

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

O TRÁGICO NA FICÇÃO DE
FLÁVIO JOSÉ CARDOZO

Dissertação submetida à Universidade
Federal de Santa Catarina para a ob-
tenção do grau de Mestre em Letras,
Área de Literatura Brasileira.

Maria Felomena Souza Espíndola

Florianópolis - Santa Catarina - Brasil - Dezembro - 1980

ESTA DISSERTAÇÃO FOI JULGADA ADEQUADA PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE

MESTRE EM LETRAS

E APROVADA EM SUA FORMA FINAL PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LETRAS.

Celestino Sachet

PROF. CELESTINO SACHET

Livre-Docente em Literatura Brasileira-UFSC

Coordenador de Literatura Brasileira

Orientador

BANCA EXAMINADORA:

Celestino Sachet

Zahidi L. Murant

scrip Am

OFERECIMENTO

Ao meu esposo, Pedro Luiz, presença-estímulo em todas as horas dedicadas à construção deste trabalho.

À Cláudia, minha filha e substituta junto aos irmãos, nas minhas ausências.

Ao Júnior, meu filho, pela precocidade com que assumiu, sozinho, momentos que seriam de nós dois.

Ao Leandro, meu filho, pela surpresa de vida que me trouxe e pela alegre companhia em sete meses de trajeto Tubarão - Florianópolis.

À minha mãe, Beatriz, força propulsora de todas as minhas conquistas.

Ao Professor Celestino Sachet que, na lucidez de mestre e orientador, conduziu a verdade deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Prof^a. Albertina Felisbino Vittoretti
Prof^a. Amaline Boulos Issa Mussi
Prof^a. Carmen Lúcia Cruz Lima
Prof^a. Dolores Ruth Simões de Almeida
Prof^a. Edda Arzua Ferreira
Prof^a. Elvira Sponholz
Prof^a. Ieda Cordeiro
Prof . João Alves Schmitz
Prof . Laudelino Santos Neto
Prof . Salésio Heerdt
Prof . Silvestre Heerdt
Prof^a. Terezinha Milanez
Prof^a. Terezinha Oenning Michels
Prof^a. Zahidé Lupinacci Muzart
Carla Beatriz de Oliveira Souza
Glória Barcelos Cardoso
José Carlos Espíndola
José Sérgio Hemkemeier
Salette Souza Bresciani
Colégio São José
Fundação Educacional do Sul de Santa Catarina
CAPES - ACAFE

À memória de meu Pai

HOMENAGEM

A DEUS,
que É, possibilitando
todo o SER.

SUMÁRIO

	pág.
INTRODUÇÃO	1
1 - FUNDAÇÃO TEÓRICA.....	6
1.1 - A concepção aristotélica da tragédia.....	6
Notas bibliográficas e explicativas.....	19
1.2 - Reflexões em torno da concepção aristoté- lica da tragédia.....	21
1.2.1 - Por uma compreensão do trágico....	21
1.2.1.1 - Um conceito de mito.....	21
1.2.1.2 - O mito trágico segundo Nietzche.....	23
1.2.1.3 - O mito trágico segundo Albin Lesky.....	28
Notas bibliográficas e explicativas	37
1.2.2 - O herói trágico	40
1.2.2.1 - Uma perspectiva do herói trágico segundo Albin Lesky	40
1.2.2.2 - O herói trágico segundo Northrop Frye.	42
Notas bibliográficas e explicativas	48
1.2.3 - Por uma compreensão da metáfora co- mo elemento estruturador do texto poético	49
1.2.3.1.- Um conceito de metáfora segundo Michel de Guern..	49
1.2.3.2 - Uma classificação da me- táfora.....	53
1.2.3.3 - Por uma apreensão da me- táfora como estruturado- ra do texto poético....	54

	Notas bibliográficas e explicativas	59
1.2.4-	Por uma compreensão da metonímia e da sinédoque	60
	Notas bibliográficas e explicativas	64
2 -	ANÁLISE DE CONTOS DE FLÁVIO JOSÉ CARDOZC.....	65
2.1 -	Introdução	65
2.2 -	Em casa do banjoísta	71
2.3 -	Ti'Orquídea	88
2.4 -	Singradura	107
2.5 -	Uliano Torres, de curto porém vistoso reinado.....	130
2.6 -	Serenita Reis defendeu-se, fez muito bem..	152
3 -	CONCLUSÃO	173
4 -	BIBLIOGRAFIA	178

R E S U M O

Esta dissertação objetiva a apreensão do conteúdo trágico dos contos que integram a ficção de Flávio José Cardozo.

Norteados por este objetivo, numa primeira etapa, preocupamo-nos em retomar a concepção aristotélica de tragédia, apoiados na doutrina que nos é oferecida por Aristóteles, na Poética.

Porque a nossa preocupação de investigação do trágico se restringe à tragédia enquanto texto e não enquanto espetáculo, numa segunda etapa, passamos às reflexões envolvendo tão-somente os elementos do drama trágico, quais sejam, o mito, o herói, o pensamento e a elocução.

As reflexões envolvendo o mito perseguem, num primeiro momento, uma tentativa de conceituá-lo, amparados em teorias específicas pelas quais o apreendemos como o elemento cuja função primordial é revelar modelos das atividades humanas significativas como decorrência de contextos culturais. Num segundo momento, emergindo da compreensão de mito, apoiados em teorias específicas, surgem reflexões em torno do mito trágico que não nos induzem a conceituá-lo, mas a abrangê-lo numa forma mais ampla. Assim, o trágico se configura como uma atitude de vida gerada da consciência da fragmentação do ser humano. que, imergindo num estado de superação do cotidiano reificador, se aprofunda na experiência do absurdo do ser anulado num universo contingente. No entanto, conhecendo a essencialidade da condição humana a criatura se reveste de uma profunda e serena lucidez pela qual lhe é possível assumir as mutilações, como intérprete do HOMEM, como denúncia do aniquilamento, numa tentativa de restauração de um tempo mítico, primordial, liberto de convulsões.

Ainda, a segunda etapa desta dissertação tenta configurar o herói trágico que, amparados em teorias específicas, compreendemos como a personagem detentora da atitude trágica explicitada nas reflexões em torno do mito trágico, personagem que, distanciada do herói aristotélico, se configura como ser social propulsor de uma visão crítica do mundo, substituindo a catarse da tragédia grega pela exigência de decisão, no sentido de condenar estruturas sociais injustas.

Concluindo a segunda etapa deste estudo, ocupamo-nos do pensamento e da elocução poética, orientados, primordialmente, para a apreensão da metáfora e da metonímia como elementos pelos quais se cumpre a linguagem poética, a arte de dizer o indizível. Isto se diz por suportes teóricos que nos possibilitam apreender o trágico emergindo de um universo imagístico.

De posse desta compreensão básica, formulamos um modelo de análise pelo qual se comprovaria o conteúdo trágico do texto literário construindo-se a partir do engendramento de imagens que, organizadas ao nível da narração e, também no plano da narrativa se enunciam interpretando atitudes humanas pelas quais o homem se faz possuidor da vontade de vida a despeito de todas as castrações.

Nos textos analisados, confirmaram-se as direções formuladas pelo roteiro proposto como tentativa de investigação.

Selecionamos contos dos livros Singradura e Zélica e outros, para confirmar nossas proposições.

RÉSUMÉ

Cette dissertation a le but d'appréhender le contenu tragique des contes de Flávio José Cardozo.

À sa poursuite, nous avons, d'abord étudié la conception de la tragédie dans l'oeuvre Poétique d'Aristote.

Ensuite, nous avons étudié les éléments du drame tragique, à savoir le mythe, le héros, la pensée et l'élocution, vu que notre investigation du tragique ne s'intéressait pas à la tragédie comme spectacle, mais comme texte.

Les réflexions sur le mythe, dans un premier moment, essaient de le conceptuer d'après des théories spécifiques qui le comprennent comme l'élément dont la fonction première est celle de révéler des modèles des activités humaines significatives, déterminées par des contextes culturels.

Dans un deuxième moment, d'après la compréhension du mythe et toujours aidés par des théories spécifiques, nous avons fixé quelques réflexions sur le mythe tragique; les réflexions ne nous ont pas poussé à le conceptuer expressément, mais à l'envisager d'une façon plus large. Ainsi, le tragique est configuré comme une attitude de vie déterminée par la conscience de fractionnement de l'homme qui, plongé dans un état que veut surmonter le jour à jour, se voue à l'expérience de l'absurdité de l'être anéanti dans un univers contingent.

Cependant, d'après la connaissance de l'essentiel de la condition humaine, l'être se revêt d'une profonde et tranquille lucidité qui lui permet d'assumer les mutilations, comme interprète de l'HOMME, comme dénonce de l'anéantissement, dans une tentative de restaurer un temps mythique ancien, non convulsionné.

Encore, le deuxième moment de cette dissertation essaie de peindre le héros tragique que, toujours d'après des théories spécifiques, nous comprenons comme le personnage détenteur de l'attitude tragique explicitée dans les réflexions sur le mythe tragique, personnage qui, éloigné du héros aristotélique, est configuré comme l'être social propulseur d'une vision critique du monde, substituant la catarse de la tragédie grecque par l'exigence de décision, là où cette décision a le sens de nous souligner l'injustice des structures sociales:

A l'étape de conclusion de ce deuxième moment, nous nous sommes occupés de la pensée et de l'élocution poétiques, objectivant expressément la métaphore et la métonymie comme des éléments à travers qui le langage poétique se dit, ce langage "art de dire l'indicible".

À l'aide de ces conclusions fondamentales, nous avons construit un modèle d'analyse qui puisse détacher le contenu tragique du texte littéraire en étude, vu comme l'engendrement des images qui, organisées au niveau de la narration et aussi au niveau du narré, s'annoncent comme interprètes des attitudes humaines par lesquelles l'homme se fait le seigneur de la volonté de vivre malgré toutes les castrations.

Dans les textes dont nous avons fait l'analyse, les directions proposées comme point d'investigation se sont confirmées.

Nous avons sélectionné des contes des oeuvres Singradura et Zélica e outros, pour confirmer nos propositions.

I N T R O D U Ç Ã O

O contato com o universo ficcional de Flávio José Cardozo, integrado por Singradura e Zélica e outros, ainda que não se objetivem reflexões mais profundas, já nos transfere dimensões humanas interpretando atitudes que se dizem como vontade de vida, como força pela qual se constrói uma lúcida e serena aceitação da dor.

Na apresentação que a Editora Globo faz de Singradura, em notas de orelha, é reconhecida essa dimensão humana, pela qual o valor da obra se configura, permitindo-nos apreendê-la como expressão artística veiculadora de atitudes existenciais. Isto se confirma ainda em Zélica e outros, de vez que aí, também, a mesma fidelidade ao homem da ilha, cujo viver obscuro e teimoso é recriado em forma de contos, se faz uma constante.

Lembramos aqui a posição do Professor Celestino Sachet conduzindo-nos a uma visão das personagens integrantes da ficção de Flávio José Cardozo que as configura intérpretes de conflitos destituídos de heroicidade, mas que se presentificam no cotidiano, gerando um contexto fundamentalmente trágico onde o Homem, convulsionado, necessita da aprendizagem do seu pequeno mundo, pela qual se construa a força capaz de garantir-lhe a preservação da essencialidade do ser.

Estes contos, semeados alguns deles de uma certa jocosi-
dade, controem-se, no seu todo, como detentores de um conteúdo mítico subjacente e que vai nos reconduzir, não raro, ao perfil do homem de raízes portuguesas dividido, segundo Massaud Moisés, entre o apego à terra e o direcionamento para o mar, marcado por códigos de vida que se impõem como rituais.

Dessa forma, o universo ficcional de Flávio José Cardoso se nos afigura como uma jornada terra para o mar. Em Singrada este roteiro se introduz na casa do banjoísta, onde Marialva, sugestão de auroras no nome, não pode, entretanto desligar-se da noite e instaura a tragédia que perpassa cada uma das narrativas, até o último conto onde Marília, pela inconsciência do cotidiano, supera o conflito e reconquista a essencialidade do ser, reintegrada ao mar. Em Zélica e outros, a mesma jornada da terra para o mar se cumpre, introduzida pela explosão de vida do menino que nasce na convulsão do primeiro conto, e que, caminhando dos conflitos será retorno, também, à essencialidade, à reintegração ao mar, cumprindo-se na imagem fugaz do desconhecido pelo qual se toca a solidão de Malvina Queluz.

A seleção dos contos para análise não obedece a critérios de valor, mas ocorre pela impossibilidade de analisá-los todos, atividade que se faz desnecessária, porquanto, da mesma forma que os cinco contos selecionados, todos os outros se cumprem, também, como manifestação nítida do trágico, enquanto expressão de atitudes de vida possibilitadoras do dizer-sim à existência.

Afirmar o conteúdo trágico dos contos de Flávio José Cardoso é reconhecer, conseqüentemente, neste universo ficcional, os princípios da atitude trágica que se deduzem, já, das considerações postas anteriormente e que reafirmamos agora como sendo o gesto de quem assume a existência numa aprendizagem geradora do desejar a Vida, mercê das conturbações e esfacelamentos. Ainda, a atitude trágica se ergue como um alerta, condenação aos processos pelos quais o homem é reduzido a uma liberdade inferior.

Entretanto, embora a tragédia emergente dos textos a

serem analisados se anuncie como denúncia das mutilações sociais, não se intui, neste escritor catarinense, o objetivo explícito de denunciar ou condenar estruturas sociais injustas. Nem por isso, no entanto, a contestação deixa de acontecer, de forma assaz definida, enunciando-se vigorosamente por uma elaboração artística que, aglutinando processos formais e conteúdo, se instaura diagnosticando a reificação pela qual se fragmentam os homens.

Se intuirmos deste universo ficcional um diagnóstico de conflitos sociais, cumpre lembrar que, em momento algum se pretende, nesta dissertação, conduzir a uma apreensão dos textos analisados como resultantes ou reflexos de estruturas sociais. Assim, remetemo-nos a Antônio Cândido que, referindo Sainte-Beuve, diz o poeta (aqui alargamos a concepção de poeta ao artista da palavra) não como resultante ou refletor do meio social. Importa vê-lo como transformador da realidade, possuindo uma ótica do universo através da qual esta realidade se transforma e é recriada.

Ainda, amparados em Antônio Cândido, lembramos os caminhos que as tendências da estética moderna vão abrindo, no sentido de se abandonar a idéia da arte como produto do meio, para apreender o sentido inverso, qual seja, o reconhecimento da obra de arte atuando como elemento de transformação do meio.

Conseqüentemente, abranger o universo ficcional de Flávio José Cardozo como diagnóstico, como chamada de atenção para contextos opressores é reconhecer esta criação artística como elemento de transformação social, exatamente pela denúncia veiculada. Da mesma forma, afirmar a tragédia que se constrói nesta ficção, ligada à cultura impondo formas de comportamento não se deve abranger como o entendimento do texto refletindo a realidade. Isto porque se evidencia, a despeito dos caracteres de verossimilhança, o

sentido de interpretação do mundo real, detectado a partir da abordagem crítico-reflexiva a que nos propomos, interpretação que se opõe à idéia de reflexo, repetição, cópia da realidade.

Dessa forma, apreender o trágico, neste universo ficcional, não se configura, para nós, um mero exercício de investigação. Antes, embora sem ilações de aprovação ou desaprovação dos conflitos aí diagnosticados, é nosso objetivo configurar uma leitura destes contos, capaz de remeter a uma reavaliação do universo onde o homem se surpreende lesado na sua dignidade primordial. Tal configuração pronunciará o cumprimento dos textos analisados como expressão artística, porquanto instauradores da fuga ao contingente, da superação do humano enquanto elemento de castração, para buscar o inaugural e o eterno num tempo mítico de reintegração, de reconquista da harmonia primordial, onde, identificado à Natureza, o homem se descubra recomposto na nudez absoluta pela qual é redimido do social.

Assim, tomando como base a hipótese de um conteúdo trágico no universo ficcional de Flávio José Cardozo, pelo qual seja veiculada uma visão crítica do universo, obedeceremos ao seguinte método de trabalho, tentando comprovar nossa asserção:

- a) nesta primeira etapa, introdutória, configuramos a justificativa para a dissertação que objetivamos realizar, estabelecendo, ainda, os critérios de terminalidade pelos quais se direcionará.
- b) numa segunda etapa, buscando um ponto de partida para o entendimento do trágico, procederemos a reflexões que envolvam a concepção aristotélica de tragédia, retorno que se evidenciará como fonte para considerações posteriores envolvendo a tragédia enquanto texto literário, ou seja, configurada por quatro

de seus elementos, a saber, o mito, a elocução e o pensamento.

- c) numa terceira etapa, vista a tragédia segundo a doutrina aristotélica, buscaremos construir fundamentos teóricos abrangendo o mito trágico, o herói, o pensamento e a elocução, que nos permitam alargar a compreensão destes elementos e, amparados por teorias que os envolvam, conquistar uma compreensão da tragédia como expressão artística da situação basicamente trágica do homem condenado a um universo contingente.
- d) numa quarta etapa, de posse das teorias que alargaram nossa compreensão da tragédia, objetivaremos a estruturação de um roteiro de análise que, aplicado a contos de Flávio José Cardozo, evidencie a presença do conteúdo trágico pelo qual se diz este universo ficcional.
- e) numa quinta etapa, procuraremos efetuar uma síntese conclusiva que alinhe, de modo lógico e objetivo os conteúdos integrantes desta dissertação.

1 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 A concepção aristotélica da tragédia

Uma tentativa de compreensão da tragédia como problema teórico deve, necessariamente, buscar apoio na doutrina aristotélica, de vez que um entendimento relacionado ao trágico encontrará suas raízes nos moldes da tragédia ática.

Recorrendo à Poética, vamos, verificar, logo de início, que as teorias sobre a tragédia se fazem anteceder de um conceito e de uma classificação da poesia.

Para o pensador grego, o conceito de poesia se constrói basicamente sobre o sentido de imitação. A este conceito, segue-se a classificação da poesia, cujos elementos distintivos se ligam ao objeto da imitação e à maneira da imitação. No que concerne ao objeto, vamos encontrar, já agora, uma diferenciação entre tragédia e comédia, construída sobre a consideração de que a tragédia imita homens de condição superior e a comédia, caracteres de condição inferior aos outros seres humanos. A maneira da imitação vai classificar a poesia em narrativa, mista e dramática, sendo que a tragédia se incluirá nesta última modalidade.

Aristóteles estrutura a teorização sobre a tragédia, conceituando-a e, em seguida, procedendo à análise dos elementos que lhe são inerentes, quais sejam, o mito, o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopéia.

Assim, esta tentativa de compreensão da tragédia como problema teórico, se introduzirá apoiada no conceito de tragédia exposto pela Poética. "É, pois, a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), imitação que se efetua, não por narrativa, mas mediante atores e que, suscitando o terror e a piedade,

tem por efeito a purificação dessas emoções". (1)

Para melhor abrangência deste conceito de tragédia, impõem-se considerações relativas à compreensão aristotélica de cada um dos elementos da tragédia.

"O mito, que Aristóteles entende como a imitação de ações" ou "composição dos atos" (2) assume um lugar proeminente na estrutura da tragédia de que é considerado "o princípio e como que a alma". (3)

O mito será a imitação de uma ação completa", ou seja, engendrará um todo que tem "certa grandeza" e que se estruturará em princípio, meio e fim (4).

Aristóteles requer, dos "mitos bem compostos" (5) que "não comecem nem terminem ao acaso" (6), antes, pelo contrário, que se definam pela ordem e pela grandeza. A grandeza impõe um tempo suficiente para que as ações sejam captadas. A ordem exige o encaimento de princípio, meio e fim, conferindo à narrativa o sentido de unidade e totalidade, gerador de uma visão de conjunto da qual o espectador pode inferir o belo.

Não há, porém, na Poética, a delimitação do tempo de duração das ações que compõem a tragédia. Aristóteles coloca como requisito que a extensão da ação trágica seja aquela que possibilita a apreensão do conjunto resultante de uma seqüência de ações que, obedecendo aos critérios de verossimilhança e necessidade, oportunizam "o transe da infelicidade à felicidade e da felicidade à infelicidade". (7)

Do mito, Aristóteles requer, ainda, que seja a "imitação de ações unas e completas" (8), isto é, aquelas em que cada um dos seus elementos é indispensável à preservação do todo. É nisso que se instaura a unidade do mito, e não na multiplicidade de

ações relacionadas a uma só pessoa.

Do que se expôs até agora, conclui-se que há outro aspecto do mito ao qual Aristóteles confere sentido de essencialidade na organização das ações: a necessidade e a verossimilhança. Isto por que são por ele considerados "maus poetas" os que cultivam o "mito episódico", ou seja, aquele em que a relação entre um e outro episódio não é necessária nem verossímil", (9) uma vez que, preocupados com a estrutura da declamação, esses poetas forçam a fábula, rompendo-lhe a unidade, o que resultará em ações dirigidas pelo "caso ou pela fortuna" (10). Para Aristóteles, os melhores mitos são concebidos dentro de uma estrutura verossímil, emergente da unidade da ação onde um acontecimento produz a necessidade do outro, circunscrevendo a tragédia à esfera das coisas possíveis. Objetivando reafirmar o critério da verossimilhança, Aristóteles desaconselha a atuação do "deus ex machina" no desenlace da tragédia, pois que o desfecho deve resultar da estrutura do mito, cujo acento de verossimilhança poderia obscurecer-se pela atuação dos deuses.

Lembremos, no entanto, que a Poética estabelece quatro situações em que se pode recorrer ao "deus ex machina, quais sejam: em fatos exteriores ao drama, ou passados, ou cujo conhecimento é vedado ao homem ou ainda, em ocorrências futuras que devem ser preditas, porquanto só aos deuses se atribui o poder de tudo conhecerem.

Uma restrição análoga é feita, também, ao que se refere à presença do irracional na tragédia, pois Aristóteles o desaconselha e sugere que, na impossibilidade de evitá-lo, a sua ocorrência se verifique fora da ação dramática. O irracional pode resultar, como o "deus ex machina", em detrimento da verossimilhança.

A compreensão aristotélica do mito distingue-o em mito simples e mito complexo. Tal distinção, porém, implica o entendi-

mento de dois elementos característicos do mito complexo: o reconhecimento e a peripécia.

Ao reconhecimento e à peripécia, Aristóteles chama "elementos qualitativos do mito complexo". (11) "Peripécia" é a inversão do curso das ações obedecendo, entretanto, à necessidade e à verossimilhança. O "reconhecimento" consiste na "passagem do ignorar ao conhecer" (12), o que determinará uma relação de amizade ou de inimizade entre as personagens e o seu encaminhamento para a felicidade ou para a infelicidade.

Estes elementos qualitativos do mito são, conforme já o enunciamos, os responsáveis pela distinção dos mitos em mito simples e mito complexo. Conseqüentemente, mito simples é aquele em que se verifica a ausência desses elementos. Será complexo o mito detentor de peripécia e reconhecimento, sendo que a mais bela das formas de reconhecimento é aquela em que este elemento qualitativo aparece junto com a peripécia, o que, suscitando terror e piedade, vem confirmar uma face da definição de tragédia.

Aristóteles aponta, além da peripécia e do reconhecimento, a catástrofe, que ele diz ser o terceiro elemento da tragédia, definindo-a como "uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes". (13)

Considerando a extensão e as ações em que é possível dividir-se a tragédia, Aristóteles aponta as partes quantitativas da tragédia, quais sejam: o prólogo, o episódio, o êxodo e o coral. Cada uma das três primeiras partes é completa, notando-se que o prólogo precede a entrada do coro, o episódio situa-se entre dois corais e o êxodo não vem sucedido de canto de coro.

Relacionando-se ainda com o mito, aparecem as diretrizes

aristotélicas a respeito da situação trágica. Insistindo na idéia de que a grande tragédia é a que compreende uma estrutura mítica complexa, pois só esta gera o terror e a piedade, Aristóteles liga o contexto trágico por excelência ao caráter do herói. Este não deve ser excepcionalmente bom, pois sua passagem da felicidade à infelicidade daria lugar à repugnância e não ao terror e à piedade. De outro lado, o herói não deverá incarnar o homem excessivamente mau, ascendendo da desdita à boa fortuna, porque também esta situação não é propulsora do terror e da piedade, porquanto "não há coisa menos trágica". (14). Uma terceira situação, em que o herói seja a representação de um malvado que se precipita da felicidade para a infelicidade também não é trágica, pois o terror e a piedade cederiam lugar à satisfação dos sentimentos de humanidade.

É aqui, portanto, quando quer definir a situação trágica por excelência, que Aristóteles delimita o perfil do herói trágico: um "homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres". (15)

Só este herói vive uma situação trágica, pois que o seu infortúnio imerecido gera a piedade e o terror de sabê-lo desditoso.

