
Se não é a onda que acaba com ela
é o Sol que na praia seca a bolha
Dela sai um ar que é alma
vive perdida mais um pouco
e some no Vento do Mar..."
É quase assim que o Menino escuta e
entende a fala baixa e raspada do canoeiro
(....)
Elesbão continua contando o que o Mar
diz pra ele
agora aponta uma pedra, a corrida
d'água voltando
o vôo dum pássaro bem na curva da onda
"... tudo tem seu passo
até a pedra passa
no rumo da vida
voa o pássaro
ainda o homem na trilha
o peixe no curso
a nuvem no Céu
tudo saindo e voltando
pro começo do rumo no mar..."
A toada do canoeiro some e aparece de
novo
e assim vai, até que o Menino já nem
sabe direito quem é que fala
se o Vento e o Mar ou o homem que está
junto dele" (PM, 83-84)

Neste trecho, podemos dizer que temos uma metafísica completa, uma explicação cosmogônica do mundo, cujo materialismo primeiro — "o mundo não tem pai nem mãe" — não é uma conclusão racional, elaborada em gabinete, fruto de um sujeito distancia-

do de seu objeto; ao contrário, é uma voz que se apresenta de um modo interno, de dentro para fora, como se a *própria natureza definisse a si mesma* — não exatamente "como"; na verdade, o texto assume que é a natureza que fala ("Elesbão continua contando o que o Mar diz pra ele"). Desse modo, todo o enunciado se sacraliza. Além disso, os argumentos do texto não são abstratos, mas elementos concretos da natureza ("vento", "sol", "pedra", "nuvem", "pássaro"...); e o *efeito sagrado* é reforçado ainda pela inclusão entre aspas da voz do canoieiro, destacando-a do resto da narração.

Quanto à linguagem, observe-se que o discurso de Elesbão não se articula como um texto exótico, pitoresco ou curioso no conjunto da obra, um encaixe popular, uma metafísica reduzida à simplicidade de um pescador; o seu discurso, com sua espantosa simplicidade, até ingenuidade (ingenuidade a olhos civilizados, mas não há olhos assim no livro), é o discurso de toda a obra. O narrador concorda com ele, o Menino o assimila sem o mínimo toque de oposição ou desconfiança, com tal grau de envolvimento que "já nem sabe quem é que fala / se o Vento e o Mar ou o homem que está junto dele". É a voz da verdade que emerge de Elesbão, e essa voz é a da natureza. Quem pode contestá-la?

Assim, o materialismo postulado — no sentido de que tudo é matéria, até mesmo as almas — reveste-se de um caráter teleológico. A natureza tem *vontade própria*, tem *finalidade*, propriedades essas que não são mediadas por ninguém. Observe-se:

"é ali na frente que as águas do Sul se
encontram coas do Norte
se juntam numa força e lutam coa terra
coaquela vontade antiga de alagar o
mundo
Quanta coisa o Menino já sabe dessa

guerra que o Mar está ganhando...!?

Até Juliana, a mãe do povo, já disse na sua fala sem tempo

- ... no fim e no começo tudo é Mar..."
(SI, 49)

O Mar tem aquela "vontade antiga de alagar o mundo", na sua "guerra" contra a terra. A verdade indiscutível que o narrador assume, aliás tão óbvia que "até Juliana (....) já disse", apresenta-se de um modo a suprimir a distinção sujeito/objeto, a prescindir da análise distanciada ou do risco da opinião, do ponto de vista individual. Todos os elementos da natureza são carregados de finalidade, de alma, não como metáforas, símbolos, figuras poéticas, mas como as vozes de uma visão de mundo unificada e unificante, fora da qual *nada existe*.

Consideremos, agora, o lugar do homem neste espaço sagrado.

Antes de mais nada, o homem não tem lugar próprio — o seu lugar é a natureza em seu estado primeiro, original. Tanto melhor ele será quanto mais próximo estiver da pureza natural. A idéia de um espaço interior, de um quarto fechado, de uma porta trancada, de um isolamento artificial é absolutamente estranha à obra. Tudo se passa ao ar livre, nas grandes extensões, no vento, no mar, nas praias, na areia, nas ilhas, nos rios; a grandeza do homem é diretamente medida pela grandeza do seu espaço. E esse espaço, essa autêntica *geografia*, é vivo, autônomo, carregado de finalidade, de vozes, de almas. O homem não se move na natureza; a rigor, ele é um dos elementos móveis da natureza.

Coerentemente, todos esses elementos guardam semelhança entre si, como formas diversas da mesma matéria viva, da mesma

finalidade essencial. Há mesmo um certo *princípio da semelhança*, em momentos significativos da obra, que transfere as propriedades da natureza para o homem, pela simples proximidade física. Frequentemente, a um ato humano corresponde um estado mais ou menos semelhante da natureza circundante, como duas expressões de uma mesma força. Por esse meio, a distinção sujeito/objeto, em alto grau ausente da obra, às vezes reaparece ao avesso, de modo que o homem se torna um *objeto da natureza*. Mas observe-se que este recurso não é meramente simbólico na boca do narrador; ao contrário, expressa os limites estreitos da liberdade humana, sufocada sempre por elementos naturais cuja categoria hierárquica é em grande parte *superior à do homem*. Os irmãos Dias, na sua luta eterna, rodeados por uma natureza igualmente em luta, são o exemplo mais evidente do que vimos dizendo. E, pelo princípio da semelhança, quem deles se aproxima será contaminado pela guerra. Veja-se o que acontece com Quirino, sempre delicado no seu trato com a noiva doente, quando se aproxima daquele espaço:

" - Pãra coessa gemedeira, mulher! -
 berra Quirino mostrando os dentes
 e assustando a noiva que nunca escutou
 grito dele
 nem viu cara tão braba
 sô do Mar dessa praia, urrando cada
 vez com mais raiva
 todo armado numa luta de onda
 com gritos e xingação que vêm de longe
 Os noivos até param pra escutar
 - Será que é o Mar ou gente brigando?"
 (PM, 85)

Nada escapa da força terrível da luta dos Dias: onde eles estão, "o Céu troveja e uma nuvem escura vem se embolando", os bem-te-vis lutam "pra furar os olhos do carapinhê", os pei-

xes-espadas "se pegam na espuma", enquanto Quirino vê "três vultos se atracando" (PM, 85). Mas, quando os noivos dali se afastam, "o Vento vai sumindo e o Mar se acalma / voa o bem-te-vi e o gavião sem briga" (PM, 87).

Assim, embora o fio da narrativa se concentre nas ações humanas, a natureza ocupa um espaço desmesurado, um espaço ativo, até mesmo condutor das ações — ela nunca é meramente *paisagem*, um fundo neutro; o seu peso advém de uma imagem filosófica, e não de uma imagem estética, por assim dizer. A natureza *cerca* os personagens, os oprime, os conduz — e, ao final, em coerência com seu traço teleológico, ela os redime. De certa forma, tudo é uma preparação para a morte, para a aceitação da morte, em um mundo sem Deus e sem o poder abstrato da razão. A única remissão possível é o integrar-se à natureza, integrar-se *fisicamente* a ela, em completa simbiose. Nesse sentido, a morte do Santo Menino é exemplar. Veja-se, no trecho seguinte, a fusão homem/árvore, encerrando-se, ao final, com a devida *interpretação filosófica*, a qual se antecipa a qualquer eventual discordância:

"embaixo e no meio das raízes grossas,
o corpo do Santo Menino já faz parte do
tronco
sô se vê no cavo onde ele viveu tanto
tempo encostado
o vulto dele coa mesma cor verde cinza
da casca e do limo
os cabelos se misturaram coa barba de
pau toda enroscada
as pernas se afundaram coas raízes nas
folhas e no estrume...
são dum velho manso e sem tempo os
traços do rosto pequeno
(....)
... é certo que logo a mãe e o filho
se encontram na vida d'árvore
na terra forte, na chuva, no Vento...
na espuma do Mar

porque tudo é a Alma do Mundo, pensa o canoeiro dos mortos" (HF, 165)

A fusão é total: homem/árvore, mãe/filho, passado/futuro ("velho manso e sem tempo"), num processo final que acaba por destruir qualquer contradição. Observe-se, também, a *símbiose gramatical* de dois pontos de vista, nas últimas linhas, em que a informação "pensa o canoeiro", indicadora portanto de um ponto de vista individual, ao ser deixada para o fim, promove no conjunto a fusão narrador/canoeiro, resultando num discurso único, integrado e incontestável ("é certo que...").

Esta fusão homem/natureza — marcada igualmente na linguagem — vai determinar, da mesma forma que a ausência de um tempo psicológico, individual, a imagem totalmente exteriorizada do homem, a sua absoluta falta de privacidade: tudo *aparece*, e só existe o que aparece. Assim, são os outros que determinam o que somos, num saber, entretanto, que não é nunca relativo. Veja-se, no trecho seguinte, a ilustração dos limites do saber individual. No contexto, o Santo Menino "acorda escutando a fala espremida do Esfio se misturando coa do rio":

"falam tão baixinho que só dá pra escutar um pouco
parece que estão tratando da pergunta que ele fez pro Esfio lá na praia
o Velho diz que ela não tem resposta pro homem
e o Esfio acha que quem pergunta já sabe
assim vão falando até que o Velho diz bem de leve e sossegado
que só os outros sabem o que cada um é
- Ééé... - guincha o Esfio muito baixo e começa contar coisas da vida dele pra mostrar que só o povo sabe quem ele é"
(SI, 58)

Detenhamo-nos neste ponto: "só o povo sabe quem ele é" — ninguém pode *se ver*. Os outros, no caso, não são apenas as pessoas, mas todos os seres da natureza. Desta forma, o que o homem é jamais se apresenta como uma conquista, mas sempre como uma *revelação*. A fala do "Velho rio", que em si encerra duas qualidades maiores — a de passado e a de entidade natural — tem um peso verdadeiramente absoluto. Transparece aqui o trunfo ideológico da narração, a que já nos referimos: como se pode *contestar* a natureza? Na imagem do homem que ela postula, o espaço da atividade individual, passível de transformação, é praticamente nulo: todos já nascem *acabados*. Daí o caráter fundamentalmente conservador da obra, uma vez que suprime no homem a sua iniciativa histórica, e coloca nos outros a definição do próprio destino. A imagem da natureza postulada pelo narrador permite-lhe um controle absoluto sobre os seus personagens — e aquele que se rebela fatalmente acabará por aceitar o seu papel, porque não há nenhuma fresta por onde alguém possa escapar. A linguagem, entretanto, escamoteia qualquer oposição; observe-se, a propósito, no trecho acima, com que *leveza* a verdade do Velho ("só os outros sabem o que cada um é") é apresentada e instantaneamente assimilada, tanto pelo Esfio, quanto pelo narrador, que não marca qualquer desagrado com relação ao que narra, e ainda pelo Santo Menino, que os ouve passivamente.

Em consequência, a força da natureza, na obra, transforma a vida do homem numa *missão* a ser cumprida, e jamais num desígnio passível de ser negado. Nesse sentido, todas as forças da narrativa se juntam para dar a qualquer ato contestatório o caráter meramente episódico, enquanto o enorme e inexorável movimento da natureza segue adiante, marcando a todos com uma

missão. Daí porque a narração está cheia de referências ao "rumo certo da vida", rumo este que é um dado monolítico e incontestável. É preciso "entender a vida" e "seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente" (PC, 54).

Tal caminho "certo", entretanto, não é relativo, não é fruto de uma atividade do conhecimento do homem, mas um dado *a priori*, imanente à natureza. Assim, revestindo-se o "rumo certo" do estatuto de um destino inexorável — e não de uma concepção histórica — viver é cumprir uma missão, e uma missão essencial, anterior a qualquer experiência. A missão de santo já estava presente no Menino desde a primeira página; Eleé já era Espia antes mesmo de nascer; Elesbão está condenado a ser o canoieiro dos mortos por uma marca de família, personificada na argola de ferro presa à perna; a missão de Ana de cuidar das almas transcende a própria morte; todos os personagens se definem por sua missão, que é também uma *função* comunitária, isto é, determinada pelos "outros", sempre de acordo com a voz da natureza.

Veja-se no trecho seguinte, para ilustrar o que vimos argumentando, a má vontade do narrador com relação a qualquer atitude que ponha em xeque a natural conveniência de se obedecer ao "rumo certo da vida" — rumo certo que é simultaneamente natureza e destino, e que se manifesta mesmo depois da morte. No contexto, a alma de Ana, pressentindo uma "tormenta de rai-va", pede que todas as almas, como proteção, "se juntem numa só" — mas algumas reagem:

"muitas que não acreditam, ficam de
fora gemendo contra
... eu que não me junto com ninguém...
... sempre fui sozinha..."

... não me misturo...
 ... que é que Ana sabe? ... é morta
 quem a gente...
 esse jeito do contra mostra bem que
 até na Morte perdura a força que separa
 os homens
 provoca tudo que é briga guerra
 medo inveja engano dor
 e tudo porque cada homem só quer ser
 ele mesmo acima de tudo
 coisa que ninguém sabe por quê... se a
 gente vive quem num sonho
 ... pensando bem, essa força que faz o
 homem é o cerne da vida e perdura até na
 Morte
 então, não adianta nada falar contra
 ela... é, não adianta
 A tormenta de raiva já está caindo num
 vento que varre tudo
 esfacheia a névoa, embola e carrega as
 almas
 quem não se misturou coas outras se
 dana agora, sozinha e mais perdida ainda"
 (PC, 155)

É "esse jeito do contra" que o narrador não tolera, pois ameaça pela base a *sua* ordem natural das coisas; embora conceda, "pensando bem", que ele é o "cerne da vida" (uma concessão, uma vez que "não adianta nada falar contra ela... é, não adianta"), o narrador não esquece de relatar que quem não obedeceu à voz de Ana, que era o rumo certo, "se dana agora, sozinha e mais perdida ainda".

Para complementar a idéia da vida como missão, vejamos os casos exemplares do Esfio e do Jô Rumeiro: ambos erraram pelo mundo, até encontrar a missão na vida. Esfio andou "pela costa do mundo sempre perguntando quem era", até descobrir "que era Sol, terra, Mar e Lua / era tudo e não era nada escutando o rio do Velho" (SI, 59). O trajeto de Jô Rumeiro é semelhante:

" - Quando moço andava sempre perdido
 ia pra todo canto, voltava, corria pra
 longe
 (....)

e aí as lembranças sumiram
fiquei de vez sozinho parado
quanto tempo não sei
sô olhando o vazio
atê que me esqueci
virei escuro nada...
então a vida se acendeu
coa luz que mostrava os outros" (HF, 21)

Observe-se que, nos dois casos, descobrir o destino (em Esfio, ensinar a resposta certa aos passantes, e em Jô Rumeiro, indicar o rumo certo da vida) significou negar o indivíduo, para se integrar à natureza, obedecer à sua voz, sempre *naturalmente certa*. Desta forma, a natureza contém em si um *imperativo ético*, não fruto da razão (a grande inimiga do narrador), ou de uma convenção humana (isto é, um *artifício*) — mas de uma essência viva: basta fechar os olhos, como Jô Rumeiro, e absorvê-la.