À caracterização do herói, a Poética faz seguir outro requisito denotativo do mito bem estruturado: que ele (o mito) seja simples e não composto. Aqui, o mito composto corresponde à tragédia de dupla intriga, onde são oferecidas "opostas soluções para os bons e para os maus, como na Odisséia". (16)

Para concluir sua análise do mito, Aristóteles ainda se detém em considerações onde reforça o discernimento do trágico. Para ele, o monstruoso não é o trágico, pois que a este e não àquela são subsequentes o terror e a piedade, de que emana o prazer da tragédia. Estabelece, como detentoras do trágico, as ações catatórficas sucedidas entre amigos e assim as ilustra: "o irmão que mata ou esteja em vias de matar o irmão, ou um filho o pai, ou a mãe um filho, ou um filho a mãe ou quando aconteçam outras coisas que tais". (17) Ao poeta trágico não é permitido alterar a estrutura dos mitos tradicionais, cujo enredo deve permanecer na sua originalidade e ser tratado artisticamente. A Poética explica o tratamento artístico que deve ser dado ao mito tradicional, limitando as ações a três modos: as personagens sabem e conhecem os seus atos (Medéia, de Eurípedes); as personagens não conhecem a malvadez de suas ações e o reconhecimento só acontece depois que se revelam os laços de parentesco (Edipo, de Sófocles); por fim, num terceiro caso, o reconhecimento se dá antes da catástrofe. Destes três modos, Aristóteles considera superior o último: "Mas superior a todos é o último, por exemplo, o que se dá no Cresfonte, quando Mérope está para matar o filho, e não mata porque o reconhece; e na Ifigênia, em que a irmã vai matar o irmão; e na Hele, quando o filho vai entregar sua mãe, então a reconhece." (18) Porque estes três modos das ações na tragédia se ligam estreitamente ao tempo do reconhecimento, será de utilidade que nos ocupemos em saber como Aristóteles classifica este elemento qualitativo do mito.

A primeira forma de reconhecimento, julgada, por Aristóteles, a menos artística, embora sendo a mais usada, é a que se processa por sinais, que podem ser congênitos, "como a lança que em si trazem os Filhos da Terra ou as estrelas no Tiestes de Cárcino" (19). ou adquiridos e, "ou se encontram no corpo, como as

cicatrizes, ou fora do corpo, como os colares ou aquela cestinha, mediante a qual se dá o reconhecimento na Tiro." (20) O "reconhecimento urdido pelo poeta" (21) motivo pelo qual também não é artístico, porquanto não emerge do mito, é a segunda modalidade de reconhecimento. Aqui situam-se as cartas, onde a personagem transmite o que o poeta lhe determina e não a essência mítica. À terceira espécie, pertence o reconhecimento que se processa pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos Cipriotas de Diceógenes em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto". (22). Na quarta modalidade de reconhecimento, está aquele que resulta de um silogismo como ocorre na Ifigênia, quando Orestes argumenta que, se a irmã fora sacrificada, também ele o seria. Finalmente um quinto modo de reconhecimento é o que se processa pela combinação do reconhecimento com um paralogismo da parte dos espectadores. Como exemplo, Aristóteles cita o reconhecimento do verdadeiro Ulisses, pela hipótese que o poeta transfere ao receptor, e que exige a dedução de que só o verdadeiro Ulisses é capaz de tender o arco.

Para Aristóteles, os mais perfeitos reconhecimentos são os resultantes da própria intriga, pois que dispensam artifícios. Em segundo plano, estão os que se efetuam com base num silogismo.

Postas as considerações que pretenderam organizar uma compreensão aristotélica do mito, preocupar-nos-emos com os outros elementos da tragédia.

Quando se refere ao caráter, a Poética o distingue em bom e mau caráter, ao mesmo tempo que lembra a importância de quatro pontos básicos para que não se deteriore a estrutura da tragédia.

Para uma melhor compreensão dos quatro pontos básicos,

importa uma definição de caráter. Segundo Aristóteles, "há caráter quando as palavras e as ações derem a conhecer alguma propensão" (23), para o bem ou para o mal. Assim como o mito, o caráter também deve obediência aos critérios de verossimilhança e necessidade.

Os quatro pontos básicos que a Poética impõe à estruturação do caráter vêm reafirmar os critérios de verossimilhança e necessidade.

Como primeiro ponto, exige-se que o caráter seja bom e que essa bondade seja "possível em toda categoria de pessoas", preenchendo o verossímil, o que se depreende da ilustração dada por Aristóteles: com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o (caráter de mulher) seja inferior e o (de escravos) genericamente insignificante. (25)

O segundo requisito é que o caráter obedeça à conveniência e disso se depreendem a necessidade e a verossimilhança. A Poética esclarece: há um caráter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível." (26). Virilidade ou terribilidade são atributos que, numa personagem feminina, não correspondem ao verossímil, nem ao necessário.

A terceira exigência diz respeito à semelhança, "a primeira qualidade do caráter dramático" (27). O conceito de semelhança prende-se à definição de tragédia como "imitação de homens melhores que nós" (28). Ao poeta trágico compete a tarefa de, sendo os heróis "violentos ou fracos ou com tais outros defeitos de caráter, sublimá-los, sem que deixem de ser o que são (29), para que assumam um caráter melhor que o do homem em geral. De outro lado, o herói trágico não deverá "distinguir-se muito pela justeza" (30), porque também aí não será "semelhante a nós" (31) e

impossibilitará a instauração de um contexto trágico, qual seja, a quele capaz de suscitar o terror e a piedade.

A quarta exigência do caráter é que seja coerente. O sentido de coerência deriva do entrelaçamento das ações na tragédia, vinculando-se, por isso mesmo, estreitamente, ao critério de necessidade. É uma qualidade que não pressupõe a coerência da personagem em si. Esta pode ser incoerente nas suas ações, mas, na estrutura da tragédia, a própria incoerência se fará coerentemente, porquanto o agir desta personagem acontecerá obedecendo ao critério de necessidade que norteia o encadeamento de princípio, meio e fim, para que não se perca a visão de conjunto de onde se infere o belo.

Delimitados os conceitos relativos ao caráter, no contexto trágico, passaremos à teorização em torno do que Aristóteles coloca como terceiro elemento da tragédia: o pensamento.

No dizer aristotélico, "como a tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento (porque é segundo essas diferenças de caráter e pensamento que nós qualificamos as ações), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as ações: pensamento e caráter." (32).

Aristóteles entende "por pensamentos tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja; para manifestar sua decisão. (33) A Poética não separa o pensamento do quarto elemento da tragédia, a elocução, mas afirma que "o pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar, o refutar e o suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar

o valor das coisas." (34) Aristóteles introduz a teoria sobre a e locução poética, distribuindo os nomes em simples e duplos. "Sim - ples", os não constituídos de partes significativas. "Duplos", são todos os outros que podem compor-se de uma parte significativa e de outra não significativa ou de duas partes significativas. Além destas duas classificações, há referência a outras que distribuem os nomes em triplos, quádruplos e múltiplos,

Outra classificação, ainda, se refere a nomes "correntes" (os "de que ordinariamente se serve cada um de nós" (35)) ou " estrangeiros", ("aqueles de que se servem os outros" (36)), ou metá - foras, ou ornatos, ou inventados, ou alongados, abreviados ou alte rados.

Na metáfora está a essência da elocução poética. Para A - ristóteles, "a metáfora consiste no transportar para uma coisa o no me de outra, ou do gênero para a espécie ou da espécie para o gêne ro ou da espécie de uma para a espécie de outra ou por analogia". (37)

Aristóteles esclarece cada uma das partes desta defini ção, através de exemplos. Assim, na proposição "aqui minha nave se deteve", ocorre "transporte do gênero para a espécie", pois que o gênero "deter-se" conduz a uma de suas espécies, qual seja "estar ancorado". Já a proposição "Na verdade milhares e milhares de glo riosos feitos Ulisses "levou a cabo" contém"o transporte da espéc - cie para o gênero "uma vez que "milhares e milhares" é o específi co do genérico "muitos". As construções "Tendo-lhe esgotado a vi - da com o seu bronze" e " cortando com o duro bronze "ilustram o transporte de espécie para espécie", porquanto "esgotar" e "cor - tar" são específicos de "tirar a vida", (38)

Quanto à analogia, Aristóteles a reconhece "quando o se gundo termo está para o primeiro na igual relação em que está o

quarto para o terceiro porque neste caso o quarto termo poderá substituir o segundo e o segundo o quarto. E algumas vezes os poetas ajuntam o termo ao qual se refere a palavra substituída pela metáfora." (39)

Estas relações se tornam compreensíveis pela análise do exemplo em que Aristóteles joga com os termos "urna" (de Dionísio) e "escudo" (de Ares). Neste jogo o termo "escudo" passa, por uma relação analógica, a substituir "urna e assim se dirá: "escudo de Dionísio". Da mesma forma, o termo "urna" substituirá "escudo" e diremos "urna de Ares".

As mesmas relações que Aristóteles estabeleceu entre "urna" e "escudo", são estabelecidas também entre "velhice" e "tarde". Assim, vida, primeiro termo, se relaciona com "velhice", segundo termo, do mesmo modo que "dia", terceiro termo, se relaciona com "tarde", quarto termo. O elemento que une "vida" "dia", estabelecendo uma relação analógica é o conceito de tempo, de transitoriedade. Da mesma forma, "velhice" e "tarde" apresentam um sema comum, qual seja o sentido de finitude. Estas relações possibilitam, conseqüentemente, as figuras "velhice do dia", "tarde da vida" (ou "ocaso da vida").

Aristóteles admite a ausência de um dos quatro termos da relação analógica, sem que isso impeça a metáfora. E ilustra sua colocação com o verbo "semear", cujo significado é "lançar a semente". Este verbo é usado metaforicamente em "semeando uma chama criada pelo deus", referindo-se à luz do sol, embora seja impróprio o emprego de "lançar", associado ao sol.

Outra variedade de construção da metáfora é aquela em que, ao empregar o nome metafórico, nega-se alguma das suas qualidades próprias. Por exemplo, em "urna sem vinho" metaforizando "escudo" negou-se a propriedade da "urna", depositária do vinho.

Aristóteles coloca, como qualidade essencial da elocução poética que seja clara, sem baixeza.

Se construída só de vocábulos correntes, será clara, mas baixa. Elevada será a linguagem que se construir de "vocábulos peregrinos" ou seja, estrangeiros, metafóricos, alongados, em fim, todos aqueles que não sejam do uso corrente.

Porém, nem só de vocábulos estrangeiros ou de metáforas deverá engendrar-se a elocução, sob pena de tornar-se bárbara ou enigmática.

A elocução deve, portanto, construir-se pela mescla de toda espécie de vocábulos. Importância máxima, no entanto, assume o emprego de metáforas bem construídas, porque "bem saber descobrir as metáforas significa bem saber se aperceber das semelhanças" (40)

Finalmente, o embelezamento da linguagem deve ser objeto dos maiores esforços do poeta, "mas só nas partes desprovidas de ação, de caracteres e de pensamentos: uma elocução deslumbrante ofuscaria caracteres e pensamento." (41)

Os dois últimos elementos da tragédia são a melopéia e o espetáculo.

A melopéia é o principal ornamento do verso, é o canto, "aquilo cujo efeito a todos é manifesto" (42) e, por isso mesmo, com o diálogo da elocução, faz parte do espetáculo cênico.

Aristóteles diz, do espetáculo cênico, que é "o mais emocionante, mas também o menos artístico e o menos próprio da poesia". (43) Isto porque a força da tragédia independe da representação, e o bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta.

Traçado o roteiro da teoria aristotélica sobre a tragédia, surge-nos como uma evidência a preocupação do pensador grego em reafirmar o mito como elemento nuclear do texto trágico.

Em torno do mito, se organizam as teorias relativas ao pensamento e ao caráter, elementos dos quais Aristóteles afirma serem as "causas naturais que determinam as ações (44). Da estruturação vigorosa do caráter e do pensamento é que nasce a qualidade da tragédia, porquanto a dimensão do trágico está condicionada à capacidade geradora do terror e da piedade como consequência de caracteres e pensamentos capazes de desencadear tais emoções.

Uma investigação da tragédia pode efetuar-se em dois níveis, os quais correspondem, conseqüentemente, à preocupação exclusiva com a tragédia enquanto texto literário, num primeiro nível, ou à abordagem crítico-reflexiva da tragédia como espetáculo teatral, num segundo nível.

Considerar a tragédia como drama, simplesmente, supõe a desnecessidade de se analisarem dois dos seus elementos: a melopéia e o espetáculo.

Orientados por este raciocínio, em nossas reflexões sobre a tragédia, ocupar-nos-emos tão-somente dos quatro elementos que a engendram como texto literário: o mito, o caráter, o pensamento e a elocução.

A análise de cada um destes quatro elementos nos remeterá, necessariamente, a contextos culturais (quando nos ocuparmos do mito), a teorias sobre o herói (se o objeto de análise for o caráter) e à linguagem como construção de um contexto trágico (ao considerarmos o pensamento e a elocução).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS EXPLICATIVAS

- (1) ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1979, p.245
- (2) Idem ibidem, p.247
- (3) Idem ibidem, p.247
- (4) Idem ibidem, p.247
- (5) Idem ibidem, p.247
- (6) Idem ibidem, p.248
- (7) Idem ibidem, p.248
- (8) Idem ibidem, p.248
- (9) Idem ibidem, p.249
- (10) Idem ibidem, p.250
- (11) Idem ibidem, p.250
- (12) Idem ibidem, p.250
- (13) Idem ibidem, p.251
- (14) Idem ibidem, p.252
- (15) Idem ibidem, p.252
- (16) Idem ibidem, p.252
- (17) Idem ibidem, p.253
- (18) Idem ibidem, p.254
- (19) Idem ibidem, p.255
- (20) Idem ibidem, p.255

- (21) Idem ibidem, p.255
- (22) Idem ibidem, p.255
- (23) Idem ibidem, p.254
- (24) Idem ibidem, p.254
- (25) Idem ibidem, p.254
- (26) Idem ibidem, p.254
- (27) Idem ibidem, p.293
- (28) Idem ibidem, p.255
- (29) Idem ibidem, p.255
- (30) Idem ibidem, p.252
- (31) Idem ibidem, p.293
- (32) Idem ibidem, p.258
- (33) Idem ibidem, p.246
- (34) Idem ibidem, p.258
- (35) Idem ibidem, p.260
- (36) Idem ibidem, p.260
- (37) Idem ibidem, p.260
- (38) Idem ibidem, p.260
- (39) Idem ibidem, p.261
- (40) Idem ibidem, p.262
- (41) Idem ibidem, p.265
- (42) Idem ibidem, p.246
- (43) Idem ibidem, p.247
- (44) Idem ibidem, p.258

1.2. Reflexões em torno da concepção aristotélica de tragédia

1.2.1. Por uma compreensão do trágico

Para uma compreensão mais ampla da concepção aristotélica da tragédia, necessário se faz descrever um roteiro que se ocupe em perscrutar teorias relativas à doutrina oferecida pela Poética.

Conforme já explicitamos anteriormente, na sua investigação da teoria aristotélica, restrita à tragédia enquanto texto dramático, preocupar-se-á apenas com o mito, o caráter, o pensamento e a elocução.

Um roteiro já se anuncia, porém, antes mesmo de procedermos a qualquer reflexão: comprovar que a tragédia se constrói vinculada a um "mundo real" e será reveladora, pelos mitos que a compõem, de experiências de vida sobre as quais se afirma a condição humana.

1.2.1.1. Um conceito de mito

O mito, que a Poética descreve como linha mestra da tragédia, deve ser apreendido em sua relação profunda com a cultura de um povo, quer lhe atribuamos a significação usual e primária de "fábula", quer o aceitemos como elemento vivo "que fornece, os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência." (45)

Numa tentativa de definição do mito, Mircea Eliade assim o afirma: "O mito conta uma história sagrada, ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um

fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser."(46). Relacionado ao sobrenatural, o mito instaura o sagrado no mundo e sua principal função é "revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria." (47)

A esta concepção de mito proposta por Mircea Eliade, julgamos oportuno acrescentar o pensamento de Northrop Frye, que vem direcionar o conceito de mito para a dimensão de elemento fundamental a uma compreensão da vida em sua totalidade. Quando Frye define o mito, ele o considera em dois planos: o plano da narração e o plano da diánoia. Relacionado à narração, "o mito" é a imitação de ações que raíam pelos limites concebíveis do desejo, ou se situam nesses limites", (48) Este é o mundo apocalíptico dos deuses, extremamente desejável ao homem. No plano da diánoia, para Frye, "o mito é o próprio mundo, visto como área ou campo de atividade. (49) A vinculação do mito como imitação de ações processadas num universo desejável ao sentido de mito como o próprio mundo, é objeto do fazer artístico porquanto à Arte somente, é dado, através de símiles (imagens arquetípicas aceitáveis por um contexto humano) criar um mundo de "metáfora total, em que tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se tudo estivesse dentro de um só contexto infinito"(50)

Para Anatol Rosenfeld, na essência, o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas cuja configuração se acentua à proporção que se desfaz a personalidade individual. Na dimensão mítica, um processo eterno transcende, não só o individual, mas a própria humanidade, reintegrando-a ao arquétipo Ser, que a ultrapassa e abarca.

Tanto em Mircea Eliade, como em Frye ou Rosenfeld, superar o individual, gera a compreensão do mito como força propulsora de atitudes que destituam do homem de sua humanidade, para que ele se reencontre no ser primordial.

1.2.1.2. O mito trágico, segundo Nietzsche

Aceitar essas concepções de mito, é reafirmá-lo como elemento estruturador de experiências vitais.

É esse o posicionamento de Nietzsche em relação ao mito dionisíaco quando, em O nascimento da tragédia no espírito da música, interpreta a criação trágica como a expressão de uma consciência grega da vida.

Para que se possa intuir a grandeza dessa consciência grega da vida, Nietzsche nos reconduz ao primordial, ao conteúdo mítico da "filosofia do deus silvestre", raiz primeira da "montanha mágica do Olimpo". (51)

Nietzsche entende a tragédia grega como "o dizer-sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade de vida alegrando-se no sacrifício de seus tipos mais superiores à sua própria inexauribilidade..." (52) Da tragédia se fruirá "o eterno prazer do vir-a-ser - esse prazer que encerra em si até mesmo o prazer pelo aniquilamento". (53)

Essa é, para Nietzsche, a verdadeira atitude trágica, a consciência grega da vida, que caminhou do jugo imposto pelas forças destruidoras da natureza à necessidade de criação do universo olímpico instaurado a partir de "um impulso apolíneo à beleza" (54) que rejeita a ordem divina primitiva, titânica, do pavor e conquista a ordem divina

olímpica, da alegria. Mas o caminho que persegue a atitude trágica não se esgota aqui. Criar deuses é essencial ao homem grego, para que sua condição humana seja legitimada e sua tendência ao sofrimento encontre significação, porque é nos deuses que a existência humana se banha numa glória superior e se torna suportável.. Viver à luz dos deuses é o desejável em si mesmo, é a vitória sobre os sustos e pavores da existência dominada pelos Titãs. Só é dor a certeza da transitoriedade e inconstância da espécie humana. Esta compreensão homérica da vida, no entanto, não satisfaz o espírito grego dividido entre "a terrível tendência ao aniquilamento". (55) e a "vontade de vida."

A harmonia olímpica, que não concede lugar senão ao "ideal", porquanto o homem buscará nos deuses a sua própria glorificação, tudo fará para ser digno de glória e se nutrirá de poderosas alucinações e alegres ilusões, porque lhe é imposto lutar contra "o talento para o sofrimento e para a sabedoria do sofrimento (56), sem garantia da superação da inconstância da espécie humana. Ele tem o conhecimento da condição humana, a experiência do aniquilamento.

É aqui que Nietzsche insiste numa compreensão da tragédia como afirmação "de que a vida no fundo das coisas, a despeito de toda mudança dos fenômenos é indestrutivelmente poderosa e alegre"... (57) E a conquista desta autêntica atitude trágica, para Nietzsche, nascerá da anulação da dicotomia a políneo - dionisíaco.

Massaud Moisés, esclarecendo Nietzsche, nos conduz a uma compreensão mais aguda da tensão dialética que enlaçava as duas tendências contrastantes, quais sejam, a vi-

são apolínea parecendo opor-se à visão dionisíaca da existência humana.

Em Apolo e Dionísio, está a sugestão do contraste, tanto na essência íntima, quanto nos fins, de dois mundos da Arte: a arte apolínea, do escultor, e a arte dionisíaca, do músico.

O mundo apolíneo, correspondendo ao mundo do sonho, governado pelo "deus da luz", constrói-se pela "ausência de impulsos brutais, pela calma e pela sabedoria" e aceita o "princípio da individuação e da tranquilidade do homem que nele encontra sua expressão mais sublime. (58) É a instauração da ingenuidade e da ilusão características de uma existência que se nutre do universo olímpico.

O universo dionisíaco mergulha na embriaguez, é "a eterna volúpia de existir" (59). Desaparece a individuação, porquanto o homem perde a consciência de si próprio. Pela música, é instaurada a harmonia entre o homem e a natureza. Cantos e danças constroem o homem participante de "uma comunidade superior que perdeu a memória da fala e o andar e se evola pelos ares, cantando." (60) Neste estágio, o homem já não é o artista, é arte, ele mesmo, embriagando-se na "energia estética da Natureza" (61)

Existe, portanto, neste estado dionisíaco, uma inconsciência do cotidiano, das fronteiras da existência. Passada, porém, a letargia da embriaguez, quando o homem recupera a consciência do cotidiano, sobrevém-lhe o nojo dessa existência humanizada que se distancia da essência das coisas, essencialidade que lhe foi concedido conhecer no embevecimento dionisíaco.

Segundo Nietzsche, só aqui se instaura a verdadeira atitude trágica. Emerso da inconsciência que lhe permitiu o conhecimento da essência eterna das coisas, "na consciência da verdade contemplada uma vez, o homem vê agora por toda parte apenas o susto ou o absurdo do ser..." (62) A experiência da verdade do ser lhe comunica o sentido de impotência face à inalterabilidade da "essência eterna das coisas". (63).

Mas o homem é reerguido da penetração no aniquilamento, pela Arte, diluindo-se, pelo sublime, o susto de existir e atenuando-se, pelo cômico, o nojo diante do absurdo.

Para Nietzsche, a salvação está nas raízes da tragédia, no coro de sátiros das festas dionisíacas onde os sátiros, esses seres naturais, incarnam o imutável primordial, porquanto "vivem inextinguivelmente como que por trás de toda a civilização e, a despeito da mudança das gerações e da história dos povos, permanecem eternamente os mesmos". (64)

Se o estado apolíneo não conseguiu vencer a transitoriedade da existência humana, essa vitória é alcançada pela recondução do homem a um estado primordial onde, reconciliado com a Natureza, mergulha no caos primitivo, na "eterna volúpia de existir". (65)

Para Nietzsche, o estado dionisíaco se identifica com as forças titânicas da Natureza. Segundo tradições antigas, a tragédia grega tem suas origens nas festas de Dionísio e esse deus teria sido o único herói trágico, por longo tempo. Nietzsche estende a atuação do mito de Dionísio até Eurípedes e diz que todo herói trágico, levando embora nomes diversos, nada mais é que "máscara desse herói primordial (66). Mas

o que temos, então, é um "deus despedaçado" pelos Titãs. Instaura-se, dessa forma, a "paixão de Dionísio", o que equivale à transformação desse deus fragmentado em ar, água, terra e fogo. Este Dionísio dilacerado será, ao mesmo tempo, demoníaco e paradisíaco. É um processo de individuação, fonte primeira de todo sofrimento, porquanto ser indivíduo é fracionar a unidade.

Dionísio fragmentado é expressão de um universo apolíneo. A atitude trágica procurará a vitória sobre a individuação ao nutrir a esperança no "vir à luz" de um novo Dionísio que, pelo conhecimento da essência eterna das coisas, consiga dobrar os mitos olímpicos à "filosofia da natureza selvagem e nua". (67) Há o despojamento da glorificação à sombra dos deuses e a negação do transcendente. O povo grego já não será proibido de fruir o "talento para o sofrimento e para a sabedoria do sofrimento" (68). Caminhando do titanismo ao apolíneo e, daí, ao dionisíaco, o espírito grego conhece uma época trágica que Nietzsche assim caracteriza: a arte mais alta do dizer-sim à vida" (69), "um voltar-se, com olhar impassível para o panorama total do mundo, procurando, com amorosa simpatia, assumir o sofrimento eterno como seu próprio sofrimento". (70)

Nesse estágio, a tensão dialética apolíneo - dionisíaco ter-se-á resolvido, porquanto a consciência grega não mais se refugiará no "ideal" olímpico para sobreviver aos Titãs. Antes, terá aprendido a reintegração à primordialidade da Natureza, pela aceitação consciente do "real" a que a condição humana não pode subtrair-se. E, embora o real transmita o aniquilamento, o homem redimido por uma atitude trágica, estará de posse da sabedoria do sofrimento.

O pensamento de Nietzsche, voltado para uma conceituação da tragédia como expressão artística

restauradora da unidade primordial concilia-se com a compreensão do mito como "instauração do sagrado no mundo", com a função pre cípua de "revelar os modelos exemplares de todos os ritos e ati vidades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamen to, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria"(71)

A atitude trágica, que Nietzsche revela como o carisma do espírito grego, é construída a partir de uma consciência mítica. Embora o estado dionisíaco compreenda a aceitação do "real", não se pode abstrair a atuação do sagrado na sua instauração, porquanto é sobre o mito de Dionísio, deus des pedaçado e renascido que ele, o estado dionisíaco, se erige, inau gurando uma perspectiva de maior lucidez sobre a condição humana.

1.2.1.3 O mito trágico, segundo Albin Lesky

Outra reflexão em torno do mito trágico, que nos é oferecida por Albin Lesky in A tragédia grega, também nos direciona à compreensão do mito trágico como elemen to inerente à condição humana.

A teoria de Lesky, propondo-se a uma análise do trágico que, sem ser exaustiva, compromete-se a alargar a compreensão deste problema, inaugura seu roteiro de in vestigação com um questionamento: o trágico terá aparecido somen te com a forma artística da tragédia ou seus germes já se farão presentes em criações literárias gregas, anteriores à tragédia, entre elas a *Ilíada* e a *Odisséia*? Isto porque há um momento trá gico: o herói glorioso, contrapontando com o fundo escuro da mor te certa que o conduzirá ao nada ou ao mundo das sombras. Mas a qui, também para Lesky, este momento trágico não corresponde a uma atitude trágica autêntica. Sua fragilidade provém exatamen te da sujeição ao universo olímpico, cujos deuses se divertem

com o destino do homem que, correndo todos os riscos, está fadado, por um capricho dos deuses, ao aniquilamento na sua forma mais intensa e total. Este momento trágico não compreende a afirmação da vontade de vida e da sabedoria do sofrimento, que a atitude autenticamente trágica instaura.

Lesky, porém, apoiado em Bruno Snell, autor de O descobrimento do espírito, anuncia um aspecto da *Iliáda*, que pode conter as origens do trágico verdadeiro." É característico do jogo épico o considerar a vida como uma cadeia de acontecimentos," afirma Snell (72) É a grandiosidade da *Iliáda* está centrada exatamente no encadear-se dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações.

Este aspecto, Aristóteles já define na *Poética*, quando exige da autêntica tragédia a ligação "a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo". (73)

O sofrimento de um herói condenado ao nada não comporta o trágico autêntico, pois que o mito trágico não se constrói pela "imitação de pessoas, mas de ações e de vida". (74)

Lesky entende a teoria aristotélica sobre a tragédia como a negação do individual, caminhando para uma consciência da "situação basicamente trágica do homem" (75) Para este teórico, uma tentativa de compreensão da essência do trágico deverá estruturar-se a partir desta afirmação de Goethe: "Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico. (76)

Mas Goethe não fixa os limites dessa "contradição irreconciliável", e Lesky os sugere como o conflito entre pólos opostos que podem chamar-se Deus e homem

ou forças contrárias que se insurgem no coração do próprio homem.

A idéia do trágico condicionado a uma "situação irreconciliável", conforme a expõe Goethe é questionada por Lesky, porquanto há tragédias gregas autênticas que se encerram por um final feliz.

Visando ao esclarecimento deste problema, Lesky declina três etapas na construção do mito trágico.

Uma primeira fase se vincula à visão cerradamente trágica do mundo, concebendo-o como "lugar da aniquilação absoluta, inacessível a qualquer solução e inexplicável por nenhum sentido transcendente, de forças e valores que necessariamente se contrapõem" (77) Temos, aqui, o homem despojado de qualquer ilusão ou dependência de forças superiores, sabiamente lúcido a respeito de sua condição.

O segundo estágio, numa linha ascendente, instaura o conflito trágico cerrado. Também aqui o homem não encontra solução e caminha para a destruição. Mas esse conflito não é representativo de uma totalidade do mundo, podendo-se entendê-lo como uma "ocorrência parcial" ligada a um todo transcendente em cuja ordem o aniquilamento humano encontrará sentido e o conflito se solucionará, se o homem conhecer as leis dessa transcendência.

A terceira fase é a situação trágica, amalgamando as duas etapas anteriores. Esta situação trágica vai compreender o contexto onde se erguem forças contrárias em luta e o homem consciente de sua condenação ao aniquilamento. Só que, aqui, a destruição e a ruína não serão vistos como, uma "ocorrência parcial". Há a lucidez de uma situação basicamente trágica do homem, resultante de uma "concepção do mundo

como lugar de aniquilação absoluta". (78) Porém, o peso da destruição é superado pela esperança de salvação que emana do transcendente, e a situação trágica não é definitiva. Esta tríplice forma de conceituação do trágico traz implícita a possibilidade de uma trágica autêntica culminar com um final feliz, contrariando-se, assim, o radicalismo de Goethe.

Segundo Lesky, cada uma das três fases comporta o trágico autêntico, porquanto a ação se constrói sobre realidades da existência humana dolorosamente experimentadas, que se constituem em experiência consciente da angústia existencial, sem o "gesto teatral da dor". (79)

Outra reflexão desenvolvida por Lesky se ocupa da interrogação a respeito da possibilidade ou não da presença do trágico numa concepção cristã do mundo. Para os que, como Theodor Haecker, "o trágico é estigma do autêntico paganismo", Lesky opõe um raciocínio que se constrói a partir das três fases do trágico, anulando o pensamento dos que o restringem ao contexto pagão.

Para Lesky, a impossibilidade do trágico no cristianismo existe apenas na primeira fase, em que o homem é marcado por uma visão cerradamente trágica do mundo, sem a perspectiva do transcendente. Nas duas fases posteriores, no entanto, é possível a conciliação do trágico com o cristianismo, pois que estas duas etapas instauram a experiência da angústia existencial voltada para uma dimensão transcendente que legitima o aniquilamento.

Direcionando-nos para a possibilidade de coordenação do trágico com o espírito cristão, Lesky coloca, como fundamental, este ponto de vista: A concepção da essência do trágico é, ao mesmo tempo, uma boa dose de visão do

mundo". (80) Desta visão do mundo nascerá "a distinção clara entre uma tragédia vinculada ao absoluto e que recebe dele seu nexo e aquela outra tragédia para a qual tais pontes estão rompidas e que, portanto, acaba necessariamente em desespero ou na fria resignação diante do absurdo" (81)

Concluindo suas reflexões em torno do problema do trágico, Lesky nos propõe interrogações, cuja questão essencial pode ser assim formulada: a tragédia grega se limita à transmissão de uma amarga sabedoria, oferecendo-nos apenas a visão de um contexto onde a destruição e o sofrimento não apontam para nada além de si mesmos ou caminhará numa dimensão que reerga o homem à consciência do acontecer da vida impulsionado por normas e valores absolutos onde lhe é possível conservar o que não pode ser perdido?

Esta análise do trágico, que não fechou a questão, mas que sugere novas reflexões sobre o problema, nós a entendemos como uma investigação do mito, porquanto o consideramos como elemento vivo "que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. (82) Uma consciência trágica da vida se instaura, sempre, a partir de uma consciência mítica, o que nos possibilita englobar, numa única significação, o mítico e o trágico, para a abrangência de um mundo de metáfora total, onde tudo é abrangido num contexto infinito, dimensionando a tragédia ao fazer artístico que gera a compreensão da vida em sua totalidade.

O alinhamento de teorias em torno do mito trágico possibilitou-nos interpretar a tragédia, não como expressão artística de niilismo, mas como epifania de uma consciência da situação trágica

do ser humano, que, na sua essência, deve buscar a realização plena, a despeito do aniquilamento.

Nietzsche e Lesky, cujas teorias se constituíram em suportes para nossa reflexão, embora num aparente antagonismo, fundamentalmente, nos conduzem à mesma apreensão do mito trágico.

Nietzsche e Lesky se distanciam, basicamente, no que se refere à conciliação de uma consciência trágica do mundo com o cristianismo.

Para Nietzsche, é impossível a coexistência destes dois universos. Criar deuses, admitir o transcendente, é criar ilusões.

Lesky, embora não definindo sua posição no que concerne a este ponto, permite-nos entrever uma tendência para a aceitação da corrente de pensadores que admitem o encadeamento do trágico e do cristianismo.

Nietzsche afirma a autenticidade do trágico quando o homem, liberto da ilusão em que o universo olímpico o engolfa, tem a coragem de despojar-se de toda espera, para assumir apenas o real e transformá-lo em reencontro com a força vital primeira onde ele fruirá a existência no que ela contém de essencial, mesmo num mundo contingente.

Quando Nietzsche, na descrição do estado dionisíaco, coloca como ponto de partida para a atitude trágica autêntica a experiência do nojo, ante o susto e o absurdo do ser, é uma atitude existencialista, é a náusea que Sartre define como resultado do estranhamento de nossa própria existência, quando, percebendo o nada, sob o domínio da angústia, somos levados à compreensão preliminar do ser. Este momento de lucidez é que determina a atitude trágica gerando a sabedoria do sofrimento.

Neste ponto, Lesky comunga o mesmo pensamento de Nietzsche, de vez que interpreta o mito trágico como ação que se constrói sobre a experiência consciente da angústia existencial.

No alinhamento das idéias com que objetivamos formular, não um conceito, mas uma abrangência mais ampla da significação do trágico, é exatamente do entendimento da atitude trágica dentro de uma perspectiva existencialista que nos encaminhamos à compreensão da sabedoria do sofrimento ou experiência consciente da angústia existencial a que se referem Nietzsche e Lesky, postura que se instaura como carisma do trágico.

Direcionando a compreensão do trágico por esta perspectiva, somos conduzidos a não restringi-lo à tragédia grega, bem como a não limitá-lo ao paganismo.

O nojo ante o susto e o absurdo de ser, esta lucidez aterradora perante um universo onde o homem é reificado, seja qual for a maneira de reificação, não é específico de um tempo, de um povo ou de uma condição social. É inerente ao ser humano a experiência da náusea, impulsionando o homem à compreensão preliminar do ser.

A maneira de se resolver essa compreensão preliminar do ser será uma opção vinculada à consciência mítica.

Dionísio estabelece os padrões míticos para a tragédia grega. Mas esse herói primordial da ação trágica já é o resultado da visão helênica de um mundo contingente onde viver pressupõe a sabedoria da dor.

Nossa leitura de peças trágicas gregas, sem ser exaustiva, nos permite entrever a grandeza da atitude trágica do herói, estabelecendo-se pela aceitação consciente e tranqüila de uma força inexorável que o aniquila. A dor é uma imposição para que se cumpra a perenidade. O horror do aniquilamento é superado pela grandeza do gesto trágico instaurador de uma memória digna, o que equivale à garantia de vitória sobre o tempo, uma for

ma de imortalidade que supera e legitima o aniquilamento físico. Estes heróis trágicos nutrem a vontade de vida do povo grego e se transformam em arquétipos de onde se plasma uma consciência mítica, ditando uma filosofia de vida estruturada a partir de valores que condicionam a dignidade do homem à sua capacidade para a sabedoria do sofrimento. Dessa forma, o viver grego está fortemente vinculado às origens, porque haverá sempre o retorno, na busca de modelos.

Outro aspecto a ser observado na tragédia grega é a presença da esperança no transcendente perceptível em algumas peças. O gesto trágico não acontece apenas em virtude da instauração de uma memória digna, mas se orienta, também, pela esperança de um convívio harmonioso no mundo dos mortos.

Por essas considerações é que vemos coerência no pensamento de Nietzsche, quando nos descreve a tragédia como a arte mais alta do dizer - sim à vida, instaurando o sublime que dilui o sujeito de existir.

Mas reconhecemos, também, a pertinência das interrogações de Lesky quando nos sugere uma reflexão que nos permita optar entre uma compreensão da tragédia vinculada ao absoluto de onde a atitude trágica recebe nexos e outra que se conclui em desespero ou fria resignação diante do sofrimento.

Em momento algum de suas reflexões Nietzsche nos endereçou à segunda forma de apreender a tragédia. De outro lado, porém, para este filósofo, a atitude trágica é incompatível com o pensamento cristão. Mas é pela própria conceituação de tragédia que Nietzsche nos oferece que somos levados a aceitar a possibilidade de coexistência da atitude trágica com a cristã, o que representa alargar o campo do trágico para além dos limites da tragédia grega.

Também num contexto que não seja o da antiga civilização grega, o ser humano se surpreende diante do existir e experimenta o horror de conhecer a verdade essencial do ser. E, para o homem de cada época, instauram-se arquétipos propulsores de sabedoria face ao aniquilamento, para que não se perca da Vida o que não pode ser perdido. Cristãos ou pagãos, esses arquétipos transferem o homem para uma dimensão infinita além do cotidiano que ele terá aprendido a superar, porquanto cada época e cada contexto traz suas formas de castração do ser humano. Encontrar a forma de vencer a mutilação imposta pelos conflitos de cada tempo e de cada contexto é uma condição que se estabelece como garantia de preservação da unidade primordial esfacelada pelos processos de humanização que impedem ao homem sua comunhão com a NATURA.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (45) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 8
- (46) Idem ibidem, p. 11
- (47) Idem ibidem, p. 13
- (48) FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, p. 138
- (49) Idem ibidem, p. 138
- (50) Idem ibidem, p. 138
- ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973
- (51) NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, p.7
- (52) Idem ibidem, p. 25
- (53) Idem ibidem, p. 25
- (54) Idem ibidem, p. 7
- (55) Idem ibidem, p. 8
- (56) Idem ibidem, p. 8
- (57) Idem ibidem, p. 8
- (58) MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, pp. 32 e 33
- (59) Idem ibidem, p. 33
- (60) Idem ibidem, p. 33

- (61) Idem ibidem, p. 33
- (62) NIETZCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, p. 8
- (63) Idem ibidem, p. 9
- (64) Idem ibidem, p. 8
- (65) MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, p. 33
- (66) NIETZCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, p. 9
- (67) Idem ibidem, p. 11
- (68) Idem ibidem, p. 8
- (69) Idem ibidem, p. 25
- (70) Idem ibidem, p. 19
- (71) ELIADE, Mircea, Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 13
- (72) LESKY, Albin. Do problema do trágico, in. A tragédia grega. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 19
- (73) Idem ibidem, p. 26
- (74) Idem ibidem, p. 26
- (75) Idem ibidem, p. 24
- (76) Idem ibidem, p. 25
- (77) Idem ibidem, p. 30
- (78) Idem ibidem, p. 30
- (79) Idem ibidem, p. 32
- (80) Idem ibidem, p. 44

(81) Idem ibidem, p. 43

(82) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 8

NUNES, Benedito. O dorso do tigre. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976

1.2.2 - O herói trágico

Esta etapa de nossas reflexões sobre a tragédia grega vai abranger o problema do herói trágico.

Para Aristóteles, o herói trágico, cujas características são fixadas quando o pensador grego teoriza a respeito do caráter, deve ser alguém em nada inferior aos outros homens mas também não muito superior a estes, que caminha para a destruição impulsionado pela *harmatia*.

Tal como caminhamos, de uma concepção aristotélica do mito trágico, a um alargamento desta concepção a contextos que não sejam os da antiga Grécia, também nos propomos a perseguir um roteiro de análise do herói que nos leve a compreendê-lo extravazando a moldura da tragédia grega.

1.2.2.1 - Uma perspectiva do herói trágico segundo Albin Lesky

Quando, in. A tragédia grega, Lesky se refere ao herói trágico, toma, como ponto de partida, o pensamento aristotélico.

Para Lesky uma prerrogativa essencial da configuração do herói trágico vem expressa nesta sua afirmação, calcada na teoria aristotélica: " O sujeito da ação trágica, o que está enredado num conflito insolúvel, deve ter elevado à sua consciência tudo isso e sofrer tudo conscientemente. Onde uma vítima sem vontade é conduzida ao matadouro, não há impacto trágico. (83)

É essencial ao herói trágico a atitude de consciência do aniquilamento a que a *harmatia* o conduzirá. Aqui, Lesky analisa a presença da prestação de contas como elemento fortalecedor da lucidez do herói. Este ele -

mento, que abrange longas exposições onde o herói é incansável em declarar os motivos de suas ações, as dificuldades de suas decisões e os poderes que as cercam, é a expressão do destino trágico do homem. Nada mais lhe é dado fazer senão gritar. Todo lamento, toda queixa será inútil. Importa é gritar, "mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo." (84) O ensinar-se a si mesmo representa o aprofundamento na consciência da destruição a que o herói está votado, sem culpa.

Se, na tragédia grega, a personagem trágica deveria incarnar uma situação de superioridade em relação ao povo, porquanto representava reis, homens de estado ou heróis, com o aparecimento da tragédia burguesa, no século passado, este requisito que Aristóteles apregoava como nobreza do herói cede lugar a outras ilações. A nobreza do herói continua sendo uma das características que configuram o herói, mas não é interpretada a partir de uma classe social e sim da vinculação a um ponto de vista humano.

Desta compreensão mais ampla da nobreza do herói, cuja grandiosidade independe da classe social, deriva outro aspecto: a alta categoria social do herói trágico é substituída pela considerável altura da queda, o que equivale "à queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça ineludível." (85)

A atitude do herói trágico deve estar investida de uma possibilidade de relação com o nosso próprio mundo, ou seja, o aniquilamento do herói deve atingir-nos "nas profundas camadas do nosso ser." (86) A identificação do herói com o nosso próprio ser deverá, porém,

estar imunizada de quaisquer resquícios de psicologismo. Como alargamento deste pensamento de Lesky, julgamos oportuno recorrer a Anatol Rosenfeld que afirma a importância de uma dimensão mítica a ser atingida pela personagem o que a condiciona ao estado de "máscara momentânea de um processo eterno que transcende, não só o indivíduo, mas a própria humanidade, reintegrada no Arquí - Ser, que a ultrapassa e abarca." (87)

Assim, o herói trágico é liberto do caráter epidérmico e fictício da consciência individual, imortalizando-se sob a forma de arquétipos, cuja função primordial é fornecer modelos exemplares para as atividades humanas significativas. (88)

1.2.2.2 - O herói trágico segundo Northrop Frye

Northrop Frye, in Anatomia da crítica, estrutura a constituição do herói trágico a partir do que ele denomina teoria dos modos.

A teoria apresentada por Frye encontra, segundo ele mesmo o afirma, raízes no segundo capítulo da Poética, quando Aristóteles se refere às diferenças nas obras de ficção, resultantes das diversas posições das personagens, que podem ser melhores, piores ou iguais aos outros homens. No entanto, e para isso Frye nos alerta recorrendo ao original grego, os termos "bom" e "mau", na Poética não abarcam uma conotação moral, mas querem significar "importante" e "sem importância".

Assim, nesta teoria dos modos, Frye limita o herói a cinco classificações que se constroem, não a partir de um compromisso moral, mas fundamentadas pe

la força de ação do herói, que pode ser maior do que a nossa, menor ou mais ou menos a mesma. (89)

O primeiro modo de ação apresenta um herói superior, não só aos homens, como também ao meio em que vive. A ação deste herói, ser divino, instaura o mito não deslocado.

No segundo modo, o herói é um ser humano, superior ao meio em que vive, e suas ações são fabulosas, prodígios inaturais para nós, porquanto ocorrem num universo fantástico de encantamento e feitiçaria. Há o deslocamento do mito para a lenda, o conto popular, etc.

O terceiro modo apresenta um herói que é líder, superior aos outros homens, mas inferior ao meio natural. Este é o herói aristotélico, característico da epopéia e da tragédia.

Um herói não superior ao seu meio e igual aos homens em geral é definido pelo quarto modo de ação, abrangendo a comédia e a ficção realística.

O herói inferior aos outros homens e ao seu meio, marcado pela escravidão, pelo malogro ou pela absurdez pertence ao quinto modo denominado modo irônico.

O alinhamento dos cinco modos de ação do herói nos conduzirá a uma concepção mais abrangente do herói trágico, se associarmos esta teoria dos modos às seis fases da tragédia distribuídas num roteiro, que caminha do heróico ao irônico.

Cada uma das fases da tragédia se condiciona ao modo de ação do herói.

Na primeira fase da tragédia, a personagem central se reveste de toda dignidade como resultado da coragem e da inocência. O herói desta primeira fase da tragédia situa-se no terceiro modo de ação, mas abrangendo um aspecto determinado, qual seja: será sempre uma figura de mulher de cuja honestidade se desacredita e que se torna vítima ou de sua própria beleza e integridade que não supõe o mal ou do nascimento de um filho cuja legitimidade é questionada.

Na segunda fase da tragédia, o herói também se coaduna com o terceiro modo de ação e aqui, também, é marcado por características próprias: é jovem, e seu aniquilamento lhe provém da inexperiência do mundo adulto. Aqui o herói é "uma criança confundida diante de uma situação adulta". (90) Despojado de sua inocência, porque conhecedor do Mal, o herói se encaminha para o "ajustamento a uma experiência nova e mais madura". (91)

Na tragédia de terceira fase, a façanha do herói, já maduro e no fim da vida, é a grande preocupação. Esta tragédia se relaciona com outra que lhe é anterior e que termina em catástrofe. Nesta segunda tragédia, porém, a catástrofe é superada pela serenidade do herói, cuja atitude não é de resignação ao Destino, mas de aceitação consciente e tranqüila do aniquilamento.

A quarta fase da tragédia situa-se como limite entre a inocência e a experiência do universo adulto. O herói é levado à queda típica, pela "Hybris" e pela "harmatía".

Na quinta fase da tragédia, o elemento heróico diminui, dando lugar à instaura-

ção do irônico, porquanto surge um herói que pode ser enquadrado no quinto modo de ação. Este herói goza de uma liberdade inferior, escravizado a leis das quais os outros homens já foram redimidos. É a tragédia do rumo perdido, quando o herói "olha para mais longe e com menor perspectiva".(92) Há um ponto comum entre esta fase e a segunda: a inexperiência do herói, ressaltando-se, no entanto, que, aqui, o contexto abrange o universo da experiência adulta, sugerindo a projeção existencial do fatalismo, uma vez que o herói é, na sua liberdade inferior, dominado por forças que podem provir dos astros, de rituais, da sorte, enfim.

A expressão do horror, do canibalismo, da mutilação e da tortura, de um mundo essencialmente chocante se faz pela sexta fase da tragédia. O herói experimenta, por uma agonia ou humilhação sem limites, o universo demoníaco que o destitui completamente de uma atitude heróica.

Esta teoria de Frye liberta o herói trágico da limitação a um estado superior aos outros homens, ao mesmo tempo que transfere a tragédia do plano essencialmente heróico para contextos onde a atitude trágica se evidencia exatamente a partir da impossibilidade das grandes ações heróicas. E aqui julgamos oportuno a inclusão do pensamento de Augusto Boal que, in Teatro do oprimido, procedendo a uma reflexão sobre a tragédia, nos induz a compreendê-la distanciada do modelo aristotélico. Segundo a linha da poética marxista de Brecht, Boal nos deixa entrever este herói marcado pelo irônico, incapaz do grande gesto heróico. Porque a ação dramática é movida por contradições de

forças econômicas, sociais ou políticas, o herói será uma personagem-objeto, instaurando um ser social, porta-voz de todos os conflitos decorrentes de uma sociedade injusta. Dessa forma, a personagem não será geradora de empatia, mas, despertando a consciência crítica e estimulando à ação todos quantos entrarem em contato com o drama, substitui a catarse pela exigência de decisão e historiciza a ação dramática.(93)

Este herói, ser social, personagem - objeto, traz o carisma da escravidão, não ao fatalismo, mas ao universo contingente de sociedades castradoras dos direitos humanos. Seu contexto é o da tragédia do rumo perdido, porquanto as perspectivas de instauração de um universo apocalíptico, restaurador da unidade fragmentada, são sempre mais remotas.

O contato com estas teorias sobre o herói trágico nos permite apreendê-las ligadas por uma visão comum desta personagem, que os teóricos em estudo entendem numa dimensão mítica, interpretando-a como " modelo exemplar das atividades humanas significativas". (94)

Tanto Lesky quanto Frye constroem sua análise do herói trágico guiados pela doutrina aristotélica, alargando, porém, a conceituação que a Poética nos oferece, para nos transmitir a visão de um herói trágico presente num contexto que não será, necessariamente, a civilização helênica.

Consideramos de importância fundamental a vinculação do herói trágico ao irônico, quando, destituído do caráter superior, se anuncia como porta-voz das contradições sociais, instauradoras da reificação do homem.