VII - A CONCILIAÇÃO

"Tudo que acontece é pra acertar a vida" (SI, 136), diz o Santo Menino num momento da obra — e esta fala sintetiza com precisão a visão de mundo postulada em *Os vivos e os mortos*. Neste mundo, não há erro, mentira, contradição, duplicidade; não há um plano subjetivo se contrapondo a um plano objetivo. De fato, se a natureza é inexorável, e se dela os homens não se separam em nenhum grau, o imperativo ético que dela decorre é a um tempo *único e certo*. Todas as ações, contestações, conflitos, dúvidas, tudo converge, mais cedo ou mais tarde, para a aceitação do mundo *natural* — mas é o narrador que detém, de modo absoluto, o saber deste mundo.

Para sustentar a ferrenha unidade ideológica da obra, e, igualmente importante, para mascarar a intenção centralizadora do discurso, de modo que ele não revele sua verdadeira face, isto é, de modo que ele não se apresente como uma opinião (e toda opinião é *histórica*), o narrador dispõe do que podemos chamar *processos conciliadores*, pelos quais qualquer divergência aparente, potencialmente perigosa à unidade ideológica da obra, é *conciliada*, ou seja, é colocada ou explicada de modo a transformar o que parece um rompimento em apenas uma face, prevista ou previsível, da verdade maior da natureza; aí o rompimento potencial perde sua *força subversiva*, digamos assim, o seu impulso individual contrastante e relativo, para se fundir

num todo unitário e *certo*.

Assim, a conciliação se apresenta como um processo-chave, fundamental na estruturação ideológica da obra; é por meio dela que o autor, através do narrador, faz passar como realidade única, e como verdade única, o que de fato é uma visão de mundo individual que coloca a seu serviço todas as vozes da obra. Nesta conciliação, o traço persuasivo, imanente a toda linguagem, ganha uma importância singular, primeiro porque o *relativo* não é um elemento da narração, e há que se tornar o *absoluto* convincente; e, segundo, porque o autor tem contra si, como autor contemporâneo que é, uma imensa tradição relativizante da linguagem literária, uma enorme herança que, desde a Renascença, faz da descentralização ideológica um elemento medular do discurso romanesco.

Podemos localizar na obra três processos conciliadores básicos, lembrando que tal divisão tem um caráter apenas didático; com freqüência esses processos se fundem — e, de certo modo, a conciliação está direta ou indiretamente presente em cada enunciado.

O primeiro deles é o mais geral, e diz respeito à própria epistemologia postulada na narração; do mesmo modo como tende a suprimir a distinção sujeito/objeto, o narrador cuida de dar aos fatos culturais, históricos, subjetivos e relativos, o mesmo estatuto que dá aos fatos do mundo objetivo — as *coisas*. Assim, a "verdade", a "vida", o "certo", são fatos tão concretos e incontestáveis quanto uma "canoa", um "peixe", uma "pedra". Num mundo único e sem perspectiva, não há distinção entre cultura e natureza, porque toda cultura é *natural*, imanente, a-histórica. Do mesmo modo como não há necessidade de

explicar ao leitor o que é uma pedra ou uma canoa, não há necessidade de explicar o que é a verdade ou a vida; aqui, toda dúvida tende rapidamente à certeza — a verdade, como tudo na obra, é *visível*, palpável, única e coletiva; quando Esfio faz perguntas aos passantes, ele não está interessado numa verdade *possível*; ele quer a resposta certa, cristalina e indubitável, mais ou menos como se ele encobrisse um objeto com um véu, cabendo ao passante descobrir, pelo contorno, a *coisa* que ali se oculta. Desta forma, a verdade é anterior ao homem, lado a lado com o mar, a areia, as estrelas.

A conciliação, quanto a este aspecto, trata de não tornar problemática esta fusão entre cultura e natureza, de não chamar a atenção para a ideologia nela implícita. *Persuadir*, aí, é o contrário de *argumentar*, pois o argumento levaria à tona o ponto de vista distinto, dando-lhe força e vida. Assim, *discretamente*, o narrador *desconhece* o problema; na semântica instaurada pelo narrador, a distinção que falamos não existe, sequer como hipótese. Já na primeira página da obra encontramos um exemplo desta conciliação implícita:

"No fundão da barra o pescador apoita e trabalha de linha até que o Leste chega então, volta de vela e acosta na Ilha pra pegar água da fonte que o povo diz milagrosa, uma garrafa de remédio e uma fala boa pra vida coa Ana de troca dá pra ela uma lasca de manga" (PM, 9)

Observe-se a expressão "uma fala boa pra vida". Há aí um evidente índice de valor, pressupondo uma axiologia: o que é uma "fala boa"? É uma contestação, uma aceitação, uma conversa neutra? Por que "boa pra vida"? Trata-se da vida de Ana, do

pescador, ou da vida de todos?

Está claro que, no texto, nenhuma dessas perguntas tem relevância. O enunciado funde três pontos de vista — do pescador, de Ana e do narrador — num discurso envolvente e incontestável, que suprime qualquer opinião individual capaz de criar confrontação. O leitor *aceita* que a fala é "boa pra vida", porque o texto se estrutura inteiro nessa aceitação, é a partir dela que a obra nasce e toma corpo como unidade artística. No exemplo acima, o caráter conciliador é mascarado pela linguagem, despojada de qualquer marca capaz de evidenciar a opinião implícita, o sistema de valores que pressupõe uma "fala boa pra vida". O enunciado se estrutura de modo que não nos detemos a descobrir o que seja uma "fala boa", que aparece como um elemento tão concreto e incontestável como a água da fonte e uma garrafa de remédio, sem distinção alguma. Um mundo único e certo não necessita, por princípio, de demonstração — daí o narrador evitar, na instância mesma da frase, as armadilhas da lógica, das elucubrações racionais, das opiniões contrastantes, todas índices de um mundo instável, desagregado.

Entretanto, em alguns momentos, a narração, para assegurar sua unidade ideológica, emprega um segundo processo conciliador, este mais *visível*. Trata-se da interferência direta do narrador, como uma voz ideológica autônoma, garantindo a conciliação que de um modo ou outro poderia ser ameaçada. Nesses casos, o narrador assoma do texto como um *magister*, superior a todas as vozes, pondo fim a qualquer dúvida, fissura ou quebra da organização *naturalmente certa* do seu mundo, por meio de uma justificativa ou explicação de efeito conciliador. O traço autoritário dessa interferência, contudo, se de um lado não dá

margem à dúvida, de outro apresenta marcas coloquiais, *naturais*, como quem apenas repete verdades sabidas de todo mundo. Neste processo, o narrador não mascara sua presença direta, mas oculta o peso da autoridade, suavizada na linguagem de todos. Observe-se o exemplo seguinte, extraído do último volume, quando o Espia, fisicamente exaurido, insiste na sua missão, "teimando contra tudo pra fazer a sua parte". Nesse momento, em que a ruptura do *caminho certo* cresce perigosamente, o narrador interfere, conciliador:

"A gente pergunta, o que é essa teima?
e de que vale tanta luta, sacrifício?
... o que se sabe, é que esse jeito de
pedra, essa teima que parece louca, faz a
grandeza do homem
o Espia tem que ir pro ponto do seu
povo no fim
qnem a baleia seguindo o derradeiro
curso" (HF, 145)

O processo persuasivo da conciliação aqui é complexo: começa assimilando uma dúvida que se assume *de todos, popular* ("a gente" se pergunta, e não *eu me pergunto*), e, em seguida, com humildade ("o que se sabe"), o narrador dá a *resposta certa*, que se desdobra num imperativo indiscutível ("o Espia *tem que ir*"), reforçado ainda pelo paralelo sagrado da natureza ("qnem a baleia").

Vejamos outro exemplo de interferência do narrador:

"Quando Quirino chega com o Espia na Barra, ainda encontra aquela gente toda ali, dura qnem estaca, mostrando no jeito o desespero
e olha que já faz mais de um dia que o cardume se foi
seguiu o curso pro Norte e não entrou no alaga-mar da Deserta, nem no remanso da Restinga

não adiantou reza, choro, gemido, cruz
fincada

O povo que estava certo da entrada e da
fatura não aguentou

porisso ficou parado pra não ter que a-
creditar na desgraça

... é sempre assim que a gente faz dian-
te da verdade, foge, se engana, inventa
ou se fica duro, cego" (PC, 97)

O "é sempre assim", reforçado ainda pelas reticências que o antecedem (o mesmo recurso do exemplo anterior), como o suspiro de quem constata o que é absolutamente óbvio, garante o caráter monolítico da afirmação, incontestável a todos os títulos. Além do mais, observe-se que sutilmente a *verdade* objeto da narração, naquele momento — isto é, a ausência de peixe — ultrapassa sua referência precisa, concreta, para ganhar na boca do narrador um caráter metafísico, de amplíssima natureza: *toda a verdade*. O fato concreto adquire um peso axiológico universal, sem que o leitor seja convidado a argumentar; o mundo já está pronto. Soberana e solitária, a voz do narrador sacraliza-se, reverberando única em todos os níveis. Frise-se, contudo, que tal voz não é nunca *ingênua*, embora assim pareça; toda a sua eficácia reside na omissão ou na conciliação deliberada e cuidadosa de qualquer discurso alheio.

Um terceiro e último recurso assegura de uma vez por todas a unidade e o fechamento da obra: é a presença de *personagens conciliadores*, verdadeiros porta-vozes ideológicos do narrador. A rigor, todos os personagens principais da obra são conciliadores; a qualquer instante de crise ou ruptura eles estarão presentes para conciliar, senão pontos de vista opostos, pelo menos a presença desta oposição num todo maior e certo. Sim, porque se o mundo é substancialmente certo, a presença e-

ventual do *mal* será apenas a expressão de uma ordem maior, dentro da qual tudo é assimilável.

Exemplo completo de personagem conciliador é o Santo Menino; de fato, toda a ação de sua vida é aceitação e conciliação. Mesmo submetido ao horror da salga, ele perdoa, e prefere aceitar o destino a aceitar a revolta de Joana, sua mulher. A conciliação transcende até mesmo a vida e o tempo; nem mesmo a morte, ruptura inevitável, é aceita pelo narrador: as almas são tão vivas e concretas quanto os seres vivos. No caso do Santo Menino, a morte é destituída de qualquer elemento trágico, irreconciliável; representa, antes, uma integração física, *concluída*, com a natureza.

Em toda a obra, ao lado de cada eventual expressão de revolta, há alguém conciliando, em obediência a uma voz maior. Quando Joana, revoltada, se refugia na Ilha de Ana à espera do Menino que não virá mais, cabe à mãe do Santo o papel conciliador:

"- O povo que se dane! - diz Joana com toda aquela raiva que guardou da salga
- Nunca mais fale assim, Joana... o povo não tem culpa de nada... é a vida - fala a mãe do Santo e vai caindo de joelho. - Fico aqui..." (SI, 186)

Em todo caso, o narrador estará sempre solidário com o conciliador; a revolta é estéril e paralisante. A propósito, observe-se que Joana praticamente desaparece da obra depois de sua contestação à penitência sofrida. Em alguns casos, a expressão contestatória se congela em figuras míticas, circunstancialmente caricatas, de modo a perder a força produtiva da *subversão* possível: a narração as assimila por completo. É o exemplo da Turva, cuja decantada maldade esconde um saber em tudo e

por tudo solidário ao narrador. No encontro do Santo com a Turva, um trecho de intenso lirismo, descobrimos que ela "ri de um jeito tão bonito que lembra pro moço a chuva escorrendo na palha" (SI, 52) e que se comove com a vida como uma "criança sofrida" (SI, 54). Além do mais, ela igualmente detém o saber do passado e do futuro, de modo que sua maldade não modifica nada. Assim, sua "fumaça da maldade" é tão idílica quanto o paraíso de Abadon, fazendo ambos parte do "rumo certo da vida". Outra expressão supostamente negativa que se congela são os irmãos Dias, cuja eterna luta mediada pela Mãe perde a força dramática pela absoluta repetição. O próprio nome dos personagens — "Dias" — marca a transcendência do conflito: a luta dos Dias é a luta dos *dias*, eterna, essencial. Trata-se de um conflito metafísico, sempre semelhante a ele mesmo, e ainda reforçado pela luta dos elementos naturais que o envolve. Em síntese, a completa exteriorização dos personagens — não há "intenções secretas", "impulsos subterrâneos", "psicologia individual" —, sua brutal submissão às forças naturais, e, finalmente, a idéia conciliadora, fortemente reiterada pelo narrador e pelos personagens, de que *não há culpa*, idéia essa apresentada não como opinião, mas como verdade incontestável, garantem à narrativa sua extraordinária coerência interna. É nesse terreno, conciliado em todos os níveis da palavra, que a visão de mundo da obra se constrói com um máximo de eficácia.

A partir do terceiro volume, entretanto, e mais fortemente no último, a ideologia da conciliação se apresenta de um modo mais complexo, exigindo aqui um desdobramento. Falamos da trajetória de Eleé, um personagem que aparentemente contraria o que temos argumentado. De fato, como veremos, o Espia é o úni-

co personagem que modifica seu comportamento em função de uma atividade do conhecimento; num determinado instante, a consciência de uma realidade histórica imediata leva-o a contestar uma *verdade* coletiva. Vejamos em que consiste tal contestação, re-fazendo sua trajetória.

A vida do Espia já estava determinada antes mesmo do seu nascimento, anunciado pelo sonho de Zabel e pela fala de Juliana. Nascido Eleé, como estava escrito, cabe a Elesbão a tarefa conciliadora de conformar o menino, que é cego, ao destino de espia, de acordo com o saber imanente à natureza. Os ensinamentos de Elesbão, aqui, repetem em tudo o saber do narrador, o saber da obra inteira, a sua visão de mundo, num fala sacralizada e imperativa:

" - ... a árvore certa já está na semente... o tamanho, o jeito e a cor do peixe está na ova, assim Eleé que já estava no povo faz muito tempo... o Santo Menino também estava nele, na Ana das Almas e um pouco em mim... assim o Pai de Todos, a Turva, Zabel, os Dias... todos nascidos do povo pra fazer o que o povo precisa... o Santo pra ensinar e curar... Eleé, o Esperado, pra aliviar a fome..."
(PC, 49)

No processo de aceitação do destino, que é assimilado sem confrontação pelo menino Espia, caberá ao Esfio, que também foi o mestre do Santo Menino, repassar uma *ética*, uma tábua de mandamentos. Observe-se, na seqüência seguinte, como a verdade se apresenta inteiriça e absoluta:

"Foi um tempo de muito sossego pro Espia debaixo da figueira e do olho afiado do Esfio
de dia aprendendo com ele a entender a vida e a seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente

- Seja sempre o que éé
 e pra saber o que não éé
 ande sempre atento
 olhando a idéia lá dentro
 nunca brigue com ela
 e deixe o mundo entrar
 só olhe pra idéia, manso
 até que ela seja inteira de Eleé -
 ensinava o Esfio todo dia pro cego
 de noite o Espia escutava o rio e foi
 entendendo aquele cochicho do Velho"
 (PC, 54)

Atente-se como a linguagem do narrador funde os pontos de vista e suprime os contrastes possíveis: Eleé aprende "a entender a vida e a seguir sem luta pelo rumo certo que ela traça na gente". Ora, "entender a vida", seguir "o rumo certo", supondo já que a vida traça o rumo certo "na gente", e seguir "sem luta", são questões no mínimo problemáticas, que envolvem substancialmente um sistema de valores, uma complexa axiologia, uma subjetividade implícita. Além disso, o enunciado não tem uma única face (a opinião direta de alguém), mas sim três faces: a do narrador (que conta o que acontece), a face de Eleé (que, na opinião do narrador, aliás indiscutível, "aprende" e "entende") e a face do Esfio (que ensina Eleé). Entretanto, os três pontos de vista individuais potencialmente distintos se fecham absolutos na voz única do narrador, que, do modo como reconta o discurso alheio, elimina dele qualquer traço problemático, qualquer sombra de tensão ou oposição. Segundo o narrador, a "vida" e o "rumo certo" não são nem devem ser frutos de especulação de nenhum dos três, mas coisas em si, acabadas e indiscutíveis: o leitor *aceita*, ou não há leitura.

Em seguida, a fala do Esfio, absoluta como sempre, revela que o que o Espia é não depende em nada dele mesmo; ele já nasceu *sendo* ("Seja sempre o que éé"), e não deve brigar contra

isso, mesmo porque a narração deixa claro que a contestação, se houver, será um ato contra o próprio Espia, a sua própria realidade acabada, que é imperativa, e não contra o mundo ou a vida, que estão certos.

Assim, de acordo com os pilares ideológicos da obra, a idéia de aceitação aqui levantada é axiomática, ou estaríamos lendo outro livro. De fato, ainda criança, "Ele é só tem duas coisas certas, a luta e a missão de espia" (PC, 57) — luta e missão das quais ele não mais abdicará até o fim. A conciliação, nesse aspecto, é plena: conciliação com o próprio destino e com o mundo que gerou esse destino. O caráter *certo* do destino não é negado em nenhum momento, nem pelo Espia, nem pelo narrador, nem pelos personagens centrais, eternos conciliadores. Ao contrário, as qualidades digamos positivas do desígnio são sistematicamente reforçadas, e se cumpri-lo é doloroso, terrível, até mesmo trágico, mais se afirma a grandeza da missão, contra a qual Ele é jamais se insurge. O eventual sofrimento também é conciliado, já que, na metafísica da narração, a dor não é circunstância, mas essência (e nisto encontramos ecos cristãos); como diz o Espio, confirmando uma "resposta certa" do Espia, "a dor é a coisa mais funda da vida / e é ela que ensina o homem viver" (PC, 56).

Após esse período de iniciação, temos a *peregrinação*, toda a seqüência de acontecimentos que marcam a vida adulta do Espia até o seu fim. De certo modo, o Espia retoma a trajetória do Santo Menino, encontrando e reencontrando os personagens fixos da Deserta, tirando deles os ensinamentos verdadeiros e tentando cumprir sua missão de salvar o povo da fome. Agora há, entretanto, uma diferença fundamental: o mundo já está trans-

formado. Assim, o infortúnio do Espia não decorre de uma negação essencial do destino, o que aconteceria se ele não quisesse ser espia, contrariando a vontade do povo, ou de uma inadequação individual, no caso de ele ser um mau espia, um falso espia, um fracasso. Nada disso acontece: não só ele *quer ser*, como *ele é* — desde o batismo, "Eleé" — um espia extraordinário, capaz de, mesmo cego, puxar o peixe do fundo e desvendar os segredos do Mar. O seu infortúnio é acidental; a sua aparente desgraça não decorre propriamente de sua cegueira, mas do fato de que não há mais peixe, de que o Mar está envenenado, de que há gente demais, de que uma miséria apocalíptica destroça rapidamente toda a harmonia intrínseca ao mundo antigo, de que a corrupção, a morte e a doença grassam inelutavelmente à sua volta. Fossem outros os parâmetros e a linguagem da obra, poderíamos até mesmo compreender a história de Eleé como *a tragédia do isolamento histórico*; a tragédia de um povo que, por dispor de apenas uma linguagem, apenas um sistema de referências, vê-se subitamente esmagado por um universo alheio contra o qual não dispõe sequer de um nome. Mas, retomando um ponto já levantado, não há na obra qualquer consciência ou ponto de vista exterior capaz de estabelecer esse contraste moderno; *o mundo do espia é o mundo inteiro*. Tanto ao Espia quanto ao leitor é vedada qualquer outra perspectiva.

Na peregrinação de Eleé, fixemo-nos num momento-chave, que vai distinguir o personagem de todos os outros, marcando-o com uma transformação interna. Trata-se da seqüência que começa com o capítulo 9 do último volume, quando Eleé recupera a visão e acontece o último grande lance de tainha, "o derradeiro cardume". Em meio à alegria do povo,

"(....) Eleê repara no montão de peixe
 que fica pros três redeiros
 acha muito, mesmo sabendo que na costa
 toda se reparte assim
 metade da pesca vai pra rede e a canoa
 e ainda o dono tem outra parte dele
 o resto é pros camaradas e a sobra pra
 quem ajuda na puxada
 sabia, só que nunca tinha pensado nes-
 sa conta do arrastão
 (....)
 - É muito peixe pros donos de rede —
 diz o Espia pra Aninha" (HF, 81)

Tem início aí o processo de aquisição, por parte de Eleê, de uma consciência social concreta; pela primeira vez na obra um personagem defronta uma injustiça social, e a verbaliza — e ao articular, como discurso objetivo, mesmo a duras penas, esta injustiça, ao hierarquizar socialmente os homens que o rodeiam, hierarquia em tudo ausente da obra até aqui, Eleê *se modifica*; ele redireciona sua conduta em função de uma *atividade do conhecimento*. Mas o processo é longo, interno, de dentro para fora. Desta vez, digno de nota é o fato de o narrador não apresentar a "verdade" pronta: o espia terá que descobri-la por conta própria, sempre dispondo unicamente de seus próprios recursos, de sua própria linguagem. Também notável é a presença mais concreta das miudezas da vida cotidiana, de um realismo mais cru, das mesquinharias da pobreza, diante das quais o Espia se mantém altivo; neste cotidiano, o diálogo perde um tanto a sua retórica, que, mesmo bruta, mantinha sua dignidade poética. Por último, frisemos que, sintomaticamente, a consciência social — ou da diferença social — surge simultaneamente à sua visão, visão física, concreta.

No passo seguinte, como Cristo, o Espia é tentado pelo "redeiro gordo", mas ele resiste. Vejamos:

" - Eia! A gente ficou sabendo que agora é um Espia de verdade! Por isso já vem na frente dos outros redeiros fazer um acerto. Esquece as malquerenças antigas e faz negócio comigo! (...)

- Só puxo o peixe pro povo! - diz de repente e aponta o olho bem na vista do gordo

- Fecha essa coisa vermelha! - grita o homem. - Sou eu que aguento o povo na carestia coas minhas redes, canoas e fiado na venda!

Eleé atende e volta pro escuro coa idéia atrapalhada

é verdade que os redeiros dão tudo pra pesca e aindo o fiado

e isso dá o direito pra eles ficarem com quase todo peixe?

- ... ganha sete quinhão si puxa bastante e fica pra sempre na minha barra. Tá certo!?

... o que está certo? continua pensando o Espia e como ainda não sabe, responde pro redeiro

- Um dia chego lá e si puxo, quero um quinhão igual os outros e casa só pro tempo do meu serviço" (HF, 82 e ss.)

O conflito se estabelece: Eleé já está "coa idéia atrapalhada", e se pergunta se o velho paternalismo dos redeiros é direito. Observe-se que a dúvida do Espia é também a do narrador. No enunciado em que se questiona o direito dos redeiros, não há fronteira nítida entre o que Eleé pensa e a fala do narrador; a dúvida é de ambos. O próprio narrador defronta uma realidade nova, já que a posse das canoas e redes e o fiado da venda eram questões que nunca haviam sido antes levantadas na obra.

Na seqüência seguinte, diante da escassez geral o espia provoca a fúria do povo por se recusar a puxar crias, porque "é isso que acaba o peixe" (HF, 86). A ética da natureza, essencial a todos os títulos, permanece a única, mas é preciso encontrar uma resposta para a crescente miséria do povo, miséria

que, na cabeça do Espia, se choca com o "rumo certo" de sempre. Ao final do capítulo, uma última e minguada pesca reforça as dúvidas de Eleé, que sai em busca da resposta, "sobe a trilha do morro, anda o resto dia, a noite toda esquentando a cabeça" (HF, 88). O "esquentando a cabeça" aqui é altamente significativo: a atividade de pensar, que aparece com um destaque inusitado no capítulo, agora não se resume a descobrir o que já está escrito, a simplesmente desvendar a verdade prévia da natureza, a verbalizar uma essência anterior, como fizeram todos os personagens ao longo dos três volumes; desta vez, *pensar* é sinônimo de *transformar*, modificar uma estrutura social injusta. O Espia, entretanto, está confuso; ele não tem referências concretas ou recursos digamos *dialéticos* para modificar o mundo. O próximo passo lhe dará a referência que lhe falta: a descoberta da Juréa será a informação *interna* capaz de fazer o Espia recuperar a essência natural das coisas corrompida por um mundo *moderno* (dinheiro, relógio, rádio, classes sociais) que subitamente destroçou a harmonia intrinsecamente boa do povo. Assim, modificar o mundo significa *restaurar o passado mítico*, perfeitamente simbolizado pela vida na Juréa. Começamos a entrever aí que a contestação do Espia é, antes de mais nada, *uma contestação da história*; o Espia se modifica para permanecer o mesmo, fiel ao destino, à missão, aos ciclos do tempo, ao povo que o gerou — a tudo que é essencial e anterior a ele mesmo.

Na Juréa, Eleé encontrará o passado mítico paralisado, de certo modo retomando na terra o mito do Céu do Cardoso. Observe-se:

"A Juréa é na terra o canto mais retirado
onde só vive um punhado de gente que o

mundo esqueceu

apertada numa ponta dareia pelo Mar e a montanha

tem um riacho que desce numa corredeira muita árvore grande e sossego
lá ninguém chega e também não sai
(....)

- Aqui não tem dono de rede que manda na pesca inteira?

- Cada um é dono do seu nariz e só junta sua rede coa doutro quando tem cardume... coisa muito rara nesse tempo, aí aiê

a conversa continua e Eleê fica sabendo que dinheiro nunca vingou ali
(....)

- O pouco que se pesca, mais o plantio, dá bem pra ajeitar a vida, aíê

a menina traz café com bolinho de farinha e Eleê come pensando" (HF, 90 e ss.)

O Espia finalmente encontra um modelo comunitário e sem conflito, onde o dinheiro "nunca vingou", num sistema em tudo semelhante ao saber da natureza que o mundo já perdeu. Assim, mais seguro, o Espia volta a seu povo para enfrentar os redeiros, e, por extensão, o povo inteiro, corrompido pela fome. Agora temos um autêntico momento de *subversão da ordem*, num enfrentamento que neste estágio não se concilia. Acompanhe-se o diálogo seguinte, revelador dos valores que estão em jogo:

"- Pra rede grande só puxo sendo o quinhão igual pra todos

- Que... que é!?

- Viu que ele disse?

- Nunca se escutou isso!

falando daquele jeito fundo e devagar
Eleê explica

- Com o peixe tão escasso e tanta carência no mundo, não dá mais pra ninguém encher a barriga a custo da fome dos outros

O espanto dos três homens cresce, vira raiva

- A custo da minha rede!

- Da rede e da canoa queu fiz com sacrifício!

- A lei é antiga e certa! Quem tem e cuida, ganha mais de quem não tem! - fala no fim o Martinho

- Essa lei servia pro tempo que tinha bastante peixe. Agora quem manda é a fome. Entende, gente, que o peixe não dá pra todos, si quem tem rede grande fica com quase tudo. Daqui pra frente a pesca tem que ser de partilha igual

(....)

Aninha que escutou tudo vem espantada pra perto do marido

- De onde tirou tanta idéia esquisita, Eleê? ... será que está certo...? Os redeiros é que mandam, dão fiado... sempre foi assim

- Foi... agora já não é. E já disse que neste tempo quem manda é a fome. Na Juréa o povo todo trabalha junto e reparte igual... lá sempre foi desse jeito que é o certo pra todo mundo. A rede grande é feita do pedaço de cada um e só se trabalha com ela quando tem cardume. Como é que na Juréa se faz o certo e no resto da costa tão errado!? - pergunta o Espia e fica no escuro pensando, até que diz - E o povo daqui fala que aquela gente boa, calma, é atrasada..." (HF, 92 e ss.)

Há dois aspectos a se frisar. O primeiro é o conflito dos *passados*, conflito relevante, uma vez que na obra o passado é um valor em si, como já vimos. "A lei é antiga e certa", dizem os redeiros, justificando a exploração pelo simples fato de ter sido sempre assim; mas, ao mesmo tempo, eles se referem ao povo da Juréa como "aquela gente atrasada" (HF, 96), o que denuncia uma espécie de *consciência do progresso*. A essa altura, a obra já apresenta fortes sinais do progresso e da civilização, impensáveis nos volumes anteriores: dinheiro, venda, fiado, relógio, rádio, e a própria miséria. Neste choque de dois tempos está o Espia, que vê na Juréa a perfeição antiga, sua referência básica. O que ele contesta, assim, são os *sinais do futuro*, de um futuro histórico, que na visão do narrador é o apocalipse, e não exatamente a divisão do trabalho — a utopia é anterior às classes sociais, e não um resultado da luta de clas-

ses. O modelo agora é a Juréa: "lá sempre foi desse jeito que é o certo pra todo mundo". O Espia tem consciência de que o *verdadeiro passado* é que deve ser mantido, e a invocação da "lei antiga", feita pelos redeiros, é uma falsidade, uma vez que todos já estão contaminados e corrompidos por valores estranhos, isto é, *modernos*. Entretanto, observe-se que o mundo exterior, que criou as marcas do progresso (industrialização, urbanização, etc.) que invadem o isolamento daquele universo, esse mundo *prossegue totalmente indecifrado*. O espanto de Eleé — "Como é que na Juréa se faz o certo e no resto da costa tão errado!?" — é o espanto de quem não pode compreender a transformação histórica, não pode ver o mundo além de sua aldeia. Se, na clássica imagem de Fernando Pessoa, "O Tejo não é maior que o rio da minha aldeia"¹, para o Espia o Tejo sequer existe. O narrador se recusa a nomeá-lo. O mundo da narração é o único mundo, e é só com ele que se pode contar.