O herói será, pois, revestido da atitude trágica, na proporção em que sua ação se tornar impulso para a catarse de um contexto opressor, onde o HOMEM é condenado à experiência de todos os esfacelamentos.

Assim, entendemos que o herói trágico deverá estruturar-se a partir de características que o consolidem como ser humano capacitado a assumir, conscientemente e como denúncia, a situação trágica a que um universo contingente o condiciona.

Devemos entender como trágica, também, a personagem que, embora distanciada da concepção aristotélica de herói, detém a dimensão mítica a que já nos referimos com insistência e que vem reafirmada nas duas proposições que oferecemos a seguir:

- Fundamentalmente, o herói trágico não deverá refletir o indivíduo, afastando a possibilidade de se instaurar uma visão crítica do universo na complexidade dos conflitos que convulsionam a humanidade.

- Revestido da atitude trágica, que é uma serena lucidez ante o aniquilamento, o herói trágico será marcado, pela ausência do gesto teatral da dor que é reflexo do desespero, para transformar a dolorosa experiência de todos os esfacelamentos e castrações numa interrogação existencial que legitime a destruição à qual está condenado.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (83) LESKY, Albin. Do problema do trágico, in A tragédia grega. São Paulo, Editora Perspectiva, p. 27
- (84) Idem ibidem, p. 27
- (85) Idem ibidem, p. 26
- (86) Idem ibidem, p. 27
- (87) ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973
- (88) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 13
- (89) FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Editora Cultrix, 1918, p.39
- (90) Idem ibidem, p. 216
- (91) Idem ibidem, p. 216
- (92) Idem ibidem, p. 217
- (93) BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S.A. 1977, pp. 102,103,104
- (94) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 13

1.2.3 - Por uma compreensão da metáfora como elemento estruturador do texto poético.

Quando nos propusemos a uma abordagem crítico-reflexiva da tragédia enquanto texto dramático, afirmamos, como integrante desta tentativa de análise, uma reflexão sobre o que Aristóteles, considera o terceiro e o quarto elementos da tragédia, ou seja, a elocução e o pensamento.

Na Poética, conforme já o enunciamos anteriormente, Aristóteles não separa a elocução do pensamento, mas afirma que este "inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra". (95).

Para Aristóteles, o pensamento compreende o dizer das personagens. E este dizer se faz através das palavras que, engendradas, constituem a elocução poética. A doutrina aristotélica atribui caráter de essencialidade, à metáfora, como enunciadora do texto poético. Dessa forma, propor-nos a uma análise do pensamento e da elocução implica, fundamentalmente, um estudo da metáfora. No entanto, reconhecendo, também, a atuação de outros recursos de linguagem na expressão poética, não limitaremos nossas reflexões à metáfora, mas ocupar-nos-emos ainda da metonímia e da sínédoque, por razões que se evidenciarão no decurso deste trabalho.

Estas considerações nos conduzirão a reconhecer a expressão vigorosa do pensamento como resultante do emprego harmonioso e comedido dos "vocábulos peregrinos", porquanto enunciadores de uma linguagem nova, capaz de dizer o indizível.

1.2.3.1 - Um conceito de metáfora, segundo Michel Le Guern

Para introduzir esta reflexão sobre a metáfora, cuja diretriz emerge da teoria apresentada por Michel Le Guern, in Semântica da metáfora e da metonímia, remete-mo-nos à conceituação de metáfora contida na Poética: "A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do

gênero para a espécie ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia". (96)

Le Guern abre suas reflexões sobre a metáfora a partir do pensamento de Dumarsais, que assim a conceitua." A metáfora é uma figura pela qual se transfere, por assim dizer, a significação própria duma palavra para uma outra significação que apenas lhe convém devido a uma comparação que existe no espírito(97)

Para Le Guern, porém, esta conceituação de metáfora formulada por Dumarsais e que, na essência, repete o conceito aristotélico, é por demais abrangente, motivo pelo qual se propõe a uma análise que delimite o universo da metáfora, cujos caráter específico, logo de início, assim define:" Obrigando a abstrair do nível da comunicação lógica um certo número de elementos de significação, permite pôr em relevo os elementos que se mantêm; com a introdução dum termo estranho à isotopia do contexto, produz, a um outro nível diferente do da informação pura, a evocação duma imagem associada compreendida pela imaginação e que exerce a sua ressonância sobre a sensibilidade sem o controle da inteligência lógica, porque está na natureza da imagem introduzida pela metáfora escapar-lhe. (98)

Para Le Guern, portanto, é fundamental considerar-se que a metáfora não se faz no plano da comunicação lógica. Antes, consiste num desvio rompendo a isotopia do contexto e sua coerência só pode ser apreendida pela sensibilidade, através da abstração metafórica.

Segundo Le Guern, somente este processo da abstração metafórica possibilita a interpretação da metáfora, anulando-se, dessa forma, o estranhamento à isotopia do contexto que a ocorrência da metáfora parece instaurar.

Para se entender a abstração metafórica, deve-se retomar, aqui, um aspecto da retórica tradicional que afirma a metáfora como "o transportar para uma coisa o nome de outra"(99)

Há, portanto uma relação de aproximação entre dois seres, resultante de um traço comum que os une. Interpretar essa relação, significa proceder a uma análise sêmica para identificação do atributo dominante, ou seja, do sema comum aos dois seres que engendram a relação metafórica. É a essa seleção dos semas, onde se eliminam todos os elementos constitutivos da significação do lexema que sejam responsáveis pelo estranhamento à isotopia do contexto, na busca do atributo dominante, que Le Guern chama abstração metafórica, estabelecendo a coerência da aparente ilogicidade.

Referindo-se, às motivações da metáfora, Le Guern expõe teorias através das quais a metáfora é apreendida em níveis diversos, dependendo da função que lhe é atribuída.

Assim, num nível de apreensão, ela é vista como uma forma de supletivismo lingüístico, ou seja, pela metáfora atribuímos nomes a determinados seres para os quais a língua não possui termo próprio. Neste caso, incluem-se as catacreses.

Outra forma de apreender a metáfora é atribuir-lhe a função afetiva, ligada ao caráter afetivo da linguagem figurada, através do qual a emoção é comunicada.

Ainda, num outro nível, a metáfora é vista como "ornamento do discurso", para torná-lo "mais nobre".

Para Le Guern, porém, destes níveis de apreensão da metáfora, nem todos a abrangem como elemento capaz de construir, vigorosamente, o texto poético.

Para este teórico, "se a metáfora permite dar um nome a uma coisa a que ainda não corresponda um termo pró-

prio, quebra também as fronteiras da linguagem, a dizer o indizível. (100). Superar a linguagem da informação lógica, na tentativa de transmitir uma informação de ordem superior, deve ser a motivação essencial da metáfora. Isto será dizer o indizível.

Considerando que a metáfora supletiva não se afasta do plano da comunicação lógica e, ainda, não é a palavra nova, original, porquanto já atingiu a lexicalização, conclui-se, sem grande esforço, que este tipo de metáfora não atinge a possibilidade de dizer o indizível, ou seja, de construir o texto poético.

Da mesma forma, o processo metafórico que vise exclusivamente à esteticização do texto também não suprirá a motivação essencial da metáfora, ou seja, a expressão da Poesia. À metáfora estética falta, também, o caráter de originalidade resultante da palavra inusitada que tenha a força de maravilhar-nos. Esta carência decorre de que uma preocupação essencialmente estética adotará com frequência metáforas que estão na moda, tendendo a lexicalizar-se. São metáforas estabelecidas por uma sociedade como padrões de uma linguagem que só poderá considerar-se nobre, se contiver tais imagens.

Se o supletivismo linguístico e o esteticismo não conduzem a metáfora à instauração do texto poético, é ao processo metafórico emergente da função afetiva que se atribui o poder de concretizar a Poesia. Isto porque só à função emotiva da linguagem é dado superar coerentemente, através da sensibilidade, o desgaste da informação lógica para, numa linguagem ainda não dita, dizer o indizível.

Das metáforas que se cumprem como linguagem poética, porém, nem todas surgem carregadas do mesmo vigor. Enquanto algumas vencem o tempo e não perdem a força do dizer poético, outras tendem à lexicalização, pois que se destituem da ori

ginalidade. Para Le Guern, a perenidade de uma metáfora resulta da maior distância de relação entre o termo metafórico e a sua significação própria, o que equivale a um alto grau de abstração, capaz de destruir a relação que, originariamente, existia entre o termo metafórico e o ser que ele habitualmente designa.

Para Le Guern, portanto, a metáfora, numa conceitualização básica, equivale a uma alteração semântica resultante de um processo de seleção sêmica através do qual se cria uma linguagem nova, incoerente no plano da comunicação lógica, mas profundamente significativa na esfera da sensibilidade.

1.2.3.2 - Uma classificação da metáfora

Uma classificação da metáfora faz com que a diferenciemos em metáfora "in praesentia" e metáfora "in absentia", distinção que não envolve a supremacia de uma sobre a outra, porquanto cada uma delas pode construir-se como um processo metafórico extremamente vigoroso.

O que temos aqui são apenas duas formas diversas de estruturação da metáfora.

Por metáfora "in praesentia" entende-se aquela em que o termo comparado se faz presente junto ao termo comparante ou metafórico. Nesta estrutura, verificam-se possibilidades de relações gramaticais entre a expressão metafórica e o termo comparado. Daí resulta uma subdivisão da metáfora em "metáfora-atributo" (Os olhos afogados se detiveram um momento...), "metáfora-aposto" (Desenrolava a vida, aquele novelo de incoerências, limitado à condição ridícula e necessária), "metáfora - predicativo" (As tardes no engenho eram um rosário de queixumes...)

A metáfora "in absentia" omite o termo comparado, e a presença exclusiva do termo metafórico, por

vezes, não conduz a uma apreensão imediata da significação, decorrendo daí a necessidade de um universo semântico que possibilite a interpretação da metáfora.

Outro caso que julgamos conveniente acrescentar a esta classificação é o reconhecimento, por alguns autores, incluindo Le Guern, da "metáfora sinestésica", cujo tipo mais frequente é o da sinestesia bissensorial ("voz amarga", "carícias in sípidas").

1.2.3.3 - Por uma apreensão da metáfora como estruturadora texto poético

Introduzindo esta abordagem que objetiva encontrar formas de reconhecer a metáfora como processo configurador de um universo poético, tomamos de Alfredo Bosi, in O ser e o tempo da poesia, idéias que intuem a força enunciadora de uma realidade nova, evidenciando-se pelas imagens poéticas: "O que é uma imagem - no - poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina, nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.

A superfície da palavra é uma cadeia sonora. A matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem.

Desse código pode-se dizer que é um sistema construído para fixar experiências de coisas, pessoas ou situações, ora "in praesentia", ora "in absentia". (101)

A linguagem, portanto, não terá função meramente representativa. Mais que isso, ela deverá articular-se de tal forma que, ultrapassando o caráter de representação, se imponha como instauradora de uma interpretação da existência.

O pensamento de Alfredo Bosi sobre a imagem no texto poético é partilhado, também, por Le Guern, quando este nos induz a um entendimento da metáfora como elemento enunciador de um universo que, ultrapassando o caráter referencial da comunicação lógica, se constrói a partir de experiências vitais só apreendidas pela sensibilidade.

Para Le Guern, o estudo da metáfora, nesta perspectiva, oferece razoáveis dificuldades, pela carência de métodos de análise. No entanto, este autor sugere como um caminho que pode ser percorrido, a classificação temática das metáforas de um texto: "... a imaginação de um escritor é solicitada em direção a um número restrito de temas privilegiados, as imagens dominantes, em que a respectiva conjunção constitui o universo imaginário desse escritor. Inventariar o catálogo das metáforas pertencentes a cada tema não chega, é ainda necessário examinar como as diversas significações das metáforas retiradas ao mesmo tema se articulam". (102)

Le Guern aponta esta classificação temática das metáforas como um caminho para uma apreensão do texto literário em dimensões que outros métodos de investigação não logram alcançar. O inventário das metáforas seguido de uma análise que nos leve a apreendê-las como resultado de experiências de vida, por parte do escritor é, para Le Guern, uma possibilidade de se descobrir o discurso poético como manifestação de uma consciência do mundo.

A compreensão do universo do escritor ganhará maior nitidez, se a análise temática das metáforas se preocupar em retomar as fontes de onde nascem as imagens inventariadas num determinado texto e que, geralmente ligadas a uma longa tradição, podem configurar-se como arquétipos. Além das

fontes, o ambiente em que vive o escritor, o contexto histórico, as atividades humanas, a própria natureza e, também, o universo interior do artista estruturado a partir de experiências de vida, podem oferecer elementos capazes de conduzir a investigação literária à apreensão da estrutura metafórica do texto num nível que transcenda o corriqueiro da comunicação e, ainda, o esvaziamento da arte pela arte, para se impor como expressão da condição humana.

Esta abordagem sobre a metáfora, que se constituiu fundamentada basicamente em Michel Le Guern, veio confirmar nossa proposição inicial em que, comungando o pensamento aristotélico, atribuíamos à imagem metafórica caráter de essencialidade ao texto poético.

Le Guern procede a uma reavaliação do conceito de metáfora proposto pela retórica tradicional e constrói uma nova conceituação do processo metafórico, cuja pertinência se impõe pela estrutura do conceito, que, sem oferecer complexidade, realiza uma abrangência bastante significativa dos aspectos essenciais deste processo imagístico.

Se aceitamos o conceito aristotélico de metáfora, que se enuncia pelo sentido de transferência da significação própria de uma palavra para outra significação, graças a uma relação de semelhança entre dois seres, de outro lado, consideramos de importância fundamental a delimitação dos aspectos essenciais do processo metafórico evidenciados no conceito de metáfora estruturado por Le Guern.

Dessa forma, julgamos coerente uma conceituação de metáfora que concilie o pensamento aristotélico à teoria proposta por Le Guern e que assim se estrutura: O processo metafórico abrangera, fundamentalmente, a abstração sêmica, para a apreensão do tema dominante, instaurador da relação de semelhança. O termo metafórico causará estranheza à isotopia do contexto, mas esta aparente incoerência, cuja harmonia a comunicação lógica não apreende, se resolve no plano da sensibilidade, onde a imaginação evoca uma significação que escapa ao domínio da inteligência lógica.

Se reconhecemos a pertinência desta teoria que situa a coerência do processo metafórico na esfera da sensibilidade, optamos, também, por critérios que restrinjam a metáfora à expressão de uma linguagem nova, capaz de dizer o indizível, ou seja, de manifestar a Poesia. Assim, uma linguagem cuja originalidade se desfez pelo desgaste da lexicalização, não mais poderá erguer-se como imagem, pois que a força da linguagem poética se concentra exatamente no impacto do estranhamento, capaz de maravilhar-nos.

Esta reflexão sobre a metáfora ressalta, ainda, outro aspecto fundamental da linguagem poética. Tanto Alfredo Bosi quanto Michel Le Guern concebem a presença das metáforas no texto, não como ornamentos da linguagem, mas sim numa dimensão bem mais profunda, qual seja, a enunciação de um universo imaginário estruturado a partir de experiências vitais.

A classificação temática das metáforas, englobando, não apenas o inventário destas imagens, mas ainda a pesquisa das fontes ou do contexto vivenciado pelo artista, se nos apresenta como um

método capaz de configurar o universo imaginário do escritor. No entanto, aqui, cumpre livrar a compreensão deste universo imaginário de quaisquer resquícios de individualismo. Le Guern deixa bem definido o campo de abrangência do contexto literário: as experiências do autor ultrapassarão o seu universo interior, para se configurarem como enunciadoras de uma visão do mundo que veicule a interrogação existencial.

Assim, concluímos que o processo metafórico descoberto como enunciador do texto poético, ao mesmo tempo que veicula um universo imaginário voltado para manifestação da Vida enquanto contingência, atinge uma dimensão mítica, de vez que estruturará contextos que se impõem como modelos exemplares das atividades humanas significativas.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (95) ARISTÓTELES, Poética. São Paulo, Editora Abril Cultural ,
1979, p.258
- (96) Idem ibidem, p.260
- (97) LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia.
Porto, Livraria Telos Editora, p.29
- (98) Idem ibidem, p. 43
- (99) ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Editora Abril Cultural,
1979, p.260
- (100) LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia.
Porto, Livraria Telos Editora, p. 111
- CASTRO, Walter de. Metáforas machadianas. Rio de Janeiro,
Ao Livro Técnico S/A, 1977
- (101) BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Edito
ra Cultrix, 1977, p. 21
- (102) LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia.
Porto, Livraria Telos Editora, p. 142
- (103) ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Pers
pectiva, 1972, p. 13

1.2.4 - Por uma compreensão da metonímia e da sinédoque.

Massaud Moisés, in Dicionário de termos literários, assim conceitua a metonímia: "Figura de linguagem não raro identificada com a sinédoque e por vezes confundida com a metáfora, a metonímia consiste no emprego de um vocábulo por outro, com o qual estabelece uma constante e lógica relação de contigüidade". (104)

Por tudo o que se expôs anteriormente acerca da metáfora, cremos ser desnecessário preocupar-nos, aqui, em diferenciá-la da metonímia. O que nos envolverá precipuamente será a investigação de teorias que, abrangendo metonímia e sinédoque, em alguns pontos as distanciam, em outros as aproximam tal ponto, que consideram a sinédoque como um processo metonímico.

Jakobson, por exemplo, se preocupa em estabelecer diferenças entre metáfora e metonímia, mas não distingue a sinédoque do processo metonímico. Antes, segundo Le Guern, Jakobson inclui no estudo da metonímia a sinédoque da parte pelo todo. O que este teórico expõe, diferenciando metáfora e metonímia, é assim formulado: "Qualquer forma de perturbação afásica consiste na alteração mais ou menos grave, quer da faculdade de seleção e de substituição, quer da de combinação e de contextura. A primeira perturbação comporta uma deterioração das operações metalingüísticas, enquanto a segunda altera o poder de manter a hierarquia das unidades lingüísticas. A relação de semelhança é suprimida no primeiro tipo e a de contigüidade no segundo. A metáfora torna-se impossível na perturbação da semelhança e a metonímia, na perturbação da contigüidade." (105)

Para Jakobson, portanto, assim como para Massaud Moisés, cuja definição de metonímia transcrevemos anteri-

ormente, o processo metonímico se constrói fundamentalmente a partir de uma relação de contigüidade. Num processo metonímico, como "Lemos Guimarães Rosa", o nome do escritor, substituindo a produção literária instaura um enunciado perfeitamente compreensível exatamente pela relação de contigüidade entre o autor e a sua obra. De outro lado, na frase "uma multidão de braços erguia-se em desespero, impondo justiça", o termo "braços", que constitui uma sinédoque da parte pelo todo, não nos induzirá, também, a apreender o termo "braços" com a significação de pessoas por uma relação de contigüidade?

Nelly Novaes Coelho, in Literatura e linguagem, também distingue a metáfora da metonímia, mas não distingue esta da sinédoque: "Nota-se que na área imagística (metáfora/metonímia/sinédoque) a semelhança aparente entre os três processos é por vezes tão grande, que difícil se torna determinarmos, de maneira indiscutível, a presença de um e de outro. Ao que nos parece, o importante no caso é lembrar que a metáfora (=relações de similaridade semântica) é um processo que transfigura o real idealmente, enquanto a metonímia e a sinédoque (=relações de contigüidade sintática) são processos não transfiguradores do real: permanecem no plano real, concreto, existente." (106)

Se Nelly Novaes Coelho, atribuindo à sinédoque a mesma relação de contigüidade presente no processo metonímico, a inclui na área da metonímia, sem, no entanto, afirmá-la como metonímia, em Dumarsais, a inclusão da sinédoque nos processos metonímicos é explícita: "A sinédoque é, pois, uma espécie de metonímia, pela qual se atribui uma significação particular a uma palavra, que, no sentido próprio, tem uma significação mais geral; ou, pelo contrário, se atribui uma significação geral a uma palavra que, no sentido próprio, tem apenas uma significação

particular. Numa palavra, na metonímia, toma uma palavra por outra, enquanto na sinédoque toma o mais pelo menos ou o menos pelo mais." (107)

Para Le Guern, esta definição oferecida por Dumarsais não pode ser aceita integralmente. Sua fragilidade reside na incoerência de situar a sinédoque na área do processo metonímico, ao mesmo tempo que a interpreta como uma troca de significação. Dessa forma, para Le Guern, estabelece-se uma contradição, porquanto, segundo este teórico, a metonímia implica uma troca de referência e não de significação.

No entanto, também para Le Guern não se exclui a inclusão da sinédoque no processo metonímico. Lembrando a ausência de distinção entre significação e referência, admite que algumas das sinédoques pertencem à área da metonímia, enquanto outras se endereçam à metáfora e outras, ainda, não constituem tropos. Sinédoques, para Le Guern, seriam as duas categorias tradicionais, ou seja, a parte pelo todo ou o todo pela parte, às quais denomina metonímias especiais.

Embora considerando temeridade "pôr de lado completamente a noção de sinédoque" (108), Le Guern nos conduz ao reconhecimento de apenas dois mecanismos através dos quais se organizam os tropos: o da metáfora e o da metonímia.

Postas as teorias através das quais objetivamos esclarecer o problema da distinção ou indistinção entre metonímia e sinédoque, cremos ter conquistado uma posição que se define com maior nitidez e que nos autoriza a considerar as duas categorias tradicionais de sinédoque (parte pelo todo, todo pela parte) como metonímias.

Para Nelly Novaes Coelho, enquanto a predominância de metáforas organiza o texto literário num nível de idealização, a predominância de metonímias construirá o texto realista. Esta afirmação nos remete a um sentido de fragmentação do herói trágico marcado pelo irônico e que se enuncia exatamente através de metonímias estruturadas como sinédoques da parte pelo todo.

Assim, da mesma forma como a metáfora constrói o discurso poético, enunciando personagens e contextos que se erguem como denúncia à reificação do ser humano, também os processos metonímicos (sinédoques da parte pelo todo) veiculam expressivamente a mutilação do homem. Então, ele será o "deus fragmentado", um ser que se surpreende absurdo e desintegrado e a quem se impõe com urgência reaprender os caminhos de retorno à unidade primordial.

A apreensão de um processo de fragmentação do homem através de metonímias poderá ser detectada a partir de agrupamentos de metonímias que se relacionam entre si. Dessa forma é possível, também, uma investigação de processos metonímicos calcada em princípios que se assemelhem aos propostos por Le Guern para a classificação temática das metáforas e que expusemos anteriormente.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS E EXPLICATIVAS

- (104) MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, p.334
- (105) LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia. Porto, Livraria Telos Editora, p. 32
- (106) COELHO, Nelly Novaes. Literatura e linguagem. São Paulo, Edições Quíron, 1976, p. 103
- (107) LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia. Porto, Livraria Telos Editora, p. 31
- (108) Idem ibidem, p. 63

2.1 - Introdução

Nossa proposta de investigação, abrangendo contos selecionados entre os que compõem a ficção de Flávio José Cardozo e que objetiva a apreensão deste universo imaginário como manifestação do conteúdo basicamente trágico da existência humana se construirá calcada em teorias que nos induziram a apreender a tragédia como expressão artística de um contexto humano que, reificador e contingente, atua como força titânica capaz de lesar profundamente o homem, nos direitos primordiais que lhe são inerentes.

Penetrando o texto literário como um universo onde estética e ideologia se aglutinam, promovendo o indizível que se pronuncia pela criação artística, nesta tentativa de abordagem crítico-reflexiva, perseguiremos a evidência do conteúdo trágico dos contos analisados a partir de uma interpretação do texto que nos possibilite abarcá-lo, simultaneamente, enquanto narração, que aqui vamos entender como a linguagem organizada em formas pelas quais a força do texto se diz e, ainda, enquanto narrativa, ou seja, como o encadear-se dos elementos configurativos da ação.

Abranger o texto literário nos dois planos, quais sejam, a narração e a narrativa, aqui, se enuncia como direcionamento que possibilite a apreensão do universo imagético como elemento capacitador da manifestação do trágico.

A incursão pelos meandros da tessitura imagética, no entanto, não se pretende exaustiva e abrangerá, fundamentalmente, o inventário de metáforas e metonímias que, organizadas no plano da narração, ou, ainda, configuradas pela narrativa, enun-

ciarão elementos instauradores da atitude trágica, seja nas personagens, seja no ambiente contextual onde estas personagens se movem.

Importa, ainda, lembrar, que, se nos propomos a uma preocupação fundamental com a metáfora e a metonímia, isto não significa o descuido absoluto de outros processos lingüísticos pelos quais se diz, também, a força poética do texto. Dessa forma, embora na teoria que organizamos como fundamento para que esta investigação se cumpra tenhamos nos ocupado, exclusivamente, da metáfora e da metonímia, a tentativa de evidenciar o trágico na ficção de Flávio José Cardozo há de conduzir-nos, necessariamente, à consideração de outros processos lingüísticos atuantes, também, na configuração da atitude trágica.

A preocupação com o campo imagístico do texto se processará obedecendo, em parte, às diretrizes propostas por Le Guern, quando nos oferece, como um método de análise a partir da estrutura metafórica da criação literária, a classificação temática das metáforas. Deste roteiro fixado por Le Guern e já referido por nós na teoria que fundamenta esta investigação, serve-nos como caminho, introduzindo o percurso pelo universo contextual, o inventário das figuras pelas quais, seja no plano da narração, seja no plano da narrativa, o conteúdo trágico é veiculado. Inventariadas as imagens, proceder-se-á, ainda segundo Le Guern, à articulação das mesmas para que, daí se possa deduzir o trágico.

Voltando à afirmação de que compreendemos a criação literária como o amálgama estética-ideologia, a proposta de uma análise que se introduz a partir da linguagem entendida co-

mo geradora da narrativa, traz implícita a preocupação fundamental deste estudo em não dissociar matéria verbal e conteúdo.

Importa que a primeira atitude de investigação se ocupe da camada lingüística enquanto linguagem poética, exatamente pela necessidade de apreensão da personagem e do ambiente contextual cuja concreção adquire maior nitidez, quando, ao mesmo tempo que se articulam processos metafóricos ou metonímicos ou, ainda, outros recursos da expressão poética, instauram-se características que construirão o herói trágico e o ambiente contextual onde ele se move.

Se, teorizando em torno da metáfora, dizíamos reconhecer como enunciadoras da linguagem poética apenas aquelas metáforas não desgastadas pela lexicalização, impõe-se aqui, no entanto, lembrar imagens que, embora gastas pelo uso, em determinados contextos podem recuperar a densidade poética, construindo-se como expressão do indizível.

Propondo-nos a uma investigação cujo produto evidencie a estrutura trágica da ficção de Flávio José Cardozo, impõe-se o retorno a aspectos teóricos que configurem o trágico, não como um problema que se esgotou em um conceito, mas como uma apreensão que se instaure convocando à busca de novas interpretações. É fundamental, portanto, descrever o que se inferiu como essência da atitude trágica, apreendida como experiências de Vida assim formuladas:

— O ser humano é dividido entre o Bem e o Mal, repetindo-se a imagem de "Dionísio fragmentado pelos Titãs", num doloroso processo de individuação.

— Mas o homem pode superar a individuação, no mo -

mento em que mergulhar na embriaguez da eterna volúpia do existir. Dominado pela letargia, inconsciente do cotidiano e das fronteiras da existência, tendo perdido a memória da fala e do andar, ele é a energia da natureza.

— Recuperada, porém, a consciência do cotidiano, o homem sofre o estranhamento da vida, e a lucidez do conhecer gera a náusea ante o absurdo da existência humana, condenada a um universo contingente.

— O estado de nojo ante o absurdo de ser, porém, é superado pela aprendizagem da dor, caminho através do qual a criatura humana aprende a serena tranquilidade em face da destruição, um estado que lhe possibilita a restauração da unidade primordial e onde o homem se constrói na grandeza do dizer sim à vida à despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo.

A identificação destas direções fundamentais da atitude trágica no universo ficcional de Flávio José Cardoso constituirá a preocupação básica desta tentativa de análise, de vez que, presentes estas características, na sua totalidade ou não, perceberemos manifesto o conteúdo trágico de Singradura e de Zélica e outros.

A busca da configuração da atitude trágica traz implícita, também, a enunciação da figura do herói trágico, cuja instauração já se introduz a partir do inventário e da articulação dos processos imagéticos, pelos quais o universo trágico vai se pronunciando.

O herói que aqui vamos reconhecer situar-se-á numa oscilação entre o heróico e o irônico. Constituir-se-á nossa preocupação identificar personagens que se construam como intérpre -

tes de criaturas marcadas pela superioridade ao seu meio social, bem como aquelas outras configuradas por uma liberdade inferior.

Detentoras do heróico ou minimizadas ao irônico, será nosso objetivo apreender cada uma das personagens em estudo como veiculadoras de um universo onde o processo de reificação do ser humano se instaura pelos valores emergentes de um contexto cultural condicionador das atividades humanas significativas.

Nesta reflexão se faz necessário, pois, remeter-nos às forças opressoras que se estruturam emergindo de concepções religiosas, da organização familiar, do contexto econômico, de códigos de honra cuja força dogmática determina as formas de comportamento humano.

Nossa investigação se direcionará no sentido de mostrar personagens interpretando criaturas humanas vencendo o contexto opressor, graças à conquista da sabedoria do sofrimento, superando o aniquilamento na tentativa de recuperação da unidade fragmentada por estruturas sociais reificadoras.

Como síntese, reafirmamos o direcionamento pelo qual se cumprirá esta reflexão, firmada, basicamente, nas propostas abaixo formuladas:

— Investigação dos processos imagísticos, processada a través do inventário das imagens configurativas das personagens e do ambiente contextual onde as personagens se movem, seguido do estabelecimento de possíveis conexões entre as imagens, resultando na construção do conteúdo trágico presente nos contos analisados.

— Identificação da atitude trágica, evidenciada pela experiência de situações que instauram esta atitude e que já formulamos anteriormente.

— Apreensão de personagens que se constroem como detentoras da atitude trágica na proporção em que veicularem a capacidade de assumir o aniquilamento, sem o gesto teatral da dor, instauradas numa dimensão mítica que as configure interpretando a condição humana, a essencialidade do ser, induzindo à sabedoria do sofrimento que não é resignação, mas lucidez, denúncia de um contexto humano contingente.

2.2 - Em casa do banjoísta

Manoel Flores, o banjoísta, é um português cego, casado com Marialva, moça bonita, "vaga e deslizando". (p.5)

O banjoísta, no entanto, guarda a intuição, que se vai configurando cada vez mais nítida, de que um dia perderá Marialva. E a confissão que ele faz, "Ela é livre, tem que ser, quero que se ja" (p.6), se estrutura quase como uma imposição para que Marialva o abandone.

A angústia de viver no pressentimento de perder a mulher, porém, caminha para uma definição, quando Carlos Borges e Vicente " andaram pela rua acima logo após o jantar com violão e bandolim" (p.3), rumo à casa do banjoísta.

Era o primeiro dos sucessivos encontros que determinariam o desenlace: Vicente amando Marialva que o rejeita e se declara a Carlos Borges que, por sua vez, num gesto de condôida fidelidade a Mané Flor, apesar de amá-la, também a repele. E a intuição se faz certeza, pois Marialva abandona a casa do banjoísta, sem que lhe conheçam o rumo.

Se os concertos trouxeram para Mané Flor a euforia de velhas recordações que o redimiam da solidão, vieram, por outro lado, motivar o abandono sem fim em que se mergulha, pela ausência de Marialva, a ponto de desejar "esquecer-se numa cegueira ainda mais cerrada que as dos olhos e não descobrir um só risco de imagem em toda alma. (p.3)

Toda a ação do conto estrutura-se firmada em duas personagens centrais, Manoel Flores e Marialva, que se projetam, já desde a introdução da narrativa, como instauradoras de uma situação notadamente direcionada para uma catástrofe que se constrói em forma da solidão profunda que aniquila o banjoísta e sua mulher.

De Manoel Flores, pode-se afirmar ser a personagem mais densamente trágica, detentora das características que constroem o herói trágico e que se concentram basicamente na serena lucidez com que assume o aniquilamento e que Nietzsche define como o grau máximo da atitude trágica. Mané Flor, no entanto, deve ser apreendido também marcado pelo irônico, segundo o conceito de Frye, pois que a cegueira o situa num plano inferior às outras personagens, determinando a experiência da solidão que o reveste todo, da insensibilidade que vamos entender como aprendizagem geradora da sabedoria do sofrimento. Há, nesta personagem, a atitude do herói trágico que Lesky define como o dizer a si mesmo, mais que aos outros, a sua dor, aprofundando a consciência da destruição a que está votado.

Basicamente, quatro metáforas estruturam esta personagem, enunciando o conflito interior que gera a atitude trágica: "Dobrado, permanecia Mané Flor , todo pedra e distância. (p. 6) e, mais adiante, "Admirava a arte e vida daquele náufrago" (p.6).

Estas quatro metáforas, "Flor", "pedra", "distância", "náufrago", configuram com nitidez, a oposição entre a fragilidade física que o mergulha no aniquilamento e a impossibilidade emergente da aprendizagem da negação dolorosa de toda esperança que se vai enunciando como o equilíbrio resultante da conquista da sabedoria do sofrimento.

Dessa forma, em relação a Mané Flor, podemos estabelecer dois núcleos temáticos resultantes do universo conflituoso que esta personagem vivencia. De um lado, instaura-se o tema do irônico, segundo os modos de ação do herói definidos por Frye, tema que se projeta pela imagem do homem continuamente

"arqueado", numa configuração evidente do estado de aniquilamento provocado pela mutilação física, a cegueira, remetendo-nos ao "deus fragmentado" que, para Nietzsche, é o fracionamento da unidade primordial. De outro lado, constrói-se a personagem cristalizada na indiferença, enunciando o tema do herói que se situa num plano superior às outras personagens, porquanto detém a capacidade de conduzi-las.

Ao primeiro núcleo temático, ou seja, ao herói marcado pelo irônico, liga-se a metáfora "náufrago". Ao segundo tema, enunciado pelo herói que se situa num plano superior, ligam-se as outras três metáforas, quais sejam, "Flor" (ou Flores), "pedra", "distância".

Estes dois núcleos temáticos não devem ser apreendidos cada um por sua vez, mas num engendramento que nos possibilite entrever Manoel Flores como uma personagem trágica construindo-se pelas relações que entre si estabelecem as metáforas, embora ligadas a núcleos temáticos distintos.

Dessa forma, entendemos as metáforas "pedra" e "distância" como decorrência da metáfora "náufrago", pois que a impassibilidade de Manoel Flores se produz exatamente pela certeza de que perderá Marialva e que a personagem reitera com dolorosa obstinação:

" - Ela é livre. Tem que ser. Quero que seja.

Os dois viram-no de rosto aceso, angustiado, numa febre de alguém muito cansado.

- Ela sabe disto. Já falei mil vezes.

- Como é que eu posso? Assim sem meus olhos ... co-

mo saber ... confiar ...? (pp. 6 e 7)

A perda de Marialva, indiciada sempre com mais certeza a partir do momento em que Carlos Borges e Vicente se reúnem ao banjoísta e motivada pela mutilação física de Mané Flor se enuncia como uma tragédia na quinta fase, ou seja, aquela que Frye define como a tragédia do rumo perdido e que aqui se evidencia pela relação metafórica que associa o herói à idéia do "náufrago", acentuada particularmente pela clarividência com que ele reconhece a fatalidade a que está condenado, pela cegueira:

"- Como é que eu posso, assim sem meus olhos ... como saber ... confiar?" (p.7)

À metáfora "náufrago", coaduna-se, também, um processo metonímico que não vem formulado pela linguagem, mas que se torna perceptível pela mutilação física que fragmenta a personagem, instaurando a imagem do "deus despedaçado", explicitada por Nietzsche, isto porque a totalidade de Mané Flor se elide, para que o apreendamos apenas como "olhos", ou "cabeça" ou uma "espinha dorsal em permanente curvatura". Em todo este contexto, os olhos inúteis são o elemento estruturador da fragmentação do herói, porquanto Manoel Flores é todo e só uns olhos apagados que lhe vão ensinando a amargura do abandono, ao mesmo tempo que o direcionam para o que, repetindo Nietzsche, já dissemos anteriormente ser o grau máximo da atitude trágica, ou seja, a lucidez que o induz a assumir a dor com serena tranqüilidade, permitindo um equilíbrio interior capaz de romper a impassibilidade da pedra, para que, nomeado "Flor" (ou "Flores"), enuncie também, a restauração da unidade fragmentada. Isto porque este sobrenome metafórico, nos remete ao sentido de preservação do inefável, guardando da vida o que não pode ser perdido a despeito de todo o a-

aniquilamento. A "Flor" ("ou Flores") é o único elemento vivo desta personagem em que tudo se configura destituído de vida. A esse processo metafórico relaciona-se outro que se enuncia através do banjo, metaforizado pelo termo "salva-vida". A música, o banjo, redime Mané Flor do aniquilamento. Se a linguagem verbal com que o banjoísta diz a dolorosa renúncia a Marialva se faz de frases curtas, numa quase evasão ao diálogo, pela música, ele consegue comunicar as memórias de vida, retomando-as, ao mesmo tempo que recupera a unidade fragmentada. Realiza-se dessa forma, o que Massaud Moisés, interpretando Nietzsche, afirma ser o estágio em que se instaura a harmonia entre o homem e a Natureza, pois que ele já não é o artista, mas a própria Arte, inebriado, inconsciente do cotidiano, das fronteiras da existência.

Os concertos são horas de embriaguez, instaurando o estado dionisíaco. Mané Flor, tocado pela juventude dos dois rapazes, experimenta adiluição do isolamento a que a cegueira o destinara, e este é o momento em que a imagem do "deus fragmentado" se anula, permitindo-nos entrever a personagem redimida de toda castração: "... ele ria que ria, entre um número e outro, entre um número e outro, das anedotas de Vicente e até narrava pedaços de sua carreira de banjoísta. De banjoísta, no início. Depois, de cego, Dizia as origens de sua arte, desde menino no mesmo banjo. Historiava a juventude como um paraíso longínquo demais; mas sempre juntava que não vivia já tão excluído dele. Aquela camaradagem repunha muita beleza, muita paisagem, muitos nomes de amigos e muitas faces de moças afogueadas nos tantos bailes memoráveis". (p.5)

O verbo rir, ação reiterada que se liga pela aditiva "que", na expressão "ria que ria", é denotativo de uma inconsciência do cotidiano, que, libertando a personagem de todo condi

cionamento, possibilita-lhe o reencontro com o universo primordial, com sua própria história, e é nesse sentido que lhe é concedido guardar da vida o que não pode ser perdido, a despeito de toda mutilação, segundo a afirmação de Lesky.

A embriaguez, porém, é seguida do retorno à consciência da realidade, e é a partir de então que se acentua a cristalização de Manoel Flores na solidão voluntária que o envolve todo, fechando-o numa resistência profunda que não se quebra nem mesmo quando a voz de Marialva, numa cançãozinha de amor e saudade", (p.5) retorna ao passado: "E ela cantava. Diferente. Diferente de si mesma e de tudo, numa voz quente, lanhada de queixumes. Seu corpo frágil plantava-se numa solidez de estatuazinha vigorosa ante a face da noite. Devia ter padecido longo tempo aquela necessidade de abrir-se, porque delongou o máximo que pode a canção amada. Mané Flor acompanhou-a impassível, aparentemente só voltado pro domínio da marcação. (...) Dobrado permanecia Mané Flor, todo pedra e distância." (pp. 5e6)

Essa noite instaura decisivamente a direção catastrófica da narrativa, a tragédia do rumo perdido, porquanto Mané Flor estará profundamente mergulhado em solidão, num abandono grande, sem perspectiva alguma. Mas é um herói que, se não se aproximado modelo aristotélico marcado pelo grande gesto heróico, se contrói vigoroso porque, sem perspectiva alguma, sem gesto de dor, embora enunciando a negação de toda esperança, de todo rumo, assume, com sabedoria e lucidez, a angústia asfixiante que se traduz no desejo de "esquecer-se, numa cegueira ainda mais cerrada que a dos olhos e de não descobrir um só risco de imagem em toda alma." (p.3)

Essa angústia projeta o susto, o absurdo de existir, o estado de nojo enunciado por Nietzsche e que, nesta personagem,

é sempre superado pela música: "E lembrava a cegueira, o acidente com o aparelho de solda, no emprego, há seis anos, pouco depois do casamento. Aí, chegando em casamento, emudecia. Só tocava." (p.5)

Se Manoel Flores se configura uma personagem construída fundamentalmente a partir dos elementos que caracterizam o herói trágico, também Marialva, a outra personagem central desta narrativa é enunciada através de características que lhe conferem significação trágica.

A análise do universo metafórico instaurador de Marialva nos conduz à apreensão de uma personagem construída a partir da oposição anjo x demônio, dicotomia que se evidenciará pela divisão do conto em duas partes.

A primeira parte, compreendendo desde a primeira ida de Carlos Borges e Vicente à casa do banjoísta até a descrição da euforia de Mané Flor seguida do emudecimento, instaura o "anjo". Uma conotação luminosa emerge do próprio nome Marialva, que deve ser entendido como um processo metafórico, porque, resultado da aglutinação dos elementos "mar" e "alva", nos remete à relação através da qual somos levados a interpretar Marialva como a aurora ou estrela (alva) que, projetada sobre o mar, impediria o acontecer de Mané Flor como naufrago.

Marialva, aqui, é volátil, incorpórea, semelhante aos anjos, pois que, para Carlos Borges e Vicente, ela surge no primeiro encontro como se a surpreendessem: "... medrosa, como se acordada em altas horas ..." (p.3), medrosa e fugidia, pois levou-os à sala e já correu pro quarto, sem uma palavra ou um barulho." (p.4) "(Marialva dormia, certamente, e ninguém indagava nada. Afinal, ela vivia tão reclusa... só a tinham visto na primeira noite vaga e deslizando)" (p.5).

Essas expressões denotativas da imagem que Marialva imprime nos dois rapazes, embora do ponto de vista da narração nem todas sejam metáforas, devem, no entanto, ser reconhecidas como tal ao nível da narrativa, porquanto formuladoras de uma personagem que, nesta primeira parte do conto, não se apreende na esfera sensorial e cuja ausência de contornos definidos a elevam à quase irrealidade, a um universo indizível que a instaura como figura angélica, inacessível, mergulhada numa reclusão que encarna a luta pela vitória sobre a sua própria humanidade e que a enuncia portadora da atitude trágica construída em forma da lucidez com que esta personagem reconhece, em si, a coexistência do paradisiaco e do infernal.

Se a primeira parte deste conto enunciou a personagem metaforizada pelo anjo, instaurando o tema do heróico, porquanto Marialva se configura sem traço algum de fragmentação, a segunda parte, que se estende desde o ponto em que Marialva se projetou, na "cançãozinha de amores e saudade", até o final da narrativa, abrangendo também o primeiro parágrafo do conto, será a instauração do anjo decaído. Aqui, a personagem se destitui do etéreo, perde a amplitude da ausência de contornos definidos, para descer ao sensorial, que fragmentará o anjo.

Enquanto na primeira parte da narrativa uma única metáfora, o nome Marialva, ligado a expressões que reforçam o processo metafórico, instaura uma personagem não lesada em sua unidade, exatamente porque indefinida, a segunda parte introduz imediatamente a materialização de Marialva, através da oração "... ela enquadrou-se na porta..." (p.5) O verbo "enquadrou" metaforiza a iniciação de Marialva no universo material, porquanto motiva a fixação da personagem antes etérea, vaga, deslizando, aos limites de todas as censuras resultantes da ruptura com

o contrato social do casamento.

Dessa forma, a segunda parte da narrativa acentua o direcionamento da ação para a catástrofe, e as duas personagens centrais, então, se marcam pela coragem de dizer a solidão que as aniquila. Mané Flor, confessando a renúncia à mulher, porque, cego, era-lhe impossível confiar nela. Marialva, revelando-se pela canção de amor. Esta é a forma que cada uma dessas personagens encontra para gritar o seu aniquilamento, revelando, segundo Lesky, o aprofundar-se na consciência da destruição a que se votam.

As metáforas que enunciam Marialva, nesta segunda parte, distribuem-se em dois grupos: as que nos fornecem a visão da personagem como um todo e as que nos apresentam aspectos fragmentários desta personagem, estruturando-se, também, como processos metonímicos. Quer enunciada como um todo, quer apreendida por uma de suas partes, no entanto, a personagem se marcará pela fragmentação, remetendo-nos ao mito de "Dionísio despedaçado" que Nietzsche apresenta como um processo de individuação, fonte de aniquilamento do ser primordial.

Marialva, configurada como um todo, assim se diz pela linguagem: "... ela enquadrou-se na porta..." (p.5); Seu corpo frágil plantava-se numa solidez de estatuazinha vigorosa ante a face da noite." (p.5). A transição da imaterialidade ao universo sensorial, que se introduz pelo termo metafórico "enquadrou-se", encontra sua expressão definitiva nas metáforas "plantava-se" e "estatuazinha vigorosa". Da antítese "frágil" (corpo) e "vigorosa" (estatuazinha), desaparece o primeiro elemento que nos remete, ainda, à imagem volátil enunciada na primeira parte da narrativa, para instaurar-se apenas o segundo que concentra a determinação da mulher a desvencilhar-se da obrigação de recato

imposta pelo contrato social do casamento, para expor-se irreg-
trita, desenclausurando emoções retidas numa sucessão de anos!
"Devia ter padecido grande tempo aquela necessidade de abrir-
se." (p.5).

Estas metáforas, "enquadrou-se," "plantava-se", "es-
tatuazinha", dentre as quais "plantava-se" é a que mais eviden-
cia a transposição da personagem de um universo marcado pela le-
veza à fixação no sensorial, ligam-se a outros processos também
materializadores de Marialva, constituindo o grupo de recursos
lingüísticos ondê se aglutinam, na mesma expressão, metáforas e
metonímias que acentuam a fragmentação da personagem, porquanto
no-la apresentam enunciada apenas por um de seus elementos que
corresponde à sinédoque (metonímia) da parte pelo todo. Dessa
forma, "voz quente, lanhada de queixumes", "Voz cálida e queixo-
sa", "timbre ardente", enquanto metonímias, enunciam uma persona-
gem a projetar, apenas pela voz, todo o aniquilamento emergente da
solidão intermitente.

De outro lado, estas expressões, enquanto me-
táforas sinestésicas, acentuam a transferência do caráter etéreo da
personagem; instaurado na primeira parte do conto, para o plano
sensorial.

No entanto, ao mesmo tempo que se acentua,
nesta segunda parte da narrativa, o direcionamento para a catás-
trofe, a decadência do anjo, ao mesmo tempo que a voz de Marialva
se faz grito de dor, percebemo-nos em face do estado de embria-
guez que Nietzsche configura como letargia, inconsciência do coti-
diano reificador: "E cantava. Diferente. Diferente de si mesma e
de tudo" (p.5) Passado, porém, o momento de embriaguez, Marialva
é, novamente, recato, ausência completa de emoção, recuperando na

mansidão com que se recolhe, a beleza do anjo: "Quando tudo acabou, ela não deu ouvidos nem aos aplausos, nem à insistência de Carlos Borges e Vicente, para que ficasse: apenas se deteve no homem sempre arqueado, numa leve contemplação sem lágrimas, e entrou com mansidão no seu lugar em casa. (p.6).

Desde o início da narrativa, mesmo quando esta personagem se marcava fundamentalmente pela metáfora do anjo, já a apreendemos marcada, simultaneamente pelo heróico (associação ao paradisiaco) e pelo irônico (associação ao demoníaco), pois que se configura, desde sempre, direcionada para a queda. Isto segundo Frye.

Mas é a partir do grito de dor emitido em forma de canção que se acentua a divisão da personagem entre o anjo e o demônio. Assim, torna a aproximar-se dos dois rapazes: é o demônio. Rejeita a aproximação de Vicente: é o anjo, mas o anjo já destituído de luz, o que se evidencia na comparação "... como uma sombra possuída de raiva..." (p.7).

A projeção do demônio, a instauração definitiva do irônico, é determinada pela queda da personagem que rompe o compromisso de fidelidade imposto pelo casamento à medida que se vai insinuando para Carlos Borges. Esta decadência de Marialva nos remete ao arquétipo de Eva tentada pela serpente e condenada, pela culpa, ao esfacelamento da unidade primordial. Toda essa associação da personagem ao anjo decaído se define pelo sentido metafórico do verbo inocular: "Marialva é que se inoculou desse riso". (p.8). É a presença da serpente, inoculando o mal na primeira mulher. Marialva vive uma orgia demoníaca, um segundo momento de em

briaguez, diferente daquele outro que se construía como confi
são dolorosa de um estado de angústia. Agora, instaura-se o
rompimento decisivo com o cotidiano bem comportado de esposa fi
el e dolorosamente só : "Deu pra cantar, cantar, cantar. Senta-
va ao lado dele e enchia-se de graça. Balançava os cabelos ne-
gros. Até dançava. (p.8). É a experiência plena do estado dioni-
síaco a que Massaud Moisés se refere como volúpia do existir,
onde o ser humano perde a consciência de si próprio, superando
a individuação pela letargia do cotidiano . Dessa forma, a lou-
cura, a inconsciência com que se insinua para Carlos Borges, le-
va a personagem ao encontro de sua própria alma, de sua verdade.
Agora, ela se permite ser, destituída de todas as máscaras do
convencional, numa restauração da unidade fragmentada.