O segundo aspecto é o caráter não específico do *inimigo*. Na verdade, os supostos vilões não são personagens individualizados ou complexos, a quem se poderia responsabilizar por culpas avulsas ou mesmo pela miséria coletiva. Daí a sua apresentação ritualizada, esquemática; no texto citado acima, os três redeiros representam um coro univocal, quando reagem ao Espia. Todos são apenas vozes genéricas de uma corrupção que se espraia, completa, inexorável, como uma espécie de essência do mal. O Espia enfrenta de fato uma massa coletiva, vivendo um ciclo inteiro

¹PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1978. (Biblioteca Manancial, 2) p. 150.

de fome e de miséria, do qual os redeiros são apenas os representantes circunstanciais. Aliás, assinale-se que a maldade, a mentira, a falsidade, nos raros momentos em que aparecem, são apresentadas de uma perspectiva ingênua; são imediatamente visíveis, porque naquele mundo nada se oculta. Observe-se a figura de Pedro, interessado em se aproveitar do Espia: "aí o Pedro tem uma idéia, se alegra e esconde dos outros" (PC, 123), e seu fingimento brilha instantâneo. Trata-se de uma duplicidade accidental: nenhum dos personagens principais pensa de um jeito e age de outro — a fala e o gesto são sempre uma coisa só, mundo exterior e mundo interior se tocam em todas as margens.

Assim, a contestação de Eleé marca um ponto chave da obra, o instante em que ela salta de um passado mítico para um futuro catastrófico, *sem se deter num presente histórico*, que é o ponto de referência do leitor contemporâneo. A narrativa, fiel ao seu tempo autônomo, em nenhum momento toca o presente histórico, o tempo contemporâneo, o *hoje* do leitor. De fato, o confronto do Espia marca a turbulência da transição, de um ciclo para outro, recuperando o tempo autônomo e mítico da narrativa, cujo fim já havia sido anunciado por todos os sonhos e todas as vozes. A essa altura, tudo que resta ao homem é seguir "o rumo certo da vida", porque ninguém tem controle sobre ela. E uma nova categoria da natureza, ausente até aqui, passa a estabelecer também um imperativo ético: a fome. Como diz Eleé, "agora quem manda é a fome", entendida não tanto como fruto de uma injustiça sanável, mas já como um fenômeno universal e inexorável.

Os traços históricos, concretos, desta seqüência do Espia, que levam a narrativa a um nível de *cotidiano* que ela não

terã em nenhuma outra parte, esses traços, mais romanescos que épicos, aparecem apenas na medida suficiente em que *detonam uma nova metafísica*. A revolta de Eleê deixa sua semente:

"Nessa noite Zango ganha a colônia e
acaba metendo o pé na porta da venda
o povo entra e carrega com tudo, depois
rasgam a rede do Miro
nessa altura, ele e o Martinho estão
fugindo de canoa pro Iguape
sô fica dos redeiros o João Calafate
que se acerta entregando tudo pro povo"
(HF, 100)

Daí por diante, é o apocalipse universal, e nele a narrativa pisa sólida seu próprio terreno. De fato, na medida em que a narração postula uma geografia, um tempo e uma cultura autônomas, e uma linguagem única, como vimos demonstrando até aqui, ela não poderia tratar a miséria e a desagregação do povo do mar senão em termos de um ciclo transcendente e absoluto. Na voz do narrador, a transformação do mundo aparece não de uma forma historicamente articulada, mas em sinais abruptos e inexplicáveis, sem linguagem nem perspectiva próprias. A narração recusa-se a romper suas próprias fronteiras — mesmo porque ela não reconhece outras categorias.

Assim, ao reencontrar seu próprio terreno, após superar a presença incômoda dos ecos de um mundo alheio, o Espia volta a se conciliar com seu destino e sua missão, porque cumpri-los faz a grandeza do homem. Portanto, sua contestação episódica, apesar de notável no corpo da obra pelos seus traços individuais e concretos, é basicamente a defesa de uma essência, e não a sua negação. De fato, o mundo da narração jamais é contestado. Se a idéia de decadência ameaçava arranhar a grandeza postulada, por outro lado a morte passa a ser o mais alto grau de trans-

cendência, a conciliação final, a superação do fim pela comunhão com a natureza, comunhão totalizante que é a um tempo física (o Santo transformado em árvore, o Espia em coral), espiritual (as almas mergulhando na "Alma do Mundo") e ideológica (a obediência à teleologia da natureza, cujos fins são incontestáveis e inexoráveis).

Ao final, caberá coerentemente ao próprio Mar, e não aos homens, invocar a vida e o renascimento:

"Mais um pouco e o canoeiro chega no
grande oco da montanha
lá em cima brilham os pingos d'água no
meio das nuvens verdes feitas de limo
e aqui embaixo, passo a passo, Elesbão
alcança a beira de goela de pedra por onde
se despejam as ondas estouradas
olha a prumo a escuridão cheia de ris-
cos e pontos da ardentia das almas na asa
da Morte feita de espuma
e caíndo, ainda escuta na trovoadá do
Mar entrando pela caverna
... viiVEee...! ... viivVEE...!" (HF,166)

Assim, graças ao poder da linguagem de criar tantas realidades e mundos possíveis quantas vozes houver, o autor acende o farol generoso do Mito em contrapartida a um mundo que lhe é tão enraizadamente inaceitável que sequer pode ser nomeado.

VIII - AS FORMAS COMPOSICIONAIS

O leitor contemporâneo — digamos o leitor de romance, o representante por excelência da prosa do século — sentirá alguma estranheza ao abrir a obra de W. Rio Apa; perceberá, desde logo, que *Os vivos e os mortos* não se filiam a nenhuma tradição literária consubstanciada já numa forma convencional imediatamente reconhecível, diante da qual esse leitor se sentisse à vontade. Desde as primeiras páginas a obra vai deixar o seu leitor *desconcertado*; vai exigir dele um certo trabalho de adaptação, de descoberta; vai provocar um espanto, uma suspensão de juízo, até que a leitura se acomode, digamos assim, e as formas do texto, já assimiladas, deixem de perturbar, de chamar a atenção, e recaiam num tranqüilo segundo plano — é nesse ponto que o narrador poderá contar sossegado suas histórias, com o leitor já integrado no seu mundo.

Vejamos o que causa estranheza. Em primeiro lugar, a *disposição gráfica* do texto, em tudo sugerindo versos livres de uma poesia moderna, mas isto lado a lado com um caráter *estritamente narrativo*; percebe-se de início que não se trata de um poema. Ao contrário, saltará aos olhos o traço rasteiro, até mesmo *tosco* da narração. E, desdobrando mais ainda o espanto do nosso leitor, viria à tona o extraordinário despojamento sintático e lexical do relato, a falta de conjunções, de vírgulas, de pontos, em frases que se fragmentam sem elos visíveis. Mas é

um despojamento exigente, com um ritmo próprio, que não dará descanso. O léxico, de início, sugerirá um universo regional, o mundo da pesca e dos pescadores, mas, no conjunto, ele não estabelece um vínculo preciso, histórico, com uma região específica, ele não se apresenta claramente como um registro de fala popular, um dialeto sócio-regional localizável. Além disso, o conjunto dessas formas não sugere literatura experimental, sofisticação semiótica ou um projeto concretista, por exemplo, inserido portanto numa tradição moderna; nada que lembre *experimento moderno* passará pela cabeça do leitor. Por outro lado, é difícil localizar, a princípio, onde está a *forma tradicional*.

Enfim, o leitor lutará um bom tempo para vincular seu próprio universo ideológico e suas expectativas semânticas, seu sistema de valores, sua palavra, suas *formas*, com o universo postulado pela narração, com aquela linguagem que ignora tão rotundamente qualquer outra — até desistir de si próprio e se converter ao narrador, ou então fechar o livro com o espanto de quem está diante de uma mensagem cifrada, com a qual ele não sente nenhuma afinidade. Sim, porque com um exagero não de todo impertinente, podemos afirmar que *nada* é familiar no texto, se tomamos por referência um leitor moderno, contemporâneo, que veja no romance

"l'expression de la conscience galiléenne du langage qui, rejetant l'absolutisme d'une langue seule et unique (...), reconnaît la multiplicité des langages (...)" (ETR, 183)

Para esse leitor contemporâneo, a prosa romanesca

"présuppose la déscentralisation verbale et sémantique du monde idéologique, une conscience littéraire qui n'a plus de

place fixe, qui a perdu le milieu unique et indiscutable de sa pensée idéologique. La décentralisation du monde verbalement idéologique (....) présuppose un groupe social fortement différencié, en relation de tension et de réciprocité active avec d'autres groupes sociaux". (ETR, 183-184)

Nesta visão de Bakhtin, o discurso romanesco nasceu justamente da descentralização verbal e ideológica, o que só pode acontecer quando uma cultura nacional perde seu caráter fechado e autônomo, quando ela toma consciência dela mesma entre outras culturas e línguas. Assim, como já vimos no capítulo II, o que chamamos modernamente de romance não é a rigor um gênero acabado — e todos sabemos das invencíveis dificuldades para classificá-lo formalmente — mas um modo de apropriação da linguagem que se descobre ideologicamente múltipla:

"Seule une conscience linguistique galiléenne (....) pouvait correspondre à l'époque des grandes découvertes astronomiques, mathématiques, géographiques, qui détruisirent la finalité et la clôture du vieil Univers e la finalité du nombre mathématique, l'époque qui repoussa les frontières de l'ancien monde géographique, l'époque de la Renaissance et du protestantisme, qui mit fin à la centralisation verbale et idéologique du Moyen Age..." (ETR, 226)

Desnecessário repetir, a essa altura, que *Os vivos e os mortos* não se encaixam em nenhum ponto com essa consideravelmente ampla moldura romanesca moderna; ao contrário, a obra se apresenta como a negação integral, a cada palavra, do universo lingüístico-ideológico moderno, universo largo o suficiente para acolher tanto os livros de Agatha Christie quanto os de James Joyce. De costas para a Renascença, atravessando a Idade Média e de olho nas origens míticas da humanidade, cuja imagem

utópica é o alicerce de seu texto, W. Rio Apa criou uma obra singular, estranhamente refratária ao tempo que a gerou.

Como temos visto até aqui, lado a lado com a intensa unidade ideológica da obra repousa uma intensa unidade lingüística, como duas faces indissolúveis do mesmo objeto estético. Mas atenção: a unidade de linguagem a que nos referimos aqui não se confunde com unidade estilística propriamente dita (embora esta também exista), com o modo de narrar próprio de um autor específico, o processo de *estilização* da linguagem alheia, intrínseco ao discurso romanesco. Nesse caso, o autor cria uma imagem estilizada das intenções, pontos de vista e ideologias alheias, assim como Braz Cubas, por sua vez criação de um autor não necessariamente solidário com ele, faz e refaz a seu modo os pontos de vista contrastantes que o rodeiam, todos relativos, isto é, passíveis de contestação, crítica, ironia ou adesão, de forma que a unidade estilística aí se faz na tensão permanente de *línguas distintas*. O *estilo*, assim entendido, resulta de um tratamento mais ou menos uniforme de massas verbais alheias, distintas, contrastantes, *vivas*, sobre as quais ressoa a voz do narrador, em maior ou menor grau uma voz entre outras.

Mas, em *Os vivos e os mortos*, a unidade de linguagem tem outra natureza: ela é visceralmente uma unidade ideológica, que se apresenta absoluta em todos os graus. Se o discurso romanesco nasce da dúvida e da ignorância, por assim dizer, a ponto de Bakhtin ver na figura de Sócrates uma das sementes do romance, o "só sei que nada sei", lingüisticamente descentralizado (mesmo quando estilisticamente unitário), *Os vivos e os mortos* estão no oposto extremo: o narrador fundamenta seu relato numa visão de mundo absoluta, centralizada e *sacralizada*, isto é, não

contestável. Assim, a intenção centralizadora se manifesta em todos os níveis — espaço, tempo, valores éticos, concepção do homem, da natureza e da vida e na linguagem igualmente única, como temos assinalado até aqui.

Interessa-nos agora levantar os elementos técnicos que sustentam essa construção literária, ou as *formas composicionais* que permitem e garantem a unidade ideológica e o seu fechamento máximo. Essas formas aqui têm uma importância particular, uma vez que elas se apresentam não como repetição mais ou menos fiel de um *modelo* já historicamente estratificado, que leve o leitor a um imediato reconhecimento da filiação tradicional, mas sim como uma autêntica *criação*. Digamos, por ora¹, que o autor, para tornar convincente um discurso literário de essência épica, entendendo-se o épico como a forma arquitetônica da obra, viu-se obrigado a criar formas composicionais originais; de outro modo — por exemplo, por meio de uma retórica clássica ou de decassílabos — o traço épico resultaria *anacrônico* numa leitura contemporânea, frustrando pela base a intenção pretendida.