Carlos Borges rejeitando-a, no entanto, direciona o
retorno à consciência da condição social que a limita e ela é
tão-somente aniquilamento," foi pro quarto arrasada" (p.8), e
o processo de fragmentação se repete. Esta é a experiência da
catástrofe através da qual se instaura a quinta fase da tragédia,
porquanto se aprofunda a solidão, a ausência de perspectiva a que
esta personagem sempre esteve votada. Mesmo quando, nela, se confi-
gurava o anjo, na primeira parte do conto, a predestinação à fu-
ga, ao aniquilamento já se fazia sentir na mulher "fugidia", "va-
ga", "deslizante" que agora se vai, sem que lhe conheçam o rumo e
como que reconduzida ao etéreo.

Pelas reflexões desenvolvidas em torno desta persona-
gem, podemos confirmá-la marcada pela atitude trágica enunciada
fundamentalmente pela serena lucidez com que assume, no decurso
de toda a narrativa, a destruição configurada pela experiência
contínua de uma grande solidão.

Se as duas personagens centrais, Mané Flor e Marialva, se enunciaram como detentoras da atitude trágica construindo-se através de campos metafóricos e metonímicos específicos, as outras duas personagens, Carlos Borges e Vicente, não se configuram, possuindo, cada uma delas, o seu universo imagístico próprio, mas participam, também, da atitude trágica, e podemos dizê-las marcadas pelos campos metafóricos e metonímicos enunciadores do ambiente contextual onde estas personagens se movem, da mesma forma que este universo caracteriza Mané Flor e Marialva.

Assim, todo o contexto se constrói, exatamente, a partir de processos imagísticos instauradores de um ambiente que vai indiciando e configurando a tragédia. Um inventário destas imagens nos conduz ao seguinte resultado: há imagens que se referem ao ambiente ("... só os velhos e cansados podiam ficar em casa, na fornalha ..." (p.3), "... mormaço que punha fogo em cada carne..." (p.4), "... a casa estava às ordens..." (p.4), "...um retalho de céu estrelado..." (p.5), "... face da noite..." (p.5)); há imagens que se referem a objetos usados pelas personagens e que a elas se ligam de tal maneira que podemos dizer que participam da natureza destas personagens ("Primeiro cessa o banjo: um estalido mais seco de fadiga ; depois é o violão, num delíquio de bordões feridos. O concerto, que atingira alturas de vagalhão, decai numa quietude perfeita, para o longo pensamento". (p.3), "Os dois outros tangidos de surpresa, deixaram-na sustentada apenas pelo som rouco e surdo do velho banjo!" (p.5) " Respeitava aquela capacidade de transformar um banjo quase insonoro e arcaico em salva-vida". (p.6).)

Todas estas metáforas, bem como a metonímia casa, enunciam o universo trágico onde as personagens se movem e que se vai construindo pelo entrelaçamento de paixões, tédio, luta para superar a solidão, aniquilamento.

Dessa forma, as metáforas "fornalha" e "fogo", presentes já no início da narrativa, indiciam uma atmosfera interior de personagens vivenciando uma solidão marcada de paixões que fervilham sob o disfarce do alheamento, da renúncia (Mané Flor), do recato (Marialva), da fidelidade ao amigo (Carlos Borges). Só Vicente escapa a este "mormaço de emoções", e é por ele que o desenlace se instaura, porquanto, ao insinuar-se para Marialva, promove a explosão da angústia sufocante, dolorosa asfixia através da qual Mané Flor e Marialva, principalmente, sofrem a experiência de um processo de aparente insensibilidade que os mutila. É por Vicente que a tensão existencial se resolve e, embora determinando a forma mais profunda do aniquilamento, a negação de toda esperança para as quatro personagens, põe termo, também, à neurose de uma rotina onde os seres humanos são condenados à reificação, exatamente pela ausência da coragem de se desfazerem de suas máscaras. Vicente, buliçoso como o seu bandolim e que, construindo-se exatamente por uma constante euforia capaz de levar Mané Flor "a uma ligação tão cômoda à momentos antigos" (p.8) é a personagem carnavalesca que, no entanto, define a queda das máscaras, para que seja assumida a dor, o aniquilamento, sem disfarce, com a sabedoria emergente da consciência da catástrofe, uma das características da atitude trágica.

Um processo metonímico, "a casa estava às ordens", evidencia, também o ambiente contextual propiciador da catástrofe, pois que vai alimentar a convivência propulsora da explosão das paixões e da conseqüente fuga de Marialva.

Duas metáforas, retalho de céu estrelado" e " face da noite", estabelecem-se como conotação do momento quase irreal em que Marialva se expõe em toda a nudez de sua angús-

tia, instaurando o processo pelo qual o anjo se direcionará à queda, embora se agarre ao ilimitado do espaço etéreo que agora se fragmenta ("retalho", "face") mas que ainda a remete à reclusa indiferença da mulher "vaga" e "fugidia".

De outro lado, processos imagísticos indicadores de objetos que se enunciam como uma segunda natureza das personagens nos conduzem à reafirmação do trágico neste conto.

O banjo, "um estalido mais seco de fadiga", de "som rouco e surdo", contrapontando com o "timbre ardente" de Marialva, "mudo" outras vezes, foi instaurado como "salva-vida", "força através da qual se garante a sobrevivência do "náufrago".

O violão "um delíquio de bordões feridos" é a letargia de Carlos Borges na busca do sonho, do "pensamento de lembrança" que lhe restitui Marialva.

Banjo e violão, conquistando "altura de vagalhões" conseguem sorver, por instantes a dor, o dilaceramento, vertigem que, com a força de embriaguez, recompõe os dois homens para a sempre nova experiência da solidão.

Se, no início desta tentativa de análise, afirmávamos a presença de um conteúdo trágico nesta narrativa, a investigação dos processos imagísticos enunciadores da narração projetou essa construção de um universo basicamente trágico.

-As personagens centrais, Mané Flor e Marialva marcam-se pela fragmentação, repetindo o mito de Dionísio fragmentado, sofrendo a dolorosa experiência da individuação, num processo de dilaceramento interior que as conduz à máscara, ao não-ser.

- O banjoísta e Marialva superam a unidade fragmentada, mergulhados na "embriaguez da eterna volúpia do existir", numa inconsciência do cotidiano.
- Estas duas personagens, no entanto, retornam à consciência, e o absurdo de suas máscaras se impõe, determinando a confissão da dor e a rejeição à asfixia do cotidiano.
- A experiência do aniquilamento, é assumida conscientemente, sem o gesto teatral da dor, com uma serena tranquilidade que conduz cada uma das duas personagens à reintegração do próprio ser, pela coragem de violentar a instalação num cotidiano opressor.

As outras duas personagens, Carlos Borges e Vicente, embora não se revistam da mesma densidade trágica que enuncia as personagens centrais, notadamente Mané Flor, também participam do processo de aniquilamento, porquanto a imagem fugidia de Marialva permanecerá, marcando-os com a mesma desesperança, com a mesma solidão que fez, de Mané Flor, um "náufrago" "dobrado", "arqueado", "todo pedra e distância".

É evidente, em toda a narrativa, a configuração da tragédia, pois que toda a ação, tão logo se enuncia, vai sendo direcionada para a fuga de Marialva, cuja consequência é a instauração do abandono sem dimensão a que Mané Flor se destinou. As personagens, de modo particular o banjoísta e Marialva, constroem-se de forma vigorosa, reveladoras que são de uma constante lucidez face à dor, que nos foi dado apreender assumida sem dramaticidade, a despeito de toda ausência de rumos, de perspectivas.

Importa, ainda, apreender, aqui, a instauração da tragédia como decorrência de critérios sociais determinadores dos comportamentos humanos. Assim, se Marialva se prendia ao banjoísta e, no início da narrativa, mergulhava-se em reclusão é porque o compromisso social do casamento assim o determinava. De outro lado, se Carlos Borges rejeita Marialva, isto acontece porque a fidelidade ao amigo se impõe como um código de honra. Só Mané Flor e Vicente não se prendem à moldura dos contratos sociais. No entanto, esta atitude não os exclui do processo de mutilação emergente das estruturas que, na dimensão mítica traçada por Mircea Eliade, se estruturam como modelos das atividades humanas significativas, neste grupo social, onde o casamento impõe à mulher o recato e a fidelidade ao marido e, também, onde a amizade não admite traição, por menor e involuntária que seja.

Fechando esta tentativa de análise, cremos ter-se evidenciado o conteúdo trágico de Em casa do banjoísta, porquanto, comprova-se, através de personagens que, detentoras do heróico ou minimizadas ao irônico, veicularam um universo onde o processo de reificação do ser humano se constrói, exigindo a aprendizagem da dor, dita por Lesky, para que não se perca, da vida, a essência que a legitima. São personagens que expõem o seu aniquilamento, que dizem, mais a si mesmas que aos outros, a sua dor, ensinando-se a atitude de serenidade que realizará o aprofundamento numa dimensão mítica onde o indivíduo é superado para que se instaure o homem que, pela lucidez, se faz possuidor da arte do dizer sim à Vida, a despeito de todo aniquilamento.

2.3 - Ti'Orquídea

Este conto envolve a experiência de miséria e solidão vivida por Isolina, a lavadeira anônima. Desprezada pelos que se lhe igualam na pobreza e explorada pelos ricos, a negra Isolina desconhece totalmente qualquer sinal de amizade ou carinho, até o dia em que um dos seus fregueses, o estudante Rogério, lhe atribui o apelido Tia Orquídea.

Este cognome vem inaugurar uma fase de sonho nos dias dolorosos de Isolina. Por este apelido, ela se sente salva. Daí a necessidade de ouvir que todos a chamem assim, esquecidos de Isolina, o nome "magro e preto (p,48)

Mais inebriada fica e liberta da servidão a que se prendia desde sempre, a partir do momento em que uma criança, Marco Aurélio, quer saber-lhe o nome. Ela revela o apelido. O menino gosta, pronuncia "Ti'Orquídea" e apega-se a ela, a PataChoca, temida e chacoteada pelas crianças.

O tempo gasto com o menino prejudica-lhe o trabalho de lavadeira. E sua miséria aumenta, porque vai perdendo serviço. Daí decorre a revolta. Marco Aurélio tem comida demais, joga fora, não conhece a fome, a miséria. Num dos encontros, não resiste. Rouba o pão enorme das mãos pequeninas e foge.

Para ela, isto é um crime. De volta ao rancho, introduz-se na reparação do erro, pela oração e pelo jejum. E é assim, na abominação de sua dívida, que a morte vem encontrá-la.

Neste conto, a enunciação de um conteúdo trágico se instaura pelo doloroso e intermitente processo de reificação através do qual a personagem central, Isolina, sofre a experiência do aniquilamento.

Isolina é introduzida na narrativa, imediatamente, a través de duas metáforas indiciadoras da construção de uma personagem que se marcará pelo irônico definido por Frye, inferior que é ao ambiente humano que a cerca. Dessa forma, os adjetivos metafóricos "magro e preto" (p.47), qualificativos do nome Isolina, introduzem o processo de miséria e solidão através do qual se estrutura o trágico, entendido aqui como resultante do compromisso estabelecido por códigos de honra que a personagem se impõe e que nos remete à significação de mito proposta por Mircea Eliade como sendo o elemento revelador dos modelos que norteiam as atividades humanas significativas.

Para esta personagem, duas atitudes são significativas: a fidelidade à "marcha antiga" de operária, na "tradição de capricho" e a dignidade de "sem dever um único centavo, sem ter comido uma única migalha que não fosse sua, partir". (p.48). E o trágico se constrói de duas formas, quais sejam, a exploração do ser humano, decorrente exatamente da extrema fidelidade de Isolina ao seu ofício de lavadeira e o aniquilamento mais profundo da personagem no momento em que se surpreende rompendo com os modelos significativos que sempre direcionaram sua existência. Este código de honra, embora atuando como elemento de fragmentação, comporta o sentido de equilíbrio, porquanto, pela fidelidade ao compromisso que ele impõe, a personagem instaura a recuperação da unidade primordial de vez que, segundo Anatol Rosenfeld, se constrói como máscara momentânea de um processo eterno, ultrapassando o próprio ser, para interpretar a condição humana do homem aniquilado pela luta de classes.

Mas, se a configuração inicial da personagem como um ser inferior leva-nos a apreendê-la marcada pelo irônico, a continuidade da ação nos permitirá detectar, também, traços do heróico. Ela é Isolina, nome "pesado", "magro", "preto". Mas a descobrem

Orquídea, "flor de fama, rara e cara, como pérola". (p.50).

Pela dicotomia irônico/heróico, marcando a mesma personagem é que se enuncia o conflito cujo desenlace é o aniquilamento de Isolina. Se este conflito é metaforizado pelo nome Isolina e pelo apelido, Orquídea, daí se depreende que estes dois processos metafóricos estabelecem dois núcleos temáticos veiculando, Isolina, o tema do irônico e Orquídea, o tema do heróico, segundo os modos de ação do herói configurados por Frye.

A abrangência destes núcleos temáticos se tornará mais nítida, pela divisão do conto em quatro partes, as quais enunciam também a ação completa, característica da tragédia.

A primeira parte, abrangendo desde o início da narrativa até o momento em que o estudante Rogério a nomeia Orquídea, é, já, a instauração nítida do tema do irônico. Isolina, nome "magro e preto" é o processo metafórico nuclear ao qual se relacionam outros enunciados metafóricos e, também, processos metonímicos pelos quais se manifesta o irônico.

Aqui, a personagem nos remete à figura do "deus fragmentado", descrito por Nietzsche, porquanto se dilacera, vítima do desprezo votado pelos que se lhe igualam na pobreza e sofrendo também a exploração com que a oprimem os ricos.

O nome Isolina, no entanto, usado apenas por "duas ou três senhoras compassivas" (p.47), não a liberta do anonimato. A condição de lavadeira enuncia uma servidão secular, o que se depreende pela metáfora "marcha antiga" (p.48), à qual ela se submete "direta, na tradição de capricho por preço vil de mensalidade" (p.48). "Operária pequenininha, Pata Choca ou Isolina, lavadeira ou lá que fosse", (p.48) esta personagem é a "negra anônima" representativa de uma geração secular e inextinguível de homens.

aviltados, em constante e doloroso processo de fragmentação da dignidade primordial, esfacelada porque se diluiu a essência que permite aos homens sentirem-se unidade. Por isso, eles se dividem em classes, por isso a personagem, se constrói lesada na sua dignidade: "Oh! sim, pedia também um tantinho mais, só mais isso: uma gota invisível de respeito público. Sim, sim, um silêncio já bastava, geral e total, não tanto das crianças e rapazes, que são inocentes no seu pecado de rir mas das duas classes dominantes — a dos sofrendores iguais a ela e a dos poderosos para quem se alquebrava, no fio dos dias. Principalmente os primeiros. Como eles se cobravam da miséria em cima da miséria passiva e solitária duma velha,(...)E os ricos, como qua se todos a amarguravam com dinheiro: como pagavam o mês com ares de benfazejos! como se escabelavam por um botão caído! como não levavam em conta seus braços e pernas! como desconheciam sua solidão!" (pp.48-49).

A lavadeira condenada a uma situação basicamente trágica de degradação da criatura humana, mutilação que se efetua pelo servilismo, ainda se enuncia por outros processos metafóricos, quais sejam: "trouxa sempiterna". (Pelo que, insuspeitando melindres e acostumada com a trouxa dela sempiterna, a maioria a tratava de lavadeira apenas, quando não de negra anônima, tropicante, sinuosa...) (p.47); "mansidão dos ombros" ("E, embora nascessem íntimos enjôos, no geral ela tudo recolhia na mansidão dos ombros".) (p.47); "santamente" ("Entregava e trazia, lavava e entregava, santamente")(p.48).

Estas três metáforas "trouxa sempiterna", "mansidão dos ombros", "santamente", ligam-se à imagem de escravidão milenar expressa em Isolina "nome magro e preto" e que adere à personagem com a irreversibilidade da nódoa, revestindo-a da dimensão mítica que Anatol Rosenfeld reconhece na personagem que se cons-

trói como enunciação de um processo eterno e que em Isolina se cumpre, porquanto evidencia a reificação imemorial das classes dominadas.

Se esta personagem, instauradora da tragédia emergente de um contexto social que envilece as classes menos favorecidas, se constrói através dos processos metafóricos inventariados e relacionados entre si, da mesma forma aqui se fazem presentes expressões às quais pode ser atribuído um sentido metonímico, enunciadoras de uma criatura humana fragmentada que, destituída de cabeça, só se configura pelo tronco e pelos membros escravos: "Dançavam-lhe físgadas na espinha, os braços viviam demorados momentos de dormência, as pernas, no fim de cada dia, pareciam ter corrido um mês sem qualquer pausa (p.48), "...como não levavam em conta seus braços e pernas explorados" (p.49). A insistência em fixar a espinha onde dançam físgadas e os braços e pernas explorados como expressão do todo da personagem deve, aqui, ser apreendida como um processo metonímico, embora, ao nível da narração, esta relação não seja imediatamente manifesta, visto que o sentido de fragmentação em que partes se tornam expressão do todo da personagem, aqui, situa-se no plano da narrativa.

A este universo metonímico através do qual se estrutura a imagem do "deus despedaçado" e às metáforas enunciadoras do anonimato e da escravidão secular de que a personagem se faz intérprete, junta-se o apelido de Isolina, "Pata Choca", que lhe impuseram exatamente pelo arrastar-se das pernas escravas e que metaforiza um processo mais agudo de degradação da personagem, destituindo-a de todo conteúdo humano, para remetê-la ao sentido de animalização.

Se o anonimato, a escravidão e a destituição do humano enunciam uma personagem notadamente marcada pelo irônico, de outro lado, porém, nesta criatura inferiorizada, acéfala, presentificam-se também, a lucidez e a sabedoria da dor explicitadas por

Nietzsche que configuram a personagem revestida do heróico.

Existe um contexto social que a vê apenas tronco, braços e pernas. A personagem, no entanto, é um ser pensante, lúcido, consciente da escravidão e do abandono, em permanente julgamento do contexto social que a fragmenta e, por isso, superior a ele. Faz-se nítida a atitude do herói trágico que, segundo Lesky, diz a si mesmo a sua dor, aprofundando a aprendizagem de uma atitude de serena tranquilidade ante o aniquilamento irreversível.

É pela lucidez, pela consciência da destruição a que está condenada, que a personagem se condiciona à negação dos direitos que assistem o ser humano e reduz suas ambições ao insignificante: "Da vida, só aguardava ninharias. A essa altura, meio século vencido, nada além dum pouco de saúde pra não cair sem recurso. (...).

Ah, sim, pedia também um tantinho mais uma gota invisível de respeito público." (p.48)

Paralela a esta ausência quase completa de ambição, uma outra face da personagem se projeta, anunciando-a grandiosa, porquanto assume a vida com a dignidade do herói que, segundo Nietzsche, supera a fragmentação, negando o ilusório: Sua reza, pois, era pra não progredir na queda e pra se agüentar na batalha, até que o coração, num choque só, desistisse. Nada de se esfiapar aos pouquinhos, vergada num canto, ou de implorar, receber. O ideal seria mesmo o seguinte: curtida de cansaço, deitar-se com uma oração e, durante o sono, cobrir-se com o véu levíssimo da morte. No instante preciso, sem dever um único centavo, sem ter comido uma só migalha que não fosse sua, partir." (p.48)

A dimensão heróica da personagem é manifesta exatamente nesta paixão pela Vida enquanto ação, serviço, autosuficiência. Esta face heróica de Isolina se enuncia pelas metáforas "ba-

talha" ("...pra se agüentar na batalha..."), "esfiapar" ("Nada de se esfiapar aos pouquinhos..."), "curtida" (curtida de cansaço..."), "partir" (...sem ter"comido uma só migalha que não fosse sua,partir.") (15)

É toda uma consciência de dignidade que se instaura, eliminando o gesto teatral da dor, mesclando o aniquilamento de um certo caráter festivo e desejado, que dilui o desespero. A introdução do elemento festivo neste processo de destruição de Isolina se anuncia já pelo o emprego de "dançavam" ("... dançavam-lhe físgadas na espinha...")(p.48), metaforizando a dor aguda e, ao mesmo tempo, distanciando-nos dessa idéia de dor para nos remeter a um sentido quase de festa. Também o adjetivo "curtida" (curtida de cansaço") (p.48), metáforada forma mais intensa do cansaço, nos direciona, não para a significação do trabalho insípido e mutilador, mas para a abrangência do trabalho como fruição, como elemento apetecível onde o homem experimenta o sabor e a legitimação de sua existência. Finalmente, a morte é despojada de qualquer conotação negativa, para inaugurar um tempo novo, nupcial, em que o "véu levíssimo" (p.48) comporá a noiva para uma comunhão eterna que a redimirá de toda castração, de todo servilismo da "miséria passiva, e solitária duma velha" (p.48).

Instaura-se, assim, nesta primeira parte da narrativa, uma personagem que se introduziu fortemente marcada pelo irônico, para configurar-se, também, superior ao contexto social que a reifica, acusando-o, superando-o mesmo, embora amando e bem-servindo à minoria que num "degrau" (p.47) mais elevado da bondade humana lhe impinge o "nome magro e preto", (p.47), embora o insurgir-se contra os que a agridem não se consume.

Pela lucidez, a personagem aprenderá a sabedoria de romper o elo opressor do "fio dos dias"(p.49) em que ela arrasta as pernas escravas, para, ganhando leveza, introduzir-se no ato de "partir" (p.48), metáfora da morte que não será anulação, mas restauração do ser na sua unidade fragmentada.

Na segunda parte da narrativa, estendendo-se desde a "branca manhã de fim de ano"(p.49) em que é descoberta como "flor de fama, rara e cara como pérola "(p.50) até o momento da miséria mais completa, a personagem mergulha na inconsciência do cotidiano, vive a experiência da mais profunda embriaguez, o estado dionisíaco que Nietzsche configura como vitória sobre a fragmentação.

Se na primeira parte do conto o "nome magro e preto" enunciava um contexto de escravidão, numa ausência completa de cores e luz, a segunda parte constrói-se basicamente, pela luz e pelas cores configurando a "flor", a Orquídea, pela qual a personagem passa da imagem do deus fragmentado à recuperação da unidade: "Por todo o dia e pela noite afora, buscou uma idéia exata, dessa flor orquídea que nunca vira. Seria linda? Decerto que seria. Lembrou notícias esparsas: sim, flor de fama, rara e cara como pérola. Homens ambiciosos saem pelas matas, ferem-se nos espinhos, enfrentam tempestades e cobras, só pra a terem sob os olhos. Nos entressonos curtos, provou na pele a maciez preciosa um contato gostoso, com que voltava a ser mulher, ainda gente.(pp.50 e 51)

A atitude trágica, aqui, vai configurar-se fundamentalmente pela inconsciência do cotidiano, pela volúpia do existir, pela completa embriaguez, e se constrói através de três elementos bem definidos quais sejam: um contexto marcada

mente claro e colorido, a sugestão do carnavalesco e a recuperação da unidade fragmentada. Cada um destes elementos se constrói através de um universo imagístico específico, e entrelaça-se aos outros dois, para configurar uma personagem que se recupera do esfacelamento num universo onírico.

Dessa forma, o universo imagístico do primeiro elemento, qual seja, um contexto marcadamente claro e colorido, já se instaura pela metáfora "branca manhã", através da qual é estabelecida a antítese entre Ti'Orquídea, "flor rara e preciosa como pérola" e Isolina, "nome magro e preto."