Vejamos três aspectos relevantes na composição da obra, que lhe dão o seu caráter único. O primeiro deles é o *lêxico*. Antes de mais nada, transparece o fato de que o narrador jamais emprega uma palavra que qualquer personagem seu não pudesse empregar; não há, na obra inteira, um só vocábulo que não faça parte concretamente do repertório lexical ativo do universo dos pescadores, entendidos como habitantes de um mundo não contaminado por um tempo moderno — nada que lembre uma cidade, um mundo, uma tecnologia moderna. Assim, não se trata meramente de

¹No próximo capítulo trataremos exclusivamente do elemento épico na obra.

um *registro* de uma comunidade específica, o falar ou os falares de um povo isolado, exoticamente transcritos na obra literária. Mais uma vez, o vocabulário da obra, pela ausência total de contraste, é o único existente. E, na voz do narrador, aquele léxico espantosamente restrito se torna um *verbo poético*, aliado à sintaxe também única da obra. Em outros termos, o léxico se cristaliza como uma das faces do elemento poético, de modo que o traço aparentemente pobre e rasteiro do vocabulário se enobrece, ganha estatuto poético, cria sua própria retórica — uma retórica radicalmente avessa a qualquer vocábulo estranho, sofisticado, erudito, índice de uma postura *intelectual* diante do mundo. A restrição lexical é, pois, um poderoso elemento centralizador; da mesma maneira como a palavra do narrador é exatamente a mesma dos seus personagens, era preciso resguardar o texto da palavra potencialmente perigosa do seu leitor contemporâneo. Nesse sentido, o narrador tem plena consciência do potencial semântico de cada vocábulo, e grande parte da unidade e da autonomia de seu mundo estaria perdida se a palavra do leitor contemporâneo, com sua rede de significados, invadissem o texto. O artista da palavra, mais que ninguém, sabe que a palavra não é nunca mero instrumento, um veículo neutro, intercambiável ao sabor do estilo — ao contrário, ela é em si um ponto de vista sobre o mundo:

"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. Tous les mots évoquent une profession, un genre, une tendance, un parti, une oeuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure. Chaque mot renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-

tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intentions". (ETR, 114)

"Todas as palavras são povoadas de intenções" — e é intenção central do narrador que elas evoquem apenas o mundo do narrador, e mais nenhum. Já vimos que este mundo se assume primordial, antigo, primeiro, anterior à escrita, anterior a tudo que modernamente entendemos por civilização e progresso; e tal estágio cultural, ao qual também pertence o narrador, vai se refletir diretamente no repertório lexical, que se apresenta enxugado de qualquer vocábulo cuja face moderna pudesse denunciar, mesmo episodicamente, um outro tempo, uma outra geografia, uma outra cultura.

Para comprovar nossas afirmações, tomemos por parâmetro a incidência na obra de vocábulos proparoxítonos. É fato que na evolução do latim ao português, foi tendência geral da língua a eliminação das proparoxítonas por meio de uma série de transformações fonéticas. Sobre este "patrimônio hereditário" da língua, "vieram juntar-se palavras eruditas, criadas, em todas as épocas, com base no latim e no grego". Tal processo "tornou-se, porém, particularmente intenso no século XV, com a prosa didática e histórica, e no século XVI, em consequência das tendências gerais do Renascimento humanista. (...) Com o Renascimento humanista e o prestígio dos estudos latinos, este fenômeno só irá amplificar-se".²

Temos assim, de um lado, um fundo popular da língua portuguesa, que sofreu normalmente transformações fonéticas ao lon-

²TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982. p. 19 e 68.

go da história, fundo esse que Paul Teyssier chama de "patrimônio hereditário", e do qual as proparoxítonas estão praticamente ausentes; e, de outro, um considerável vocabulário erudito, de empréstimo ao latim e ao grego, fruto já de uma expressão cultural de elite, letrada, seja por conta da Igreja ou do movimento Renascentista de valorização da cultura clássica antiga. A imensa maioria das proparoxítonas do português contemporâneo advém desses empréstimos, e não do fundo popular — eis porque tomamos por base tais vocábulos.

Pois bem, ao longo dos quatro volumes da obra aqui analisada, computamos tão somente treze proparoxítonas puras³, a saber: "cômoro", "pássaro", "último", "árvore", "fôlego", "prático", "âncora", "córrego", "lágrima", "Fátima", "máquina", "hélice" e "côcega". Destas palavras, algumas passaram normalmente por transformações fonéticas, pertencentes portanto ao fundo popular, como "fôlego" (de *follicare*), "cômoro" (de *cumulu*), "lágrima" (de *lacrima*), etc. Os vocábulos "prático" e "âncora", de origem grega, aparecem sempre como termos náuticos, portanto estreitamente vinculados ao campo semântico da obra; "Fátima" é um topônimo, cuja marca religiosa também se vincula à narração; finalmente, "máquina" e "hélice", sempre usados no sentido náutico, são dois dos raros *sinais* do apocalipse, marcas do mundo estranho que invade a narração.

³Dizemos proparoxítonas "puras" para diferenciá-las daquelas que, pela prosódia ou pela queda de consoantes intervocálicas, acabaram se transformando em paroxítonas terminadas em ditongo ("tábua", de *tabula*, ou "névoa", de *nebula*, p. ex.). Mas mesmo estas "impuras", na obra, são poucas: encontramos não mais de 30 vocábulos, todos de fundo popular.

Em suma, pela amostra acima percebemos que o narrador conta apenas com o patrimônio hereditário, as palavras mães da Língua Portuguesa, representativas de uma cultura anterior mesmo ao Renascimento, anterior ao livro, anterior a qualquer cosmopolitismo; a propósito, a palavra *cidade* não aparecerá uma única vez. Algumas vezes o narrador lança mão de arcaísmos, como "Vede" (PM, 74) ou "bradei teu nome" (SI, 19), mas são raros: se de um lado a narração cria um mundo primordial, de outro não pretende ressaltar a historicidade deste tempo, de modo que transparecesse na linguagem um registro mais específico de um período dado, transparecesse qualquer reconstrução histórica. Quanto às palavras indicadoras de um mundo moderno, estas são cuidadosamente reservadas pelo narrador para apontar a inexplicável ruptura do universo postulado: são *coisas* que surgem (máquina, rádio, relógio), fora de um contexto próprio, em brutal contraste com o ambiente — e a raridade com que aparecem na voz do narrador ressalta ainda mais o seu caráter perverso. Em qualquer caso, a julgar pelo léxico, o *intelectual* estará ausente da obra. Nesse sentido, o vocabulário resulta num elemento composicional de importância, pois por meio dele o narrador cria um universo semântico, uma rede própria de significados, que irá fortalecer poderosamente a unidade ideológica da obra — nela, todas as referências serão *internas*, sinalizando uma única cultura e uma única visão de mundo.

O segundo aspecto composicional de relevância, estreitamente vinculado ao primeiro, é a sintaxe. De fato, se nos fosse dado o direito de criar a utopia de uma língua "primitiva", cujas relações sintáticas, em sua pureza natural, não estivessem ainda contaminadas pela lógica abstrata que separa sujeito

e objeto, homem e natureza, e que tivessem o dom de promover a fusão universal dos elementos, o parentesco essencial entre todas as coisas, encontraríamos na linguagem da obra um excelente ponto de partida. De fato, a voz do narrador, no seu presente perpétuo, expressa apenas uma relação sintática básica: a adição. O "e", explícito ou implícito, é a conjunção absoluta da obra, é a sua lei maior. Os contrastes, as alternativas, as conclusões, as causas, as condições e as concessões podem estar presentes, ainda que raras, mas são sempre amortecidas por um presente brutal e essencial que não admite nenhum outro ponto de vista. As coisas acontecem, umas seguidas às outras, num instante eterno, e não interessa ao narrador se poderiam ter sido diferentes, se foram causadas por alguma coisa ou causaram outras coisas, não interessa se não deveriam ter acontecido, não interessam causas, conseqüências, hipóteses ou contrariedades — as coisas acontecem num mundo único, completo e absoluto; e isso é tudo. O mundo sintático do narrador pode ser poeticamente ilustrado por estes versos de Eliot:

"Nem de nem para; no imóvel ponto, onde a
dança é que se move,
Mas nem pausa nem movimento. E não se
chame a isto fixidez,
Pois passado e futuro aĩ se enlaçam. Nem
ida nem vinda,
Nem ascensão nem queda. Exceto por este
ponto, o imóvel ponto,
Não haveria dança, e tudo é apenas dança.
Sõ posso dizer que estivemos *ali*, mas não
sei onde,
Nem quanto perdurou este momento, pois
seria situã-lo no tempo".⁴

⁴ELIOT, T. S. *Poesia*. p. 201.

Em tal universo, não há modo subjuntivo; não há nada subordinado a nada, a fala é sempre soberana, indicativa e presente. Assim, o que poderia ser considerado um respeito "documental" à linguagem popular é, na verdade, a representação sintática de uma visão de mundo, que articula seu processo persuasivo *enquanto* linguagem, e não *na* linguagem. Veja-se o trecho seguinte, lembrando que, quanto ao aspecto aqui abordado, poderia ser qualquer outro da obra inteira:

"Quirino chega com medo perto do furado que entra até a casa do Mestre Noelino e dali vê os parentes dele, todos atarracados, braços compridos cheios de nós aflito procura as moças da Lua lembrando a loucura delas nuas, corpos vergados contra as fendas do quarto
 só vê o Noelino de barba branca aparecendo na proa da casa
 levanta os braços e entra no furado, atravessa e vai se chegando
 o Mestre vê aquele trapo de homem e não se engana
 - Se é o Quirino amigo sofrido do Santo, sobe e dá cá um abraço - fala o velho e ajeita a escada na borda alta que também é o casco da casa
 lá em cima os dois se abraçam e depois de uma caneca de cachaça falam da vida passada
 daquele tempo de fartura quando tudo andava certo, maré e ventos nos rumos"
 (PC, 101)

Destaquemos agora, esquematicamente, a seqüência de orações coordenadas até o início do diálogo:

Quirino chega / e vê os parentes / procura as moças / vê o Noelino / levanta os braços / e entra / atravessa / e vai se chegando
 O Mestre vê / e não se engana

Pelo exemplo destacado, fica evidente o absoluto predomínio da coordenação aditiva na obra — em qualquer página en-

contraremos a mesma estruturação básica. Somando-se tal característica ao eterno presente dos verbos e ainda à ausência de pontuação final e de iniciais maiúsculas em cada grupo seqüencial, ausência que não nos dá tempo de "parar", de "pensar", de estabelecer relações subordinadas entre uma parte e outra, temos então sintaticamente ressaltada a voz única, asfixiante e incontestável da narração. Essa voz é um perpétuo canto de se-reia: ou tapamos os ouvidos, ou ela nos engole na fusão universal.

A eventual subordinação das orações é estritamente sintática, sem ameaçar o plano único semântico do texto. Com efeito, encontramos três orações adjetivas, uma delas reduzida de gerúndio — "que entra", "aparecendo", "que também é" — e uma adverbial modal também reduzida de gerúndio ("lembrando"), nada capaz de criar uma perspectiva dupla. Há, entretanto, uma oração subordinada condicional ("Se é o Quirino"), potencialmente perigosa, por assim dizer, pois subordina uma ação a uma hipótese, o que significa um plano duplo, uma cisão narrativa, uma breve "contestação". Mas observe-se como a narração amortiza a presença de uma hipótese: "O Mestre vê aquele trapo de homem e *não se engana* / - Se é o Quirino (....) sobe e dá cá um abraço - fala o velho e *ajeita a escada* (....)". Fica evidente que o verbo no indicativo ("se é"), antecedido pela informação "não se engana", e seguido pela ação imediata de *ajeitar a escada*, tira toda a força condicional da conjunção "se", reforçando o caráter apenas aditivo da seqüência.

Vejamos agora, ainda do trecho citado, a seqüência seguinte:

"aflito procura as moças da Lua lembrando a loucura delas nuas, corpos vergados contra as fendas do quarto
sô vê o Noelino de barba branca aparecendo na proa da casa"

Explicitamente, trata-se de uma coordenação aditiva assindética (procura / sô vê); entretanto, percebe-se que a expressão "procura as moças" cria uma expectativa semântica que precisa de algum modo ser resolvida; ou Quirino encontra as moças, ou não as encontra, ou acontece alguma coisa que o impede de encontrá-las, ou interrompe sua ação de procurá-las. De qualquer modo, a procura de Quirino não pode ficar, digamos, sem resposta. A informação seguinte — "sô vê o Noelino" — responde à expectativa, ficando a cargo do advérbio "sô" a marca da frustração da procura; em outros termos, Quirino procura as moças, MAS sô vê o Noelino. Assim, a relação estabelecida entre "procura as moças" e "sô vê o Noelino" é nitidamente uma relação *adversativa*, em que o segundo termo contraria a expectativa do primeiro. Na língua, tal relação semântica é normalmente marcada por uma conjunção coordenativa adversativa: "mas", "contudo", "porém", etc. E aqui descobrimos o que seja talvez o aspecto sintático mais surpreendente da obra: a *completa ausência de conjunções adversativas*. A conjunção "mas", que podemos especular como a mais adequada ao repertório lexical da obra, pelo seu traço popular, não aparece uma única vez. A natureza incontestável do discurso do narrador está de tal modo enraizada na linguagem, que não permite sequer tornar explícita uma *relação adversativa*, não permite explicitar um contraste de pontos de vista, por mais interno ou episódico que seja. Ao longo dos quatro volumes encontramos apenas uma locução adversati-

va — "sô que" — mesmo assim empregada em três únicos momentos:

"isso é verdade, sô que Zequia esquece
que a falta de peixe é pra todo mundo"
(PC, 2)

" - ... teu olho é vermelho... bonito
qm fogo... sô que tem muita força...
- responde Aninha e encosta a cabeça no
peito do seu homem" (HF, 84)

"de longe parece uma romaria qnem aque-
la do Ararapira que foi salvar o Santo
Menino da tentação da Moça da Névoa
sô que nessa não se carrega cruces,
andas, sinos, fitas e bandeiras" (HF, 116)

Pelos ralos exemplos acima, percebe-se claramente que, quando a narração emprega uma marca adversativa, ela o faz de um modo *suavizado*; a expressão "sô que" tem um traço *conciliador* que o "mas", por exemplo, não tem; nela, o caráter opositivo, contrastante, da marca, perde muito de sua força.

Normalmente, nas poucas vezes em que há um contraste semântico passível de justificar a presença de uma conjunção adversativa, a narração a omite, marcando a oposição pela simples mudança de linha, como no exemplo seguinte, em que a pausa é poeticamente funcional:

"Os cabos vão saindo, pontas seguras na
praia
se esticam puxando as redes que caem nã-
gua pelas bordas
barulho que pra tainha é da Morte
por isso, nem a força do Espia aguenta e
o cardume estoura
tarde, porque as redes já fecharam o
cerco" (HF, 75)

Observe-se: "o cardume estoura / (mas) já é tarde".

Em síntese, o aparente despojamento sintático da obra, a

aparente pobreza estrutural, o seu suposto primitivismo, que poderiam à primeira vista indicar as limitações lingüísticas da fala popular, revela-se, na verdade, uma forma composicional complexa, deliberadamente construída para criar a imagem de uma língua pura, de essência primitiva (portanto "boa"), em perfeita consonância com os postulados ideológicos da obra. Tal despojamento — em todo caso rico o suficiente para marcar relações lógicas tácitas a partir da estrutura gráfica do verso narrativo, num código interno — afasta pela raiz os fantasmas que poderiam pôr a perder a univocidade ideológica do narrador: as marcas do argumento, da razão, das abstrações lógicas, das oposições contrastivas, da fragmentação da linguagem, das hipóteses, das alternâncias. Na língua essencial do narrador não há lugar para o "mas", para o "embora", para o "apesar de", para o "ou", para o "se"; empregando uma meia dúzia de conjunções magras, todas sob o império do "e", a narrativa inteira se constrói por coordenação aditiva — qualquer trecho da obra é prova disso — numa fusão sintática, fusão reforçada pela sistemática ausência de pontuação ao final dos versos e pela raridade das iniciais maiúsculas, que é também a fusão mágica dos tempos, dos pontos de vista, das ideologias, das religiões, dos homens e da natureza, sob o comando poderoso — e luminoso — da utopia épica.