À introdução no contexto de luzes e cores, entrelaça-se a euforia do carnavalesco enunciando continuamente a fuga ao cotidiano, pela sugestão da máscara, do palhaço, elementos que, instaurados pelo estudante Rogério, ao mesmo tempo que reafirmam o caráter irônico da personagem central, conseguem introduzi-la no universo onírico onde ela fruirá a experiência do amor, onde será a mulher desejada ("... - se estava firme pra fugirem juntos, se iam morar era no palacete de la na colina, ou naquele outro à beira-mar, se ela sentiria remorso quando, por lhe negar esse implorado amor de tantos meses ...") (p.49) e onde se definirá a imagem da noiva ("Sonhei contigo segurando uma flor roxa, uma orquídea" (p. 50))

O carnavalesco, emergindo da sugestão da máscara e do palhaço se configura através da metáfora "macaquices" ("Rogério a recebeu sem as macaquices de sempre ...") (p.49) bem como através de construções em que não se presentificam processos metafóricos enquanto formas de linguagem, mas que, pela narrativa, veiculam imagens metafóricas que nos remetem à euforia do carnavalesco, do cômico: "Pois não vinha uma vez ali sem que ouvisse besteira dele - se estava firme pra fugirem

juntos, se iam morar era no palacete dela na colina ou naquele outro à beira-mar, se ela sentiria remorso quando, por lhe negar esse implorado amor de tantos meses, o encontrasse enforcado na corrente de descarga." (p.49)

A personagem, que se introduz agora na inconsciência do cotidiano, assume configuração insólita, quase fantoche, quase máscara ("... e até haveria de rir, rir de verdade, caso não ficasse tão feia - bem sabia - sem quase todos os dentes" (p.49), porquanto se destitui da dor e da lúcida escravidão com que era enunciada na primeira parte da narrativa, para embriagar-se toda e perder-se, "amarrada numa satisfação inédita, porque o presente a entontava como um vinho. Refletiu: isso é riqueza, é delicadeza, que sonho! Deu-se conta e aprumou-se melhor, e escovou com a mão a blusa descorada; deu-se conta outra vez e escondeu os dedos coroados de sangrentos unheiros. Que tontura! Pensou em forçar uma explicação maior, com mil repetições do apelido e acabou confusa, alinhando um pacote, não uma trouxa, e já saindo com passadas de meia-moça, a cabeça cercada dum zunido. Pelo caminho, nem pareceu a Pata Choca, tal a viveza; ou nem deu atenção ao riso popular, tal a surdez de seu orgulho". (p.50)

É toda uma nova forma de pensar o seu aniquilamento que a orienta. Se na primeira parte da narrativa ela se fazia acusação, denúncia, em forma de consciência da dor, aqui não desaparecem nem a denúncia nem a dor, mas constrói-se o patético, porquanto o processo de aniquilamento se acentua, corrói a personagem embriagada pelo sonho que a transfere da inferiorização do irônico para a sensação de vitória sobre as classes dominantes, instaurando-se, dessa forma, o heróico.

Há mesmo uma atitude de fuga a qualquer elemento que denuncie a sua condição de aviltamento: "Deu-se conta ou

tra vez e escondeu os dedos coroados de sangrentos unheiros." (p.50) Aqui, o adjetivo metafórico "coroados", ao mesmo tempo que enuncia a personagem como ser fragmentado, reiteração da imagem de Cristo coroado de espinhos, "Deus despedaçado, também veicula o sentido de realeza, de introdução definitiva num universo restaurador da dignidade fragmentada, vencendo o irônico:

"Daí transcorreram glórias. O estudante espalhou, e o edifício aderiu. Só as velhas senhoras, por hábito, colocavam na boca esse peso horrível, Isolina; só os diabinhos insistiam em Pata Choca, indiferentes à mudança esforçada do seu andar. O resto, não.

- Tia Orquídea, bom dia!

O mundo se tornava amigo, botava luz e cores no seu rosto encovado. Ela recriava forças. Fazia entregas, sorvia aquela doçura de nome e as canseiras ficavam pagas e a vontade era continuar merecendo, continuamente tanta honraria. Já sorria mais, por enquanto com as pregas na testa e com as ralas sobrelhas e um dia quem sabe, com dentes novos, perfeitos." (p.51)

A euforia, que aqui se instaura basicamente através do processo metafórico "sorvia aquela doçura de nome", legitima a dor ("... e as canseiras ficavam pagas"), estabelece dependência, numa outra forma de escravidão se avolumando a partir da necessidade de que a identifiquem apenas pelo apelido com que se projeta superior a todos, marcada pelo heróico: "Eu preciso. Preciso. Mais do que pão. Mais do que tudo." (p.51)

Imersa no mundo que "botava luzes e cores no seu rosto encovado", define-se agora o processo em que a personagem recupera o primordial, porquanto, atribuindo-lhe um nome

novo, o estudante Rogério a regenera, faz cumprir-se o batismo que configura a mulher que se descobre simultaneamente gerando um filho (Rogério) e sendo por ele gerada.

Também em relação a Marco Aurélio, a criança "mão - cor-de-rosa", "corpo branco", ela se cumpre mulher, pela experiência nova da ternura que a configura mãe. Um novo prazer inebriante agora, o sabor inusitado de saber-se esperada, que a direciona para a abominação do cotidiano reificador: "Espantava a lembrança do tanque e quando mais podia, o biquinho entristecia-a como uma lembrança incurável. Repetia com redobrada ternura a promessa de voltar e o desespero maior, então, não era o de quem ficava no portão, mas aquele de quem ia tropeçando pelo caminho: roupas sujas acumuladas, malditas, outra noite pra atravessar, tão vazia. Ao nascer do dia, os braços embaraçavam-se no caos. Lutavam e paravam, num instante; Marco Aurélio estaria sempre no lugar costumeiro, cheio de espera. (pp.52-53)

Dessa forma, a segunda parte da narrativa que, estruturada pelo mesclar-se dos três elementos que a definiram (o universo de luzes e cores, o carnavalesco e a recuperação da unidade fragmentada), mergulha a personagem na mais profunda embriaguez, fazendo-a ultrapassar a humanidade, porquanto se assume natureza, flor, captando o inefável, a essencialidade de si mesma, retornada: "Na manhãzinha, confirmou no espelho que sobre a terra não havia outra jóia como a sua flor" (p.51).

Aqui, é a personagem que se reconhece destituída das marcas do tempo, livre da fragmentação, para sorver tão-somente a experiência do estado dionisíaco que, segundo Nietzsche, gera o esquecimento do cotidiano reificador.

Mas, se a segunda parte da narrativa instalou precisamente a face heróica da personagem, não se pode livrá-la completamente do tema do irônico. Isto por dois aspectos. Primeiro, o elemento carnavalesco, sugerindo a máscara, o fantoche, estabelece continuamente o irônico contrapontando o heróico, instaura o patético, o insólito de uma personagem profundamente direcionada para a falência total refugiando-se numa alucinação que interpreta como salvação. Depois, o final desta segunda parte já estabelece a transição do estado dionisíaco para o estado de nojo que, segundo Nietzsche, é o processo decorrente da angústia de, tendo conhecido a essencialidade do ser, saber-se ao mesmo tempo impotente em face da inalterabilidade da essência eterna das coisas, da irreversibilidade de um mundo contingente. Assim, a personagem que, durante toda a segunda parte, realizou o esquecimento do cotidiano, foi salva por Rogério, sorveu a delícia inusitada de saber-se esperada, assumiu-se como flor, agora vai sendo reintroduzida no "fio dos dias" (p.48): "Até as senhoras bondosas reagiram. Faltavam roupas, outras vinham trocadas, sujas ou amassadas, e Isolina foi perdendo serviço. Até o estudante brigou, chamou-a de relaxada. E ela sofreu um pouco, é verdade, pois ele havia sido seu redentor, como um filho. Mas Marco Aurélio existia pra compensar:(...)" Ele a iluminava na falência, na pobreza em rápido processo de asfixia." (p.53).

Mas tudo, aqui, no final da segunda parte, é apenas uma tímida expressão de que se vai gerar a consciência aguda da contingência do ser humano marcado pela miséria. O estado de nojo terá sua afirmação violenta na terceira parte do conto que se estende desde o retorno de Isolina, após a interrupção dos encontros com Marco Aurélio, até o momento em que, agarrando o pão das

mãos do menino, foge.

Esta terceira parte constrói uma denúncia profunda da miséria de tantos em confronto com a superabundância de outros:

— Não se joga comida fora, seu malvado!

Ele respondeu que havia mais, no armário.

— Mas tem gente que passa fome, não sabe?

Não sabia. Apenas pediu uma estória e ela aproveitou pra contar aquela dum coitadinho, no morro, que andava com tanta fome que a mãe deu cachaça pra ficar tonto e dormir.

— Ah! uma de rei..." (p.53)

É este o momento em que se projeta com violência o nojo definido por Nietzsche e que se identifica à náusea, proposta por Sartre, porquanto a personagem experimenta o estranhamento da existência, quando, ao estabelecer-se a oposição miséria x superabundância, percebe o nada, esvazia-se pela lucidez com que apreende a irreversibilidade dos conflitos gerados pela opressão e voluntária inconsciência dos poderosos e, só angústia, é levada a uma compreensão preliminar do ser que não lhe permite inocentar nem mesmo a criança: " Um pequeno rosto nunca foi tão odiento." (p.54)

Essa compreensão preliminar do ser é, na personagem, a consciência profunda da indistinção da criatura humana, na sua essência, consciência que se define, também pelo conhecimento da segregação que esfacela os marcados pela pobreza. Marco Aurélio é, também, cúmplice da opressão, da impiedosa ignorância da miséria na sua forma mais degradante:

— Mas tem gente que passa fome, não sabe?

Não sabia. Apenas pediu uma estória e ela aproveitou

pra contar aquela dum coitadinho , no morro, que andava com tanta fome que a mãe deu cachaça pra ficar tonto e dormir.

— Ah, uma de rei..." (p.53)

Esta terceira parte, portanto, se estrutura basicamente marcada pelo irônico. O universo de luz e cores configurado na segunda parte é substituído pela negação absoluta da luz, numa instauração do inferno.

Aqui, também, a personagem é fragmentada. Se na primeira parte da narrativa ela se enunciava acéfala, agora, desaparecem o tronco e os braços e pernas escravos, cedendo lugar à projeção de um rosto e de uns olhos acusadores: " Ao vir, trazia um rosto de criminosa..." (p.53) "... e que onda trevosa agitou-se nos olhos dela..." (p.53)

A enunciação da personagem, que se projeta fundamentalmente através do rosto e dos olhos acusadores, constitui um processo metonímico ao nível da narrativa, porquanto configura a personagem fragmentada, reiterando a imagem do "deus despedaçado" já instaurada na primeira parte do conto. A esta relação metonímica, ligam-se as metáforas "rosto de criminosa" e "onda trevosa", estabelecendo a aproximação entre a personagem e o "diabo" pelo que se estrutura o universo marcadamente irônico, demoníaco, ausente de luz.

Aqui, a personagem experimenta a forma mais profunda da fragmentação, e podem ser reconhecidos indícios da tragédia na sexta fase que, segundo Frye, é a expressão da mutilação, do chocante, da humilhação sem limites, levando à experiência do universo demoníaco que destitui a personagem trágica, completamente, de uma atitude heróica. Isto porque, aqui, Isolina conhece a forma mais profunda da mutilação, porquanto, pela

infidelidade ao que se impusera como código de honra, "...sem ter comido uma única migalha que não fosse sua, partir"; (p.48) se surpreende destituída de toda dignidade, o que corresponde à ausência total da atitude heróica e à experiência do universo demoníaco. Reitera-se a imagem de Cristo tentado pelo demônio, "Deus despedaçado," dividido entre o humano e o divino, e a tentação se cumpre em Isolina, quando, "num avanço rapidíssimo agarrou aquela comida..." (p.54). É por todo este contexto que a personagem, rompendo com o seu código de honra, experimenta a forma mais plena da mutilação, que já não se restringe apenas ao corpo escravo, mas também à alma num desfacelamento total traduzido pelo processo metafórico "... mas que raio estilhaçou o coração de Isolina..." (p.53).

Este raio capaz do esfacelamento mais completo é a única presença de luz num universo marcadamente instaurado pela treva, e é por ele que ocorre a explosão do demoníaco.

A terceira parte do conto, portanto, aprofundou o irônico já instaurado na primeira parte e, configurando um contexto social onde se emaranham forças contrárias em luta e o homem lúcido a respeito de sua condenação ao aniquilamento, explicita a situação trágica definida por Lesky e que, aqui, se cumpre em Isolina.

Se, até aqui, a personagem se apresentou em cada uma das três partes do conto, ora enunciada pelo irônico, ora supondo-se detentora da superioridade que caracteriza a personagem trágica marcada pelo heróico, agora, na quarta parte, que corresponde ao último parágrafo do conto, realiza-se a superação definitiva do irônico, a personagem se recompõe da fragmentação, conquistando o estado de serena lucidez, a sabedoria da dor, pre

conizada por Nietzsche, como o ponto mais alto da atitude trágica.

Esta quarta fase se organiza fundamentalmente em torno de duas imagens metafóricas construídas no plano da narrativa, pois que a personagem é, ao mesmo tempo, asceta ("Botou na cabeça uma oração amiga e, num jejum nem longo nem curto, com a boca trancada, e os olhos espremidos na abominação de sua dívida..." (p.54)) e noiva ("... aguardou que se estendesse o véu levíssimo sobre a face roxa." (p.54)).

Configurada asceta, a personagem cumpre o rito penitencial que a recuperará da fragmentação enunciada na primeira parte do conto e cumprida na sua forma mais plena na terceira parte da narrativa. Noiva, fruirá a comunhão com o mistério da morte num retorno definitivo ao ser primordial, porque redimida de toda mutilação. A quarta parte da narrativa, portanto, é a culminância do retorno ao ser primordial e se fez através de uma jornada em que a personagem descreveu o roteiro, retroativo idade adulta, juventude, infância, instaurando a conquista da essencialidade do ser.

A idade adulta corresponde à realidade de Isolina, ou seja, à amarga experiência de um tempo que se constrói como o encadeamento de opressões, cuja intermitência da escravidão é veiculada pela metáfora "fio dos dias". (p.48). A juventude e a infância ligam-se à atuação do estudante e da criança para que, pelo sonho, a personagem consiga romper a cadeia de opressão que a mantém escrava. Por Rogério, ela, "negra anônima(...) sinuosa" (p.47), é gerada outra vez, para, libertando-se do anonimato e da ausência de uma configuração definida, o que vem manifesto através do adjetivo metafórico "sinuosa" enunciar-se, com nitidez, mulher e mãe.

Mas a restauração da unidade fragmentada, o retorno à essencialidade do ser só tem seu cumprimento definitivo quando a personagem, tendo atingido o grau máximo da miséria, fonte de todas as suas castrações, se introduz na morte. Instaura-se aqui, o que anteriormente afirmamos como fruição do noivado, comunhão com o mistério da morte. É um consciente e desejado possuir e deixar-se possuir pelo nada, um despojamento total de todo vínculo ao contexto humano opressor, serena conquista de um universo marcado pela ausência da dor, da fome, da miséria. Dessa forma, consuma-se, nesta personagem, o aprofundamento da atitude trágica a que já aludimos anteriormente como sendo, na concepção de Nietzsche, a posse da sabedoria da dor o que se coaduna com a afirmação de Lesky sobre a atitude do herói trágico que consegue conservar, da vida, o que não pode ser perdido a despeito de todo o aniquilamento.

Se, no início desta tentativa de análise, afirmávamos a presença de um conteúdo trágico nesta narrativa e nos propúnhamos a comprová-lo, seguindo o roteiro que se cumpriria pela obediência às etapas de investigação formuladas como modelo para que esta abordagem se construísse, podemos, agora, reconhecer projetado o universo trágico que se anunciou.

Assim, como síntese:

— A personagem central, Isolina, marca-se pela fragmentação, repetindo o mito de Dionísio fragmentado, sofrendo a dolorosa experiência da individuação, num processo de dilaceramento extremo, resultante do esfacelar-se da unidade primordial, pois que os homens se dividem em classes.

— A personagem central, superando a individuação, recupera a unidade fragmentada, mergulhada na embriaguez da eterna vo-

lúpia do existir, numa inconsciência plena do cotidiano.

— A personagem central, porém, retorna à consciência do cotidiano, conhece o susto, o nojo, o absurdo de existir num contexto profundamente reificador do ser humano.

— A personagem central assume conscientemente a experiência do aniquilamento, sem o gesto teatral da dor, sabiamente lúcida.

Finalmente, podemos dizer-nos na presença de uma heroína trágica que, embora distanciada do herói aristotélico, porque incapaz do grande gesto heróico, detém, no entanto, a dimensão mítica, o que no pensamento de Boal, corresponde à superação do indivíduo para instaurar uma visão crítica do universo. Isto porque se enuncia como ser social, porta-voz de todos os esfacelamentos e castrações emergentes de um contexto marcado por contradições sociais e econômicas, característica de uma estrutura social injusta. Isolina é denúncia, embora diga, mais a si mesma que aos outros, a sua dor, o que, para Lesky, corresponde ao ensinar-se a atitude de serenidade que realizará o aprofundamento numa dimensão mítica onde o indivíduo é superado para que se instaure o homem que, pela lucidez, se faz possuidor da arte do dizer sim à Vida, a despeito de todo aniquilamento.

Singradura é o último conto do volume denominado tam**ém**, Singradura.

Sua célula dramática compreende o sonho de Marília, moça bonita, mas doente mental, segundo as pessoas de sua terra, que se consome na espera do herói que surgirá do mar, cheio de amor e de glória. Marília, no entanto, é profundamente amada por Pedro.

A narrativa se encerra com a morte de Marília, vítima de Pedro, cujo crime é produto do amor, do desespero de saber-se rejeitado.

O conteúdo trágico deste conto se constrói, portanto, firmado no conflito embriaguez de Marília x amor que Pedro lhe dedica. Desta contradição emerge o aniquilamento físico da moça, pela morte, estabelecendo-se, no entanto, a reintegração desta personagem à primordialidade do ser.

A personagem central, Marília, é introduzida na narrativa, projetando imediatamente, os três elementos que irão marcá-la no decorrer da ação, quais sejam: a loucura, a fixação num plano superior ao contexto humano que a cerca e a dimensão mítica, porquanto se integra plenamente à natureza, instaurando a superação do indivíduo, revestida que se fez do caráter utópico através do qual nos remetemos à idade de ouro de uma ancestralidade de cujas glórias perdidas no tempo, de certa forma, em Marília, se eternizam:

"E dia virá, no jogo perdurável de tais chelas e vazantes, em que tudo tão sólido há de restar indistinguido no verdelho violento, feito açúcar que se anexa de corpo e alma e abdica docilmente da unidade própria. Mar e tempo: pedra e nada, e

também Marília no curso de milênios, pela sé integração nas poucas horas de afogada, fará sua parte ponderosa no seio das marés. Ne las sobreviverá seu cheiro virgem e sua espera calada. Pois Marília é mar amantíssimo, de nascença, por decreto imperioso de loucura...

... por vocação precoce de princesa ... (p.213)

Estes dois parágrafos do conto, propagando os três elementos característicos da personagem, realizam o anúncio do caráter trágico de que se revestirá Marília durante a ação, marcada, ora pelo irônico, ora pelo heróico, e instaurada, sempre, como denúncia a um contexto humano incapaz de abrangê-la na sua verdade.

A abrangência da personagem marcada pelo irônico ou marcando-se pelo heróico se tornará mais nítida pela divisão do texto em quatro partes, as quais enunciam também a ação completa, característica da tragédia.

A primeira parte, iniciada no quarto parágrafo da narrativa ("... por vocação precoce de princesa !" (p.213) e estendendo-se até o primeiro clímax da embriaguez da personagem ("Ela inebria-se, vira-se de bruços e os ruídos na pedra são o roçar das águas ao pé das vigias. São música distante. O príncipe a consome: "Marília, Marília" - e morde-a nos ombros, oscilando como oscila o brigue na placidez das madrugadas." (p.217), é a instauração nítida do tema do heróico. "Princesa", "Rainha", quase "deusa", "mulher", são os processos metafóricos nucleares aos quais se relacionam outras metáforas enunciadoras do sonho pelo qual a personagem se projeta, marcando-se pela nobreza, porquanto, na sua inconsciência constrói o homem amado, príncipe, Herói, e, por ele, é tornada a "princesa", a Rainha, a deusa, a "mulher." Dessa forma, necessário se faz, nesta primeira parte da narrativa, reconhecer dois campos imagísticos distintos, quais sejam, o universo metafórico enun

ciador do ser superior emergente das fantasias de Marília e as metáforas configurativas da rendeira como "princesa", "Rainha", quase "deusa", "mulher". Isto porque, voltamos a afirmar, todo o contexto heróico desta primeira parte nasce, exatamente, da atuação da personagem criada pela inconsciência de Marília.

O inventário das metáforas enunciadoras desta criatura irreal nos levou ao seguinte resultado:

"Donzelinha ainda, logo entendeu que seu bem não é da Ilha nem das vizinhanças tão perto, gente visível, comum, João ou Pedro. Qualquer assombração, o búzio de certo vento ou as listras raras de algum peixe, alguém a informou doutros rumos debaixo do céu, paragens e palácios superiores aos das estórias contadas: e o moço daí é príncipe de além, urgentemente a caminho, urgentemente a caminho.

Será Bernardo, o Francês,
ou será Dom Leonardo?
Faz três anos.

Ele não tem nome certo, é apenas fidalgo destemido, nem mora em tal país demarcado, mas domina imensas regiões de terra e gente. Nem seu talhe despertou num só golpe da ambição. Foi surgindo aos poucos, no processar quase diário das visagens, um traço por vez, uma qualidade por palavra, à maneira de ladrilhado e vagaroso painel lavrado nas encostas do Muquém ou do Tijuco. É alto, rosto redondo e trigueiro, tem olhos acesos que são fachos na tempestade e braços potentes de varão feito, sob os quais se determinam cento e vinte homens de bravura escolhida. Roupas e adereços fulguram em faulhinhas de ouro e, na cabeça, o imperativo chapéu de plumas alteia-o às estrelas. É herói, Herói numa só palavra, dono de airoso brigue canhoneiro com uma alcova guardada a muitas chaves e só devassada pela grande luz do meio-dia."(p.214)

(...)"Seu idioma é de anseio." (p.214)

(...)"Levo-te raios de vida,
colete de carmesim,
gargantilhas amarelas,
frontaladas de marfim." (p.215)

(...)"Assim ele fala, punhal braseado de paixão, e
ela o escuta enternecida." (p.215)

(...)"Ela o observa na majestade: a espada, o gibão,
cálções de veludo e meias encarnadas. Está de pé, cortando venda-
vais na popa ..." (p.215)

(...)"Meu brigue sou eu, e tu és meu porto, Marí-
lia." (p.216)

Pelas metáforas que se constroem ao nível da narração, quais sejam, "acesos" e "fachos na tempestade" (olhos), "de anseio" (idioma), "raios de vida", "braseado de paixão" (punhal), "cortando vendavais", "Meu brigue" (sou eu) vemos configurar-se uma personagem marcada, basicamente, pela luz ("acesos", "fachos", "raios", "braseado") e pelo poder ("de anseio", "cortando vendavais", "Meu brigue").

O processo metafórico "de anseio", imagem da tensão amorosa, assume a conotação de poder, porquanto o amor com que esse Herói irreal envolve Marília é fascínio, dominação, embruxamento: "Mas a mãe sabe que é preguiça sem remédio caseiro, sem benzedura ou reza. Porque a fama é verdadeira: pobre da moça Marília, a maluquinha! De que vale ser assim bonita e boa rendeira, se é aluada e anda perdida por curvas de praia, sentada em pedras com a cabeça erguida na busca de fantasmas ou de queixo enterrado no coração?"

(pp:217,218). Principalmente Pedro, o moço da terra, que ama Marília, reconhece o poder dessa fantasia: "— Ô desgraça! — e se pergun-

ta: — Por que esse exibimento, por que ela foge e se endeusa e se embruxa?" (p.219)

Mas, se estas metáforas inventariadas constituem-se expressão de uma personagem marcada pela superioridade, isto se confirma com maior nitidez, se a estes processos metafóricos que se fazem ao nível da narração juntarmos o universo imagístico que se cumpre ao nível da narrativa. Isto porque a camada linguística, enquanto descrição e enquanto expressão da fala deste Herói, constrói uma personagem aproximada das prerrogativas da personagem descrita por Frye, no segundo modo de ação do herói como sendo um ser humano superior ao meio em que vive, e cujas ações são fabulosas, prodígios ocorrendo num universo fantástico de encantamento.

Este caráter sobre-humano configura-se já, na suposição da origem do sonho de Marília: "Donzelinha ainda, logo entendeu que seu bem não é da Ilha, nem das vizinhanças tão perto, gente visível, comum, João ou Pedro. Qualquer assombração, o búzio de certo vento ou as listras raras de algum peixe, alguém a informou doutros rumos debaixo do céu... (p.214) Mais adiante, a própria personagem diz a sua superioridade: "Marília, por minha honra e bandeira, atracarei nessa ponta da Galheta, muito mais depressa do que é humano e meus tesouros te cairão aos pés, numa tarde nunca tão luminosa em teu país." (pp. 214, 215).