Finalmente, o terceiro aspecto composicional de relevância, decorrente do léxico e da sintaxe singulares da obra, é o que podemos chamar de *elemento poético*, que uniformiza e fecha toda a linguagem. Na construção do texto, este elemento poético será um dos suportes mais importantes da sacralização da linguagem — é por meio dele que a narrativa consegue tão eficien-

temente "negar o mundo inteiro", se podemos assim dizer. Lembremos aqui que o termo *poético* não está sendo usado no sentido da *função poética* da linguagem, na clássica distinção de Jakobson, mas no seu sentido estrito, isto é, em oposição à linguagem da prosa, ou em contraposição ao que Bakhtin chama discurso romanescos, aquele discurso que faz da orientação dialógica um de seus aspectos capitais. Ao contrário, o discurso poético *se basta* — não pressupõe o outro, não traz a linguagem alheia, como um ponto de vista autônomo, ao seu próprio terreno. Figuradamente, podemos dizer que o poeta "clama no deserto" — e é nesse sentido que sua linguagem se reveste sempre de uma intensa singularidade, de um isolamento formal (pela métrica, pelo ritmo, pela sintaxe, pelo léxico), e se realiza por uma linguagem que no limite se pretende única, de modo a não ser invadida pelo *prosaísmo*, pela linguagem *comum*, pelas formas cotidianas que estratificam a língua e descentralizam os pontos de vista ideológicos, pelo coloquial concreto (jargão profissional, sotaques estilizados, marcas regionais e/ou sociais, etc.); em suma, de modo a não ser contaminada pela presença desagregadora do *aquí e agora* históricos. Evidente que o poeta poderá lançar mão de todas essas linguagens distintas, mas na sua voz elas perderão completamente a autonomia, estarão sacralizadas num todo maior e absoluto. Já na prosa, tais linguagens estão *vivas*, têm presença dinâmica, dialogam entre si.

Neste sentido, a distinção aqui postulada entre poesia e prosa, ou, mais propriamente, entre discurso poético e discurso romanescos, ignora índices lingüísticos ou mesmo a estratificação dos gêneros; ela reside basicamente na intenção e no modo de apropriação da linguagem, num processo indissociável de uma

correspondente visão de mundo. Assim, o elemento poético a que nos referimos completa o fechamento ideológico de *Os vivos e os mortos*. O que Bakhtin diz sobre a linguagem poética, em sentido estrito, corresponde perfeitamente à linguagem do nosso narrador:

"Dans l'oeuvre poétique, le langage se réalise comme indubitable, péremptoire, englobant tout. Par lui, par ses formes internes le poète voit, comprend, médite. Quand il s'exprime, rien ne suscite en lui le besoin de faire appel à un langage "autre", "étranger". Le langage du genre poétique, c'est un monde ptoléméen, seul et unique, en dehors duquel il n'y a rien, il n'y a besoin de rien. L'idée d'une multitude de mondes linguistiques, à la fois significatifs et expressifs, est organiquement inaccessible au style poétique". (ETR, 108)

Relendo a obra sob essa perspectiva, percebemos a extrema funcionalidade da linguagem poética do texto; o elemento poético, aí, se estrutura na sintaxe, no léxico, no ritmo, e, igualmente importante, na *disposição gráfica do texto*, a qual reforça, a todos os títulos, a intensa unidade e singularidade da linguagem. Em outros termos, essa disposição torna a linguagem ainda mais refratária, mais avessa a qualquer outra. A linguagem é única também na exigência de sua leitura, no sistema próprio de pontuação, ou de ausência de pontuação, de paragrafação, de coordenação e subordinação *visuais*, frequentemente marcadas unicamente pela mudança de linha, numa sintaxe poética cuja originalidade não encontra paralelo em nenhuma tradição de composição literária, se lembramos que se trata estritamente de uma narrativa, no sentido mais conservador do termo.

Em princípio, estava vedado ao autor o recurso da métrica tradicional, historicamente condizente com o que se convencionou chamar narrativa poética, ou gênero épico, por uma razão simples: a métrica, em versos brancos ou rimados, sem considerar outras exigências decorrentes dela, daria um traço *anacrônico* ao texto que, lembremos mais uma vez, é *contemporâneo*; a conversão postulada pelo narrador seria perturbada a cada verso pela evidência do antigo, pela repetição de uma forma já cristalizada e historicamente fossilizada. Outra hipótese seria a narrativa de cordel, mas esta tem características culturais e históricas específicas demais para interessar à metafísica da narração; lembremos que todo gênero acabado, estratificado, cria uma expectativa semântica não de todo inocente — qualquer forma já ritualizada traz em si um universo de significações próprias. A negação da história assumida pela narração é também a negação das *formas literárias históricas*, negação rigorosa o suficiente para exigir uma forma única, sem parentesco — de certa forma, podemos dizer que, por este meio, o narrador "recomeça o mundo".

Permitimo-nos essas hipóteses para enfatizar mais uma vez, pelo contraste possível, a absoluta singularidade narrativa da obra, cujos pressupostos ideológicos tomam corpo, com um máximo de eficiência literária, a partir de uma concepção e de um uso da linguagem que não encontram paralelo — negado o mundo inteiro, criada uma nova cosmogonia, há que se negar também as linguagens oficializadas deste mundo que não interessa em nada ao narrador.

Assim, o elemento poético que perpassa toda a narração era essencial para, de uma vez por todas, fechar as frestas por onde

vozes estranhas pudessem entrar e desagregar a obra, ou pelo menos relativizar a autoridade do narrador. Sem métrica nem rimas tradicionais — marcas de singularização da linguagem — a narração contou entretanto com um aliado poderoso que lhe garante a total unidade: o ritmo, o fôlego compassado do texto, cuja batida é marcada a cada verso também pela mudança de linha. Daí, repetimos, a importância estratégica da disposição gráfica: ela nos impede a leitura linear, *prosaica*, mesmo *lógica* da obra; ela não nos dá tempo de "pensar", se podemos assim dizer; ela nos exige uma atenção e uma tensão escravizante nela mesma; ela quebra a todo instante a nossa "expectativa sintática"; enfim, a disposição gráfica cria e fortalece um ritmo absolutamente próprio, estabelecendo um código particular de pontuação e acentuação, um sistema de cesuras que, nunca repetido, é sempre semelhante, como as ondas do mar, aliás presença soberana na obra. Será esta disposição, e o ritmo dela decorrente, que preenchem e enriquecem a extrema limitação sintática do texto, ao mesmo tempo que reforçam a sua unidade:

"Le rythme des genres poétiques lui-même ne favorise pas en quoi que ce soit une stratification substantielle du langage. Le rythme, en créant la participation directe de chaque élément du système d'accentuation à l'ensemble (au travers des unités les plus immédiates du rythme) tue dans l'oeuf les mondes et les figures virtuellement contenus dans le discours; en tout cas, le rythme leur pose des barrières précises, ne leur permet pas de se déployer, de se matérialiser; il raffermi et resserre plus encore l'unité et le caractère fermé et uni du style poétique et du langage unique postulé par ce style." (ETR, 118)

Finalmente, lembremos também que será o ritmo compassado do texto que dará a sua *estatura retórica*, a sua grandiloquência possível — a grandeza e a nobreza da fala que correspondem à grandeza e à nobreza do mundo narrado. De fato, era preciso que os poucos recursos sintáticos e lexicais a que se obrigou a narração não transformassem um registro regional da língua em índice de limitação lingüística, e, portanto, cultural. Mesmo porque, na concepção de mundo postulada pelo autor e tornada possível na voz do narrador, está embutida uma valorização filosófica de uma *simplicidade natural*, cuja imagem é também, e o é fundamentalmente — uma imagem lingüística elaborada pela narração. Assim, era preciso tirar o máximo do mínimo — isto é, extrair um máximo de grandeza de um mínimo de recursos de linguagem, empregando rigorosamente apenas os recursos de uma língua popular, e ainda assim expurgada de qualquer sinal que ameaçasse a unidade pretendida, expurgada de qualquer sinal de uma voz estranha, de uma cultura estranha, de um mundo outro. Em consequência, o caráter *popular* da linguagem do texto (popular enquanto marca de essência, de não contaminação lingüística ou cultural, popular *absoluto*) é em alto grau fruto do engenho e do artifício, fruto de uma sofisticada elaboração do texto, que, ao mesmo tempo em que *purifica* a linguagem, sacraliza o resultado, não deixando na frase uma só pegada ou sombra do criador intelectual *interessado* na purificação.

Sintomático índice dessa purificação é o horror aos livros, que é também um horror visceral ao mundo da razão, horror esse manifestado ao longo de toda a obra e que culmina explicitamente com esta cena do Espia:

"Na luz delas, vê vultos cobertos de
 pano preto desda cabeça
 segurando livros grossos, cochicham e
 viram páginas
 chega perto, corta a frente, pãra dian-
 te dos vultos
 - Ajuda pra uma mulher que morre - pede
 Parado e sem tirar os olhos do livro, o
 vulto não responde
 vai pra outro e é a mesma coisa
 então, entende que essa gente esquisita
 não liga pros outros nem pra vida
 sô pro que tem nos livros
 - Eh, gente já morta! - fala com raiva
 e caminha pra umas fogueiras escondidas"
 (HF, 146-147)

Observe-se, a propósito, a solidariedade do narrador com a conclusão do Espia: "então, entende que...". Paradoxalmente, entretanto, o narrador vai buscar nos recursos estritamente gráficos — e modernos — a sustentação poética do seu discurso, o indispensável ritmo, criador de uma oralidade retórica em tudo avessa ao coloquial. Veja-se este exemplo, em que transparece particularmente a funcionalidade gráfica do texto, para criar uma sintaxe poética, isto é, não prosaica:

"Sol
 mais dois dias de Sol queimando os noivos"
 (PM, 101)

Em outro momento surpreendente chegamos ao limite de uma construção icônica:

"de noite cada estrela é um farol pis-
 cando longe e chamando o Menino
 ... vem ...
 ... vem vem ...
 ... vem ...
 no meio delas encontrar uma bem grande
 e se alegra" (SI, 157)

Em síntese, vemos os recursos técnicos da modernidade empregados a serviço de sua negação ideológica, os recursos do

livro negando sua paternidade e afirmando uma vida que só pode existir fora dele. É o ritmo poético exclusivo e único da narração que, ignorando as profundas limitações impostas à linguagem, cria a indispensável grandeza de uma voz que quase literalmente clama no deserto.

Finalmente, cumpre lembrar um fator importante de sustentação do ritmo, de modo a reforçar a oralidade do texto: o uso abundante de contrações, usadas indistintamente para representar tanto a fala dos personagens quanto a do narrador — o que, mais uma vez, assegura a linguagem única da obra. A todo momento encontramos "q'nem" (= que nem, como), "pra" (= para, para a), "pro" (= para o), "coa" (= com a), "n'areia" (= na areia), "cos" (= com os), etc. Esta representação gráfica das contrações da linguagem oral não é, entretanto, absoluta, na medida em que apenas algumas contrações são representadas, não todas. Observe-se:

"vai com ele até uma altura, amarra uma ponta e laça com muito custo um cabeçaço do outro lado" (PM, 153)

Pelo critério das contrações anteriores, nada impediria que o autor grafasse "co'ele", "um'altura", "amarr'uma", "d'outro", etc. O caráter seletivo da grafia das contrações orais se explica pelo fato de que não foi intenção do autor abdicar das convenções oficiais da escrita da língua portuguesa, não foi intenção *imitar* diretamente a fala — o que, levado às últimas consequências, tornaria o texto praticamente ilegível, num código tão particular que exigiria decifração a cada linha — mas apenas marcar, de forma sistemática, alguns sinais típicos da oralidade, com a dupla função de assinalar um ritmo

poético falado (e não "lido"), aproximando mais o leitor da imagem de uma narração *ao vivo*, e de afastá-lo ao mesmo tempo de uma imagem intelectual ou livresca da escrita, o que indicaria um autor culturalmente distanciado do mundo que narra.

O cuidado do texto em não resvalar para a imitação de um suposto *sotaque* popular e regional é evidente. O autor escolhe alguns traços básicos de um registro popular, na sintaxe e no léxico principalmente, mas jamais cai na tentação, por exemplo, de representar graficamente variedades morfológicas dialetais não pertencentes à norma culta, como a queda da marca de plural, ou a suspensão do /r/ final dos infinitivos. O efeito desse recurso, se empregado, seria lembrar brutalmente ao leitor a "ignorância" do povo, seria de um golpe regionalizar e hierarquizar, como inferior, todo o universo narrado, pelo evidente contraste com um padrão universal da escrita da língua portuguesa. Assim, o texto só quebra a convenção quando esta quebra não ameaça (pelo contrário, reforça) suas intenções maiores.

A partir do terceiro volume, ao embrutecimento da vida do povo da pesca corresponde uma espécie de embrutecimento da escrita — mas num sentido que nada tem a ver com marcas regionais, a que nos referimos há pouco. Trata-se de uma suspensão completa do apóstrofo ("desdessa hora", "desdali", "cuma alegria"), supressão de preposição assimilada por verbo ("começa latir") e, principalmente, supressão das vírgulas (ou de conjunção aditiva) em algumas enumerações. Veja-se:

"ela na frente avisando de tudo, galho
estреpe roseta pelo caminho" (PC, 42)

"só pelo jeito do passo tão leve calmo
com o pedaço de corrente arrastando na-
reia" (PC, 47)

"tem gente que já levanta pedaço de pau remo" (PC, 97)

"assim ninguém pode dizer que o Mar é isso ou aquilo bom mau bonito feito... é tudo e de vez enquanto sō uma água parada" (PC, 111)

"andou por toda costa até a Ponta subiu desceu escutando cada poço do rio uma porção de vez" (PC, 143)

Tais supressões *seletivas* (não são todas as vírgulas que são suprimidas, nem todos os artigos ou preposições que são assimilados), mais do que indicarem uma imitação da fala popular, têm a função precisa de estabelecer um ritmo poético, irregular mas compassado, que escraviza cada elemento ao conjunto do texto. Ao mesmo tempo, a pontuação original do autor singulariza poeticamente o texto, evita o discurso meramente prosaico, *enobrece* a linguagem, criando uma retórica da oralidade que mata pela raiz qualquer tom coloquial ou realista. A utopia de uma linguagem poética única e pura torna-se assim possível na voz do narrador; toda a linguagem oral da obra é marcada a ferro por uma intenção de grandeza que não admite as miudezas, e a historicidade concreta, da fala cotidiana.

Em suma, as formas composicionais da obra — léxico, sintaxe e elemento poético — estão organicamente vinculadas a uma visão de mundo centralizadora. Por outro lado, são em alto grau uma criação de *autor*; não se inserem, como vimos, em nenhuma tradição de formas literárias já estratificadas. Buscar as raízes desta surpreendente originalidade formal será tarefa do nosso próximo capítulo.

IX - O ÉPICO; FORMA ARQUITETÔNICA DE **OS VIVOS E OS MORTOS**

Ao longo deste trabalho temos levantado as várias faces da construção do mundo em *Os vivos e os mortos* que, no conjunto, dão à obra o seu perfil ideológico, a sua visão de mundo e a sua axiologia. Temos, assim, simultaneamente, uma geografia única, um espaço primordial que contém em si todas as referências e prescinde de qualquer outro espaço para se definir; temos um tempo autônomo, a-histórico, cujos ciclos essenciais se desenvolvem internamente de um modo absoluto, sem permitir qualquer tempo psicológico ou individual contrastante — o tempo, na obra, é sempre único; temos um passado mítico, que se apresenta como um valor em si e que é objeto de veneração sagrada; temos uma natureza que representa um imperativo ético, de onde vêm e para onde convergem todos os valores da obra, incontestáveis a qualquer título; na imagem do homem, que não se separa da natureza em nenhum grau, temos uma essência anterior à razão e à experiência, desprovida de qualquer psicologia individual contrastante — mundo exterior e mundo interior são um só; temos uma linguagem única, expressando uma única perspectiva e um único ponto de vista sobre o mundo, linguagem sacralizada que, por meio de processos conciliadores, antecipa-se a qualquer oposição ou contraste ideológico de modo a garantir sua autoridade centralizadora; finalmente, quanto aos aspectos técnicos, temos uma sintaxe basicamente aditiva, tempo verbal num eterno pre-

sente, uma oralidade retoricamente construída, léxico despojado ao extremo e um ritmo poético marcante.

Muitas das características acima enumeradas coincidem extraordinariamente com os traços épicos. Em coerência com nossos postulados teóricos, consideramos o épico não uma composição específica, mas, antes, como uma *forma arquitetônica*, isto é, como uma visão de mundo, uma ideologia organizada enquanto sistema de representação do mundo, implicando uma imagem literária do homem, do tempo, do espaço, da natureza, dos deuses e da sociedade — e, igualmente, uma axiologia. As formas composicionais da obra estarão sempre umbilicalmente ligadas à perspectiva arquitetônica.

Entretanto, como primeiro passo, procuremos delimitar um referencial da arquitetura épica, já consubstanciada numa forma historicamente precisa, que Bakhtin entende como uma das cristalizações literárias da linguagem pré-romanesca. Nesse sentido estrito, ele encontra na epopéia três traços constitutivos:

"1º Elle cherche son objet dans le passé épique national, le 'passé absolu', selon la terminologie de Goethe et de Schiller.
2º La source de l'épopée, c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle).
3º Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent: celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs". (ETR, p. 449)

A noção de tempo intrínseca ao "passado absoluto" é em alto grau semelhante ao *passado mítico* de *Os vivos e os mortos*: mais que uma perspectiva temporal, trata-se de um tempo axiológico, um passado que é em si um sistema de valores a ser venerado. Nesse sentido, ele não comporta a intromissão do pre-

sente — não pode ser reavaliado, discutido, contestado. Por outro lado, a atualidade, no épico, não é admitida como objeto de representação. Em síntese, quanto ao tempo, o épico tem apenas uma dimensão e é nesta única dimensão que ele se realiza em sua plenitude. O corte do tempo presente, a que se refere Bakhtin, o corte do tempo do poeta, do autor e seus ouvintes é evidente na obra que analisamos, lembrado o fato de que W. Rio Apa é um autor contemporâneo. A sua obra é refratária a qualquer contato com o mundo presente, a qualquer *valor* do mundo presente; pode ultrapassá-lo, projetando um futuro e um apocalipse, mas nunca tocá-lo.

Quanto à "lenda nacional", como fonte da epopéia, o importante não é a autenticidade mesma desta lenda, mas a apreciação axiológica que ela implica enquanto ponto de partida, enquanto pressuposto narrativo:

"Qu'elle (a lenda) soit la source authentique de l'épopée, n'est pas ce qui importe le plus. L'important c'est que l'étai de la légende soit immanent à la forme même de l'épopée, comme lui est également immanent le passé absolu. Le discours épique est un discours énoncé selon la légende. Le monde épique du passé absolu, de par sa nature même, est inaccessible à l'expérience personnelle, et n'admet point d'opinions et jugements individuels (...). Le point d'appui sur une légende anonyme, irrécusable, une appréciation et un point de vue de portée générale, excluant toute possibilité d'une autre option, une profonde vénération pour l'objet de la représentation et pour le discours lui-même qui l'évoque, en tant qu'inspiré par la légende." (ETR, 452)

Observe-se que o apoio na lenda exclui a possibilidade de uma opinião pessoal contrastante. No épico, a lenda é um terreno sagrado, e como tal só admite veneração. Embora no nos-

so caso não se trate de uma "lenda nacional" — a própria idéia de "nacional" é estranha à obra — o caráter lendário e sagrado da narrativa transparece de toda a evidência, ainda que a lenda aqui seja um artifício, uma criação pessoal, e não um saber coletivo unitariamente cristalizado na história real. Mas, para o narrador, e para o ouvinte suposto a quem ele se dirige e que está ao seu lado, a lenda — a Ilha do Céu, por exemplo — é um pressuposto indiscutível; é sobre ela que repousam os valores da obra. Criação de um indivíduo — o autor — o texto simula entretanto uma lenda coletiva e indiscutível, e é nesse terreno sagrado, e não na avaliação crítica, que a obra *significa*, ou "quer dizer".

O passado absoluto, a ausência de contato com um tempo presente e o apoio em uma lenda sagrada, eis aí três características que nos permitem, por enquanto, definir *Os vivos e os mortos* como uma obra épica no sentido mais canônico do termo. Desdobremos mais alguns pontos, sempre acompanhando Bakhtin. O passado absoluto, enquanto categoria axiológica, implica uma seqüência narrativa de ordem estrutural: é o fato de que, num tempo acabado, a seqüência, o começo, o fim ou mesmo o suspense têm uma importância menor:

"Le 'passé absolu' est clos et fini, tant dans sa totalité que dans n'importe quelle partie, et chacune d'elles peut être élaborée et présentée comme un tout (...). Car la structure du tout se répète dans chacune de ses parties, dont chacune est parachevée et 'arrondie' comme un tout. On peut commencer le récit à tout moment, le terminer de même." (ETR, 465)

Ainda aqui a nossa obra encontra um ponto de contato com a arquitetura épica em sentido estrito. O seu traço cíclico é

evidente: a história do Espia repete a história do Santo, e ambas se fecham num todo acabado. Já no primeiro volume, a fala de Juliana antecipa a narrativa inteira, assim como as visões de Zabel e mesmo as falas da Turva; cada momento da obra se espelha no passado e no futuro, como os traços de Abadon na areia, que representam um tempo já acabado, contra o qual todo gesto é inútil. É verdade que a narrativa não é isenta de tensão e mesmo de suspense — lembremos Salema e alguns momentos da trajetória do Espia. Mas estes são elementos acidentais, subsidiários; não são esses raros instantes que definem ou estruturam a narrativa; como na epopéia clássica, não é o fim que importa, mas o trajeto. Poderíamos mesmo entender esses momentos como *contaminações romanescas*, hierarquicamente dependentes, e de certa forma previstos, de um tempo maior e englobante. É preciso considerar ainda o fato de que o elemento lendário, na obra, é um pressuposto da narração, mas não faz parte do universo do leitor contemporâneo, como a Guerra de Tróia, por exemplo, era familiar ao ouvinte de Homero. Daí um certo suspense *residual* para o leitor estranho, o leitor contemporâneo. O narrador, entretanto, lembremos mais uma vez, dirige-se não a esse leitor, o leitor moderno ignorante daquele mundo, mas a alguém que está ao seu lado, participa do seu universo e fala a sua linguagem. Nesse sentido, a obra *simula* um mundo já familiar.

Continuemos, na esteira de Bakhtin, abordando agora a imagem do homem no discurso épico:

"L'homme des grands genres distanciés est l'homme d'un 'passé absolu', et d'une représentation lointaine. Comme tel, il est entièrement achevé et terminé, sur un haut niveau héroïque, certes, mais désespérément achevé, il est tout entier pré-

sent, coïncidant avec lui-même, absolument égal à lui-même. De plus, il est complètement extériorisé. Entre son être véritable et son aspect extérieur il n' existe pas la moindre antinomie."
(ETR, 467)

Aqui a identidade do homem épico com os personagens de W. Rio Apa é absoluta, em consonância com uma visão de mundo que não comporta a divisão entre sujeito e objeto, entre interior e exterior, que não aceita qualquer vida que não seja brutalmente exteriorizada, qualquer ser que não seja físico, palpável, visível — homens, almas ou deuses. Observe-se que tal concepção do homem decorre diretamente de uma concepção de mundo, unitária e absoluta, decorre de uma cosmogonia completa e fechada. Não se trata de personagens esquemáticos, caricaturais ou superficiais, categorias que só podem ser levantadas se as vemos na perspectiva de um mundo tridimensional, num espaço e num tempo tridimensionais, como no espaço e no tempo ideológicos do romance moderno. Trata-se de figuras que se encontram no lado oposto, iguais a elas mesmas num painel em que não se aventa sequer a hipótese da distância entre o que se é e o que se parece ser — a linguagem, quando sagrada, tem apenas a sua própria face. No tempo acabado do discurso épico, o ponto de vista de cada um coincide com o de todos; tudo está às claras, à luz do sol, e cada um só se define a partir de seu lugar na vida comunitária. Fora dela não existe nada. Isto não é apenas um modo de representar o mundo e os homens, entre outros modos: é um imperativo ético, uma visão de mundo que anula qualquer outra; é, enfim, uma *ideologia*. Amarram-se, aqui, um tempo, um espaço e um homem. Modifique-se um desses elementos e os outros não serão os mesmos. De outro lado, lembremos que

tal representação é histórica; o homem antigo é, por princípio, um homem público. Passaram-se séculos até que o *homem privado*, este ser moderno, conquistasse formas literárias específicas para expressar a intimidade; foi preciso esperar que essa intimidade, ou essa vida interior, tal como a concebemos hoje, ganhasse valor e relevância social.¹

Finalmente, ainda com Bakhtin, fechemos as linhas gerais do discurso épico:

"Le monde épique ne connaît qu'une seule et unique conception du monde, 'toute prête', aussi obligatoire qu'indiscutable pour les personnages, l'auteur, les auditeurs. L'homme épique est également privé d'initiative linguistique: le monde épique ne connaît qu'un langage seul et unique, déjà constitués, individualisés par des situations et des destinées diverses, mais pas par des 'vérités' différentes. Les dieux eux-mêmes ne sont pas séparés des humains par quelque 'vérité' autre: ils ont le même langage qu'eux, la même vision du monde, la même destinée, la même totale extroversion."
(ETR, 468)

Quanto a estes tópicos, cremos que nosso trabalho já levantou extensamente a unidade de concepção de mundo, a unidade absoluta de linguagem, sacralizada e indiscutível, a verdade única comum a todos, incluídos aí narrador, personagens e mesmo entidades da natureza, como o mar, o rio e o vento, que podem no máximo ser misteriosos, mas nunca contrastantes ou objeto de dúvida. Todos têm, repetindo Bakhtin, a mesma linguagem, a mesma visão de mundo, o mesmo destino, a mesma total extroversão.

¹A esse respeito, cf., em *Esthétique et théorie du roman*, o capítulo Biographie et autobiographie antiques, onde Bakhtin discorre sobre os primórdios da transformação literária do "homem público" em "homem privado".

Retomemos *Os vivos e os mortos*, tentando desatar o problema central que a obra nos apresenta. A nosso ver, este problema reside não na sua adequação, ou inadequação, a um modelo épico previamente estabelecido enquanto composição artística — não se trata, é óbvio, de encaixar mecanicamente a obra numa moldura composicional. A questão aparece quando entendemos o épico não como um modelo formal, mas como uma visão de mundo que se realiza enquanto linguagem artística, enraizada numa sociedade, numa cultura e numa ideologia concretas, historicamente tomadas. Assim, que a epopéia clássica tenha tais e tais características ideológicas — passado absoluto, exteriorização total, etc. — não espanta; a sua representação do mundo, em sentido amplo, era coerente com a organização daquele mundo, também em sentido amplo. O que espanta é que essas características, próprias de uma cosmovisão bastante específica, reapareçam tão completamente numa obra contemporânea.

Sob tal perspectiva, a obra apresenta alguns aspectos problemáticos só convenientemente explicáveis à luz de uma visão dialógica da linguagem. Nessa hipótese, toda a linguagem épica de *Os vivos e os mortos* se constrói na oposição viva, a cada palavra, da linguagem contemporânea; é nesta sombra imensa que ela adquire o próprio contorno. É na pesada ausência do *resto* que a narração articula o seu discurso épico, pois do contrário ele se destroçaria.

Começemos por observar o fato de que *Os vivos e os mortos* não são uma narrativa *natural*, isto é, não são uma obra artística que tenha surgido na corrente de uma tradição nacional, como expressão épica de um povo ou de uma cultura, como exaltação de uma nacionalidade, recriando ou repetindo lendas e mitos

de um saber concretamente unificado em algum momento da história. Tal obra épica pressupõe, para ser possível, uma unidade social, religiosa, cultural, política e econômica de um povo, unidade pelo menos oficialmente assumida, capaz de credibilidade coletiva, uma unidade que se perdeu, a rigor, há muitos séculos. Não basta que haja elementos épicos avulsos, ou o tratamento épico de alguns personagens; é preciso o suporte de uma crença coletiva nacional, *séria* — nem paródica, nem crítica, nem fragmentária — que seja a um tempo religião e arte; é preciso mesmo pressupor uma *essência nacional*, um sistema unificado de crenças, uma cristalização de formas míticas, religiosas, artísticas, sociais; é preciso uma linguagem assumida como única, em correspondência a um modo de vida igualmente assumido como único. Mais: é preciso *uma linguagem que não tenha consciência de outras línguas*, uma linguagem não atravessada por intenções alheias, estrangeiras, contrastantes; uma linguagem que, de fato ou supostamente, seja ingênua, primordial, que sacralize tudo o que toca. Em outras palavras, a toda forma épica corresponde uma ideologia, um sistema de valores capaz de dar significado à obra, de torná-la legítima, integral, incontestável. O texto épico é por excelência o texto que *suprime* a história, congelando-a com sua luz ofuscante e absoluta. "Eis a grandeza do homem", disseram-nos Homero, Virgílio, Camões — e é absolutamente necessário que acreditemos neles, ou o texto fracassa; sua força reside na aceitação. Hoje, estamos condenados a apenas relê-los, reavaliá-los, ponderá-los, criticá-los, afastados que estamos para sempre das condições sociais concretas que lhes deram origem. Assim, o épico não se faz simplesmente pelas suas marcas de superfície — composição, retórica,

métrica, deuses — mas por um sistema de valores que cria tais marcas e formas de modo a atingir um máximo de eficácia poética, um máximo de unidade, um máximo de sacralização e fechamento, porque a linguagem épica é, por sua própria natureza, refratária a qualquer outra.

Dessa forma, um autor do século XX, como é o caso de W. Rio Apa, que pretendesse resgatar a pureza épica estaria diante de um dilema aparentemente insolúvel. Considerar a realidade do século, com sua multidão de vozes clamando em linguagens distintas — pontos de vista, religiões, culturas, intenções, interesses, classes, dialetos distintos, tudo isso presente numa única rua de uma cidade — e tentar extrair dela os seus heróis e os seus deuses incontestáveis num canto unitário e absoluto resultaria, no mínimo, num anacronismo, pelo menos no panorama da cultura civilizada ocidental, em plena "guerra de linguagens sociais", se podemos assim dizer. Em princípio, uma obra épica artisticamente convincente só poderia surgir em sociedades ou comunidades isoladas, à margem da roda da história. Uma só marca contemporânea, colocada dialógica e produtivamente no texto, e o épico se destroça, transformando-se ou num pasticho ou num discurso doutrinário, religioso, sem peso artístico. A exceção possível seria o texto puramente poético, mas na poesia em sentido estrito o elemento narrativo desaparece de tão rarefeito: nela, o "outro" não tem lugar autônomo.

Atrevemo-nos a supor que W. Rio Apa tinha consciência desse fato, a incompatibilidade genética entre o contemporâneo e a narrativa épica — de outra forma não se explica a total, completa, absoluta ausência de elementos capazes de situar sua obra num contexto histórico, geográfico, político ou cultural

contemporâneo, conforme temos frisado até aqui. Tal estratégia era fundamental para que o texto resultasse convincente, para que ele nos envolvesse de fato. Igualmente fundamental era que o narrador estivesse *solidário* com o mundo que descreve, irmanado com ele em todos os termos; e tal solidariedade só seria harmonicamente possível por meio de uma consciência postulada como antiga, primordial, cuja voz fosse a um tempo a voz dos homens e a da natureza — eis aí o narrador, cuja concepção, pelo autor, tem o mesmo grau de complexidade que o de um outro personagem. O narrador, na verdade, é o fruto elaborado de uma criação, a voz capaz de dar consistência artística plena à obra, em sua visão épica pura. Mas não poderia se dar a conhecer: tivesse ele um *nome*, e toda a obra estaria relativizada, perdendo sua maior força, que é o tom absoluto. Em outras palavras, ao criar o narrador, o autor *simulou* um mundo épico em todas as suas coordenadas.

Descortinado esse ponto, percebemos que estamos diante de uma obra verdadeiramente original: uma obra épica de certa forma "produzida em laboratório", com todos os graus de verossimilhança artística. Ou seja, o autor reproduz, artificialmente, todos os elementos capazes de gerar uma obra épica no sentido mais canônico do termo e assumindo integralmente seus pressupostos ideológicos. Um só povo, uma só cultura, uma única teologia, uma só linguagem, elementos arquetípicos, o tempo imobilizado em seus ciclos, o destino inexorável, uma só concepção da vida e da natureza, exteriorização completa de tudo e de todos.

Nesse momento, podemos aventar a hipótese de que a obra que analisamos comporta uma *tese*, não, obviamente, ao modo do

romance naturalista, do qual *Os vivos e os mortos* estão a anos-luz de distância; a tese a que nos referimos está na própria concepção de mundo, em todos os seus desdobramentos éticos, filosóficos e existenciais, que a obra encerra, enquanto negação absoluta do universo contemporâneo, negação radical o suficiente para lhe negar até o direito à palavra, ao vocábulo mesmo, à sua semântica e à sua lógica. O mundo que o autor nos apresenta na obra, pela voz do narrador, não se satisfaz nos limites do estético, embora este seja o seu campo primeiro; ele aspira à verdade absoluta, à profecia e ao renascimento. A ausência do universo contemporâneo é de tal modo brutal, que, sob sua sombra apenas pressentida, o narrador nos aponta o único mundo e o único homem que merecem ser cantados. Esta é a imensa e louca utopia épica que o autor nos oferece, pela palavra da arte, numa obra sem paralelo.

Chegamos, finalmente, ao século XX: o caráter plenamente individual da obra, enquanto criação ideológica. É certo que o texto trabalha com elementos de uma cultura popular, e só popular; mas esses elementos são despojados de tudo que não interessa à visão de mundo do autor, de tudo que perturba a sua unidade filosófica. Além da suavização de qualquer referência histórica concreta, o autor cuida também, por meio do narrador, de refazer — e não apenas recriar — as crenças populares, de modo a torná-las coerentes com a sua própria ideologia, sua própria concepção do mundo; nesse sentido, tudo no texto está a seu serviço, e só aparece aquilo que ideologicamente lhe serve. No processo, o livro postula uma visão de mundo própria, imperativa, que inclui uma religião particular, uma filosofia e uma cultura do povo, apresentadas como únicas. Mas, para a sua e-

ficácia, era imprescindível que tal visão de mundo não revelasse seu verdadeiro caráter, era imprescindível que a opinião individual imperativa — isto é, o mundo *deve* ser assim — fosse mascarada, sob pena de a doutrina revelar sua verdadeira face. Daí, voltamos ao ponto, a função primordial do narrador, cuja criação extraordinariamente elaborada tornou possível que em pleno século XX leiamos um texto épico na sua medida própria — sem ironia, crítica ou paródia. Somos obrigados a fazê-lo; ou nos convertemos ao narrador, ou não há leitura possível. Nada na obra está ali para ser discutido, avaliado, contestado; não há um só personagem que se construa na ambigüidade, na dúvida ou na desconfiança; nada ali poderia ser diferente, pois o mundo do narrador é absolutamente um só, e já está pronto e iluminado por completo, como os heróis de Homero. Eis aí a essência épica da obra, a sua forma arquitetônica primeira, a sua visão de mundo plenamente articulada.

X - CONCLUSÃO

"... enfin les frontières entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas, entre littérature et non-littérature, n'ont pas été fixées par les dieux une fois pour toutes. Toute spécificité est historique."
(ETR, 467)

A leitura que aqui fizemos de *Os vivos e os mortos*, buscando descobrir a misteriosa relação que existe entre visão de mundo e linguagem, ou entender visão de mundo *como* linguagem, o que nos parece mais próprio, permite-nos concluir em torno de duas questões.

A primeira diz respeito à natureza mesma da obra, cuja forma composicional, absolutamente singular, sem modelo nem referência, acaba por abrigar uma das mais antigas e tradicionais formulações literárias: a arquitetura épica. Se considerássemos relevante apenas o que está escrito, o código e suas relações internas, *Os vivos e os mortos* se contentariam em passar por uma curiosa coleção de contos folclóricos. Mas é justamente na tensão de linguagens, entendidas como pontos de vista sobre o mundo, é na recusa deliberada e minuciosa, do começo ao fim, da linguagem (de qualquer linguagem) contemporânea e da concepção de mundo dela decorrente, que a obra de W. Rio Apa se ilumina — todo o seu significado arquitetônico nasce desta guerra silenciosa. É justamente o fato de não nos dar a palavra — a nós, leitores modernos — de não nos dar nenhuma pala-

vra, que permite a construção fantástica de sua utopia, a beleza transparente de um outro, completamente outro mundo. E para que este mundo fosse pleno, integral e imperativo, como o canto da sereia, era preciso que ele não fosse explicado à distância, era preciso que nada nele fosse estrangeiro, era preciso que somente sua própria voz fosse ouvida. Daí a radical subversão das formas composicionais, a reconstrução do verso narrativo, a supressão das adversativas, a reformulação dos sinais de pontuação, a redescoberta do narrador e da linguagem sagrada, com a retórica da oralidade, daí a seleção lexical, que não nos deixa nenhuma fresta, a falsa simplicidade sintática e imagística — na eficiente alquimia literária de dar um corpo consistente a uma visão de mundo épica, apontando para uma criação primordial que recusa por princípio tudo que é contemporâneo. Só o próprio século XX poderia se negar tão completamente.

A segunda questão que *Os vivos e os mortos* nos apresentam permanece sem resposta: é o lugar que esta obra estranha ocupa na literatura de hoje. De fato, não podemos encaixá-la em vertente alguma, e, o que é perturbador, qualquer análise mais profunda, qualquer que seja a teoria e o método, não lhe poderá negar a qualidade artística, visível não só no seu sofisticado trabalho de linguagem, conforme procuramos demonstrar ao longo desta dissertação, mas também na sua estrutura unitária, equilibrada e harmoniosa, na cristalina adequação entre a palavra e a intenção, mesmo no seu sabor clássico, na palavra que se presente grande, enraizada numa cultura maior e que transcende tudo que é episódico; ressoa nas suas páginas, quando nos convertamos, a voz dos grandes narradores, reclamados por Benjamin, "aqueles cuja escrita menos se distingue do discurso dos inúmer-

ros narradores anônimos."¹

Mas, apesar de tudo, nós resistimos à obra; há nela uma misteriosa exigência, uma insatisfação secreta em ser apenas a obra de arte que é, a bela obra de arte que é. Lá está a utopia de um mundo primordial, lá está a imagem de um homem que já perdemos há séculos, está um mundo luminoso e unitário, uma linguagem inocente, um sofrimento de essência, um universo mágico não tocado pela razão. A obra está "lá", exatamente onde começa, de costas para nós, na sua exigência perturbadora — este contraste silencioso, esta inadequação completa talvez seja o seu lugar, o da linguagem que nos nega.

E talvez não se possa exigir mais de um escritor.

¹BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. (Col. Os Pensadores) p. 58.

XI - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APA, Thor Rio e APA, W. Rio. *Sermões das dunas*. Florianópolis, Ar produção & Comunicação, 1986. 48p. Ed. Ilust.
- APA, W. Rio. *Um menino contemplava o rio*. São Paulo, Bartyra, 1956. 193p.
- _____. *A revolução dos homens*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1967. 205p.
- _____. *No mar das vítimas*. São Paulo, Brasiliense, 1968. 167p.
- _____. *O menino e o presidente*. São Paulo, Brasiliense, 1970. 163p.
- _____. *O povo do mar e dos ventos antigos*. São Paulo, Brasiliense, 1977. 213p.
- _____. *O santo da ilha na guerra dos rumos*. São Paulo, Brasiliense, 1978. 192p.
- _____. *Manifesto do povo*. Curitiba, CooEditora, 1980. 136p. v. 1.
- _____. *Depois que as pontes caíram*. O Amanhã, jornal-livro nº 1. São José, Orleans Gráfica, s.d. Ed. Ilust.
- _____. *No pico da onda*. O Amanhã, jornal-livro nº 2. Florianópolis, Gráfica e Editora Canarinho, 1983. 24p. Ed. Ilust.

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964. 329p.
- AUBRETON, Robert. *Introdução a Homero*. 2.ed. São Paulo, Difusão Européia do Livro/USP, 1968. 396p.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976. 510p. (Col. *Estudos*, 2)
- BAKHTINE, Mikhail. *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris, Gallimard, 1978. 489p.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 2.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo, Hucitec, 1981. 196p.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981. 239p.
- _____. *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard, 1970. 471p.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Trad. Modesto Carone. In: _____ et al. *Textos escolhidos*. 2.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. p. 57-74. (Col. *Os Pensadores*)
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo, Cultrix, 1983. 582p.
- CARUSO, Raimundo. *Literatura e o mundo mágico de W. Rio Apa. O Estado*. Florianópolis, 28 nov. 1982.
- C.F. Viveu três anos numa ilha para escrever o livro com que sonhou andando pelo mundo. *Folha da Manhã*. São Paulo, 10 mar. 1957.

- CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. 19.ed. São Paulo, Brasiliense, 1985. 126p.
- COSTA LIMA, Luiz et al. *Dicionário básico de comunicação*. 2.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975. 459p.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo, Perspectiva, 1972. 183p. (Col. Debates, 52)
- ELIOT, T. S. *Poesia*. 2.ed. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981. 313p.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s.d. 1499p.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo, Martins Fontes, 1981. 407p.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo, Cultrix/MEC, 1972. 319p.
- GUIMARÃES, Torrieri. *Conheça Rio Apa e o seu livro fantástico*. Entrevista. *Folha da Tarde*. São Paulo, 6 out. 1977.
- _____. *O mundo mágico*. *Leia Livros*. São Paulo, 15 jun. 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 6.ed. São Paulo, Cultrix, 1973. 162p.
- LESKI, Albin. *A tragédia grega*. Trad. Alberto Guzik. São Paulo, Perspectiva, 1976. 268p. (Col. Debates, 32)
- MARTINS, Wilson. *Já visto*. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 20 jul. 1957.
- _____. *A ficção do nosso tempo*. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário. São Paulo, 7 jun. 1969.

- MIRALLES, Carlos. *La novela en la antigüedad clásica*. Barcelona, Editorial Labor, 1968. 129p. (Nueva Colección Labor, 85)
- MONTEIRO, Nilson. *O povo do mar. Folha de Londrina*. Londrina, 16 out. 1983.
- PESSOA, Fernando. *O eu profundo e outros eus*. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1978. 283p. (Biblioteca Manancial, 2)
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. 3.ed. Trad. Lourdes Santos Machado. São Paulo, Abril Cultural, 1983. 432p. (Col. Os Pensadores)
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antônio Chelini et al. São Paulo, Cultrix/USP, 1969. 279p.
- SILVA, Aguinaldo. *A revolução errada. Última Hora*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1967.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975. 199p. (Bibl. Tempo Universitário, 16)
- TEYSSIER, Paul. *História da Língua Portuguesa*. Trad. Celso Cunha. Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982. 113p.
- TEZZA, Cristovão. *Questão fundamental. O Estado*. Florianópolis, 16 jul. 1978.
- _____. *Wilson Rio Apa: a expressão do povo. O Estado*. Florianópolis, 23 jul. 1978.
- _____. *O profeta e o poeta. O Estado do Paraná*. Suplemento Almanaque. Curitiba, 6 jul. 1986.
- VOLOCHÍNOV, V. N. *Discourse in life and discourse in art*. (Concerning sociological poetics). In: _____. *Freudianism*. New York, Academic Press, 1976. 153p.