É uma personagem que vai sendo construída vigorosa, Marília erguendo-a devagar com todo o refinamento característico dos excelsos e que assim é enunciada por uma tessitura linguística capaz de instaurar, ao nível da narrativa, a metáfora da excelssitude de que se reveste este herói e que assim se diz, fundamentalmente:

"Foi surgindo aos poucos, no processar quase diário das visagens, um traço por vez, uma qualidade por palavra, à maneira de ladrilhado e vagaroso painel, lavrado nas encostas do Muquém ou do Tijuco" (p.214)

O sentido de nobreza que, nesta construção lenta e vigorosa da personagem irreal, se evidencia basicamente através do adjetivo "lavrado", por sua ligação a substância preciosa, vem reafirmado, ainda, por outras expressões, quais sejam: "Roupas e adereços fulguram em faulhinhas de ouro e, na cabeça, o imperativo chapéu de plumas alteia-o às estrelas." (p.214), "... meus tesouros, te cairão aos pés..." (p.215) "Levo-te raios de vida, colete de carmesim, gargantilhas amarelas, frontaladas de marfim." (p.215), "Ela o observa na majestade: a espada, o gibão, calções de veludo e meias encarnadas." (p.215) "Quanta firmeza, que propósito real de chegar ligeiro!" (p.216)

Dessa forma, configura-se uma personagem quase lendária, poderosa, superior, não apenas ao contexto humano, mas capaz de vencer também o meio natural: "O olhar procura os horizontes e aceita o desafio que deles parte. Quanta firmeza e que propósito real de chegar ligeiro! Marília coloca-se a seu lado, invade com ele as espessidões e investe contra todas as muralhas e cordilheiras..." (p.216).

Esta personagem, portanto, detentora do heróico num grau elevado, enunciou-se sem traço algum de fragmentação, concentrando dimensão mítica, porquanto se liberta de toda limitação, marcada pelo utópico, de vez que "não tem nome certo, nem mora em tal país demarcado." (p.214), e instaura-se, segundo o pensamento de Rosenfeld sobre o herói trágico, como máscara momentânea de um processo eterno através do qual é recuperada a idade de ou-

ro dos grandes heróis configurados arquétipos, instaurados como modelo para toda atitude que se diga gloriosa.

Neste ser poderoso, no entanto, não se cumpre o aniquilamento que, segundo as doutrinas sobre a tragédia alinhadas nos pressupostos teóricos organizados como suporte para esta reflexão, se diz uma das prerrogativas essenciais do herói trágico. É uma personagem quase lendária, visão excelsa, construída lentamente por Marília, à maneira fruição, para que nada se perca do gozo, e que vai gerar a própria Marília, que se cumprirá, também, marcada pelo heróico, nesta primeira parte da narrativa.

Assim, postas as reflexões em torno do universo metafórico enunciador do Herói esperado pela personagem central, vamos apreender o campo imagístico que, emergindo do contexto do príncipe, construirá Marília.

A personagem central, nesta primeira parte, se marca basicamente pelo estado dionisíaco configurado por Nietzsche, mergulhada que vive na inconsciência, na embriaguez da visão do amor grandioso cujas promessas conduzem-na à participação das glórias do Herói, ao mesmo tempo que a subjagam, numa imposição de imaculada e fiel espera: "Marília, me espera de branco e fita no cabelo." (p.214)

Na introdução às reflexões em torno desta primeira parte do conto, afirmávamos a existência de quatro metáforas nucleares ("princesa", "Rainha", "deusa" (p.216), "mulher") estruturando todo o universo metafórico pelo qual Marília, aqui, se configura.

O inventário das metáforas, através das quais, ao nível da narração, a personagem é enunciada nos proporciona o seguinte

te resultado: quatro metáforas constituem-se expressão de atributos da personagem, quais sejam: "princesa" e "Rainha" (Marília é princesa, Marília é Rainha) (p.216), "porto" (...tu és meu porto, Marília) (p.216), .."bênção do teu sorriso" (...e todos sairão bem pagos com a bênção do teu sorriso" (p.216); seis metáforas configuram o contexto onde esta personagem se move: "data clara" ("O mar é largo e não terá fim a felicidade atingida numa data qualquer, clara como o sol não quis fazer nunca, pra mais ninguém") (p.216); "resíduo inocente" (Marília ajeita a fita e tira do vestido qualquer sujeirinha leve — ele está molhado, pela curta travessia da praia à pedra, é rendado por ela mesma e a aparente sujeira é tão-somente algum resíduo inocente do próprio mar"). (p.216), " Neste espelho" (Eu te mostrarei os mistérios do meio oceano (e ouvirás de minha boca como eles são mistérios pequenos ante os teus mistérios de mulher amante); verás como a lua é tão outra neste espelho...) (p.217), "alcova azul", "maciez da noite" ("Na alcova azul seremos um só, na maciez das noites." (p.217), "música distante" ("... e os ruídos na pedra são o roçar das águas ao pé das vigias. São música distante.") (p.217)

As quatro metáforas configurativas de atributos da personagem central constroem Marília elevada a um nível superior ao dos outros homens a cujo contexto ela pertence e este sentido de superação do meio social se reafirma, no decorrer da narrativa:

"Nosso beijo, Marília, será suspirado por toda a gente da cidade e das freguesias, pelas damas de escol e pelas rendeirinhas amigas." (p.215)

(...)"Em tua homenagem, os pescadores recolherão barcos e redes; namorados suspenderão humildes devaneios; mulher ne

nhuma evitará invejar-te e nenhum homem ousará julgar-se mais di-
toso do que eu." (p.215)

(...) "Verás a glória e conhecerás o delírio em tua terra, com o teu povo comendo vinte dias corridos à nossa mesa, cantando e dançando suas modinhas alegres e todos sairão bem pagos com a bênção de teu sorriso.

Ah, esse dia! Os ranchos se transformarão, com as flores e as luminárias, as areias cintilarão como um lençol de jóias esbanjadas. E o vazio secular de todos se encherá de ufanias." (p. 216)

Evidencia-se, dessa forma, todo um processo metafórico que, construindo-se ao nível da narrativa, aprofunda o caráter heróico da personagem. Se duas metáforas nucleares, "princesa" e "rainha", se expressam, através da narração, o processo metafórico que configura a terceira dessas metáforas, "a deusa", embora já veiculado por uma metáfora no plano da narração ("bênção do teu sorriso") se dará plenamente, no entanto, pela soberania quase divina com que a investe o Herói e que se depreende das promessas onde se presentificam o amor, na sua forma mais completa, indizível, sem dilaceramento, pela ausência de paixão, e a glória, através da qual toda a ancestralidade épica de um povo é recuperada. Da mesma forma que o processo metafórico enunciador da "deusa" se cumpre com maior nitidez pela narrativa, também a configuração da quarta metáfora nuclear, a "mulher", embora já se anuncie no plano da narração, pois que a relação metafórica "... tu és meu porto Marília" (p.216), por carregar-se do sentido de aconchego, nos induz à apreensão da mulher, se instaura basicamente pela narrativa. É a figura milenar da amante fiel que, fruindo

do esperas, se guarda numa confiante e submissa paciência:

"Meu brigue sou eu e tu és meu porto, Marília."

Ela concorda, muito certa de seu papel aconchegante, e ele jura, de novo:

"Se demoro, não te inquietes, te peço: interminável será o gozo de nosso encontro".

Sim, sim, que ela entende e não se impacientará. O mar é longo e não terá fim a felicidade atingida numa data qualquer, clara como o sol não quis fazer nunca pra mais ninguém.

"De longe, ainda, meu binóculo pesquisará teu vestido branco e a fita, de teu cabelo. Quinhentos tiros anunciarão a minha chegada."

Marília ajeita a fita e tira do vestido qualquer sujeirinha leve - ele está molhado pela curta travessia da praia à pedra, é rendado por ela mesma e a aparente sujeira é tão-somente algum resíduo inocente do próprio mar. Limpa e logo está de novo atentíssima." (p. 216)

Aqui, somos remetidos aos postulados do amor ideal, uma quase expressão do amor cortês com juras de cavalheiro, exigindo e recebendo a fiel espera de sua dama.

Postas estas considerações envolvendo o campo metafórico configurativo dos atributos de Marília, reafirma-se o caráter heróico da personagem central, pelo seu príncipe instaurada num plano superior, num contexto fantástico e prodigioso, o que a inclui no segundo modo de ação do herói definido por Frye. Ainda, porque instauradora da recuperação de uma idade heróica e do amor na sua forma indizível, porquanto em momento algum lesado na sua essência, esta personagem veicula a dimensão

mítica, expressa por Rosenfeld, quando reconhece o herói trágico como máscara momentânea de um processo eterno, transcendendo, não apenas o indivíduo, mas a própria humanidade que surgirá re-integrada no Arquí-Ser. Isto porque, nesta personagem, se cumpre a humanidade liberta, mergulhada na volúpia de existir, em permanente embriaguez dionisíaca, fruindo um estado de comunhão com o universo enquanto contexto humano e enquanto natura que restaura a unidade primordial pela experiência do paradisíaco aqui configurado pelo desconhecimento do universo demoníaco definido por Frye, no irônico. A inexperiência do irônico anula a dicotomia inferno/paraíso e, conseqüentemente, ocorre a ausência do conflito através do qual a unidade primordial se esfacela, determinando a situação basicamente trágica vivenciada pelo homem conforme assegura Lesky. Dessa forma, Marília se ergue como expressão da criatura humana plenamente liberta de toda mutilação, de todo aniquilamento.

A tentativa de compreensão do universo desta personagem central nos induziu a distribuir os processos metafóricos em dois grupos, quais sejam: o grupo das metáforas que se constituem expressão de atributos da personagem e o outro, abrangendo processos metafóricos configurativos do contexto onde esta personagem se move e que nos oferecem, como resultado, o inventário das seis metáforas discriminadas anteriormente.

Se a investigação do campo metafórico enunciador dos atributos de Marília, nos conduziu a apreendê-la numa atmosfera de comunhão com o universo, sem marca alguma de fragmentação, este caráter de unidade primordial plenamente restaurada se aprofunda pela ligação do campo metafórico configurador da personagem àquele outro, instaurador do contexto onde a heroína se move.

É todo um universo paradisíaco, luminoso ("data clara", "resíduo inocente", "neste espelho", "alcova azul", "maciez das noites", música distante") propiciador da harmonia entre o ser humano e a natureza.

Se a estas metáforas construídas ao nível da narração ajuntarmos relações metafóricas que se cumprem ao nível da narrativa, este sentido de comunhão da personagem com a natureza, de forma mais precisa com o mar, terá sua configuração definida com nitidez.

Assim:

"E então, Marília, singraremos. Sem pressa e sem medo, vogaremos no rastro da aventura, pra que conheças, enfim, este mar em que te debruças, sonhadora. Eu te mostrarei os mistérios do meio oceano (e ouvirás de minha boca como eles são mistérios pequeninos ante os teus mistérios de mulher amante); verás como a lua é tão outra neste espelho e como neles são outros os raios do sol, todas as cores e sombras. E o mar te embalará como a uma criancinha nascida hoje.(...)

Marília se estende. A voz chega baixinho, assim:

" Na alcova azul, seremos um só, na maciez das noites!"

Ela inebria-se, vira-se de bruços, e os ruídos na pedra são o roçar das águas ao pé das vigias. São música distante. O príncipe a consome:

" - Marília, Marília - e morde-a nos ombros, oscilando como oscila o brigue na placidez das madrugadas."(p. 217).

Este sentido de comunhão da personagem com a natureza nos remete a rituais através de que se cumpre a plenitude do ser humano, porquanto, embalada pelo mar, reencontrar-se-á criança ,

na posse definitiva do tempo primordial de um estado de inexperiência da idade adulta, neófito. Da mesma forma, o mar, "alcova azul", se configura tálamo, pelo qual se fará a mulher, no clímax da volúpia de existir, inebriada, numa presentificação dos ritos dionisíacos.

Completa-se, então, o ciclo vital, criança, noiva que se tece de rendas imaculadas, tocadas apenas pelo "resíduo inocente do próprio mar", mulher, como num processo eterno sem envelhecimento, sem mutilações, instaurando a dimensão mítica do amor enquanto expressão do indizível e da glória enquanto retorno à idade de ouro, à ancestralidade marcada por códigos que se instauram, ainda, como modelos exemplares das atividades humanas significativas, as quais, segundo Mircea Eliade detêm força mítica.

Porque a primeira parte deste conto construiu a personagem central plenamente situada na embriaguez dionisíaca, participando de um universo fantástico prodigioso, pela atuação do herói, há que se reconhecer, portanto, uma aproximação da lenda, que se diluirá, no entanto, à partir da segunda parte da narrativa, compreendida desde a descrição de Marília, menina transformando-se em moça e revelando-se "a maluquinha" (p.218), até o momento do desespero de Pedro, em face do alheamento, do sonho que a envolve e pelo qual ela o rejeita.

Esta segunda parte do conto introduzirá a oposição irônico x heróico, porquanto, se a personagem central se instaura inferiorizada pela loucura, de outro lado, a imagem da Rainha permanecerá.

Apreender o caráter irônico desta segunda parte do conto, e que se projeta já a partir da descrição de Marília, é um caminho que se anuncia como forma de abrangência do conflito ins

taurador da tragédia. Assim:

"Faz três anos

De menininha quase, transmudou-se em corpo ondeado, de cabelos luzidos pelo sol de cada dia. Ela ajuda a mãe na tecedura das rendas, quieta, cantante às vezes, sempre alongando a vista pro quadrado da janela. Quando solta palavra, além das canções que tudo dizem e não dizem nada, é um ai-ai doente, suspiroso, que a mãe chama preguiça, pra não ser rude. Mas sabe a mãe que é preguiça sem remédio caseiro, sem benzedura ou reza. Por que a fama é verdadeira: pobre da moça Marília, a maluquinha! De que vale ser assim bonita e boa rendeira se é aluada e anda perdida por curvas de praia, sentada em pedras, com a cabeça erguida na busca de fantasmas ou de queixo enterrado no coração?" (p. 218)

(...) - Ô desgraça! - e se pergunta: - Por que esse exibimento, por que ela foge e se endeusa, se embruxa?" (p. 219)

Esta visão da personagem principia a diluição do caráter prodigioso, fantástico, lendário da primeira parte aprofundada na proporção em que se avoluma o desespero amoroso de Pedro investindo contra a ebriedade de Marília. Dessa forma ocorre o direcionamento da ação para que este conto se cumpra como tragédia.

Se até aqui Marília se reveste do heróico pela atuação da imagem do príncipe, nesta segunda parte, a configuração irônica de que se marca emerge, basicamente da atuação de Pedro. Dessa forma, aqui, também se impõe a reflexão em torno de dois campos imagísticos, quais sejam: as figuras enunciadoras de Pedro e aquelas outras configurativas de Marília.

O inventário das imagens através das quais Pedro se

constrói nos induzem a apreendê-lo dividido entre um processo de animalização, através do qual ele é instinto, em frontal oposição ao amor cortês, característica do príncipe sonhado, e a tentativa de anulação do fascínio a que Marília se escraviza.

Dessa forma, ao nível da narração, uma única metáfora se faz presente: "fome canina" (Sente ódios, uma fome canina de violar todas as leis, aquela inútil vontade de revisar a terra esburacada em que vive") (p.219), estruturando o processo de animalização que se enunciará, também, através de relações metafóricas instauradas pela narrativa. Isto porque, rejeitado por Marília, todas as suas reações se expressam por atitudes denotativas da superioridade dos instintos sobre o sentido do ideal do cavalheiresco, da nobreza, da fidalguia, da serena majestade de que se investia o herói vindo do mar. Assim: "Ele continuou teimoso, indiferente às friezas" (p.218), "O rapaz enraivece, briga mesmo, vai pra outro canto do espaço.(p.218),"... e se esgana quando volta a ver os pés descalços ...(p. 219), Sente ódios, uma fome canina de violar todas as leis, aquela inútil vontade de revirar a terra esburacada em que vive." (p.219) Teimoso", "enraivece ", "briga", "esgana", "ódios", "violar", "revirar", devem ser apreendidos como termos que, não se constituindo metáforas ao nível da narração, constroem a imagem do animal acuado e têm sua significação metafórica reafirmada pelo tropo "fome canina".

O universo metafórico enunciador de Pedro como paródia do herói sonhado, porquanto se apresta em criar maneiras de cativar Marília, superando a força desconhecida que a embruxa, configura-se, todo, ao nível da narrativa:

"Planeja muitos modos de cativá-la, satisfações, brinquedos, outros passeios de barco, uma escalada de morro no domin

go. Idealiza um presente da cidade em papel colorido, sandálias, vidro de perfume, uma corrente pro pescoço moreninho. Mas nisso, sem precaução, descai pro inferno da riqueza - um brinco: uma pulseira! um diadema" (p.218,219)

A paródia assim se instaura: o barco lembrando o bri-gue, a escalada de morro remetendo à marcha vitoriosa pelas cordilheiras, os presentes, associando-se à imagem das arcas cheias esparramando tesouros, o diadema sugerindo a princesa, a Rainha, a deusa.

Postas as reflexões em torno do campo metafórico enunciador de Pedro, podemos dizer-nos em face de uma personagem onde se reconhecem traços da atitude trágica definida por Nietzsche, de vez que se constrói descrevendo um roteiro cumprido pela experiência da fragmentação, por uma quase embriaguez e pelo estado de nojo que definirá a catástrofe.

O sentido de fragmentação, a imagem do deus despedaçado se configura pelo processo de animalização através do qual a personagem vai sendo destituída do seu estado primordial de "rapaz honesto, dizem que até futuroso, pescador sadio" (p.218), introduzindo-se conscientemente, numa obsessão que o condena ao aniquilamento, ao desespero, que o direciona, sempre mais, para a catástrofe. E nisso tudo, ele conhece uma quase embriaguez, uma quase loucura, imerso todo e só, na ânsia de cativar Marília. Pela indiferença intermitente de Marília, porém, o pescador é introduzido na experiência do conhecimento da inutilidade de sua ação em face do conflito irreversível e sobrevém-lhe, então, o desespero, o sentido do absurdo, o nojo, definido por Nietzsche:

" - Ô desgraça! e se pergunta: - Por que esse exibimento, por que foge, se endeusa, se embruxa?

Sente ódios, uma fome canina de violar todas as leis ,
aquela inútil vontade de revirar a terra esburacada em que vive.

- Mas eu gosto, gosto. Agora, ontem, amanhã, Marília."

(p.219)

Pelas considerações desenvolvidas em torno desta personagem, apreendemo-la, portanto, basicamente marcada pelo irônico, pois que, opondo-se à configuração heróica enunciadora do príncipe surgido do mar, mergulha numa crescente ausência de perspectiva que determina a instauração de uma tragédia na quinta fase.

É desse contexto irônico emergente de Pedro, bem como do ambiente humano ao qual Marília se vincula que se projeta a condição inferior de "maluquinha", através da qual a personagem central se constrói na segunda parte da narrativa, instaurando a oposição ao caráter heróico que a configurou na primeira parte e que permanecerá, ainda, alimentado pelo universo fantasioso de que não se destitui, elevada a uma glória tal que ultrapassa a do seu herói:

"Quando quiseres ter, depois dos muitos mares, muita terra pra dominar outros seres, terás meu reino à tua vontade , meus cidadãos e minhas ruas, carruagens e coroas. Dum trono mais precioso que o meu me governarás ". (p.218)

Conseqüentemente, em Marília, até aqui, deve-se reconhecer uma ausência completa de fragmentação, porquanto mergulhada no sonho, embriagada pela glória do príncipe esperado, em momento algum assume a condição de inferioridade a que o seu grupo humano a reduz.

A investigação do campo metafórico enunciador da personagem central, nesta segunda parte da narrativa, nos conduz ao seguinte resultado: ao nível da narração, uma única metáfora se faz

presente, "corpo ondeado" ("De menininha quase transmudou-se em corpo ondeado...") (p.217), indiciando, já, a relação profunda entre esta personagem e o mar e que se efetivará na plenitude da reintegração da humanidade de Marília ao "seio das marés" (p.213); ao nível da narrativa, duas relações metafóricas, se enunciam, efetivando a oposição entre o heróico e o irônico. Do contexto "maluquinha", a "aluada", a "doida" (p.218) que convive com fantasmas, enunciando-se, portanto, a imagem quase demoníaca, mesclada bruxa e deusa: "Por que esse exibimento por que ela foge e se endeusa, se embruxa? (p.219) Pelo sonho em que se perde e, também, pela paixão de Pedro, mantém-se a Rainha: "Quando quiseres ter, depois dos muitos mares, muita terra pra dominar outros seres, terás meu reino à tua vontade, meus cidadãos e minhas ruas, carruagens e coroas. Dum trono mais precioso que o meu me governarás." (p.218), "Mas nisso, sem precaução, descai pro inferno da riqueza - um brinco! uma pulseira! um diadema!" (p.219) Presentificam-se, aqui, os elementos enunciadores da Rainha, quais sejam: "coroas", "trono", "diadema".

Postas as reflexões em torno da personagem central, nesta segunda parte da narrativa, podemos dizer-nos em face de uma personagem que embora fragmentada pelo meio social onde vive, não toma consciência da mutilação a que está condenada, e se guarda do aniquilamento, refugiada no sonho. Desta segunda parte do conto, apreendida, já, como direcionamento para a catástrofe, a personagem é conduzida à terceira parte da narrativa que abrange o espaço contextual onde se consuma a tragédia, pela morte de Marília resultando do desespero de Pedro.

Esta terceira parte se configura aprofundando a oposição irônico x heróico. A investigação do universo imagístico definirá com precisão o sentido de superioridade ou de inferioridade pelo qual Marília e Pedro se marcam.

Dessa forma, o inventário das metáforas enunciadoras de Pedro nesta terceira parte do conto, nos conduz ao seguinte resultado: ao nível da narração, duas metáforas completam o processo de animalização, a supremacia do instinto sobre a nobreza cavaleiresca e gloriosa do herói: "bicho concentrado na emboscada" e "ataque felino". (p.219) A estas duas metáforas, liga-se uma relação metafórica que, enunciada pela narrativa, acentua o caráter irônico de Pedro. Dessa forma, "Vê os calcanhares dela recuados, os joelhos entreabertos, uma parte dos seios saltada pela abertura da roupa". (p.219), instaura-se como um processo através do qual se reforça a imagem da besta possuída pelo desejo e que, tocando Marília, a destitui, também, do endeuçamento, porquanto, agora, ela é "presa", (p.220), animal subjugado.

Assim, a personagem central, Marília, na primeira e na segunda partes do conto fundamentalmente marcada pelo heróico, inatingida pela realidade do cotidiano, porquanto, em permanente embriaguez dionisíaca conhecerá, agora, o último clímax do sonho para mergulhar em seguida, na experiência do aniquilamento. Conseqüentemente, o universo metafórico que a configura nesta terceira parte do conto se faz em duas direções.

Numa primeira enunciação que se expressa ao nível da narrativa, cumpre-se ainda a mulher, a princesa, a Rainha, de vez que Marília se julga possuída pelo príncipe chegado, enfim, do mar: "Ela só respira para as promessas que chegam lá de longe; mas dá de si no ataque felino. Sem um susto, sem surpresa.

É seu príncipe:

- Chegaste ..." (p.219)

É este o momento maior da inconsciência, um inebriar-se tão profundamente que, na entrega a Pedro não é a ele que se

dá, mas ao seu herói. A este momento de plenitude, entretanto, segue-se o súbito e primeiro despertar do sonho para o cotidiano. Duas metáforas enunciadas no plano da narração, "presa" e "endemonhada" (p.220), anulam o caráter heróico da personagem, numa associação ao animalesco, ao demoníaco emergente de Pedro e instauram a imagem do deus fragmentado, porquanto a personagem experimenta a lucidez, o doloroso surpreender-se lesada, destituição de toda dignidade, tocada que foi por Pedro, personagem veiculadora do grupo social a que Marília pertence e que a limita ao irônico.

É nesta parte da narrativa que a personagem central se define como detentora da atitude trágica, na sua forma plena. Isto porque, antes mergulhada na inconsciência, só se faz lúcida, para assumir o aniquilamento. Aqui, ainda, uma relação metafórica construída ao nível da narração, "... se recolhe em concha..." (p.220), enuncia o grau máximo da atitude trágica, porquanto nos remete ao que Nietzsche configura como a serena tranquilidade em face da destruição, o assumir o aniquilamento numa ausência completa do gesto teatral da dor. "Recolher-se em concha" é toda uma atitude de retorno ao primordial, superando o aniquilamento, porquanto indício da reintegração ao mar, instaurada na sua forma mais completa pela quarta parte da narrativa.

Postas as reflexões em torno da terceira parte deste conto, revela-se cumprida a tragédia. A personagem central, vota da sem culpa à destruição, é introduzida no aniquilamento, para, segundo Boal, transformar-se em denúncia, veiculando a visão crítica de um contexto social cujos valores se impõem dogmáticos, segregando formas de comportamento ou de pensamento a eles não ajustadas. Assim, configurada quase lendária na primeira parte da narrativa, Marília, agora, tem sua definição como personagem trágica.

A dimensão mítica com que se constrói, instaurando-se como ser social enquanto denúncia, ao mesmo tempo que veicula a restauração do primordial, da idade de ouro onde o heróico supera o irônico, se aprofunda na quarta parte da narrativa, que abrange o último e os três primeiros parágrafos do conto.

Aqui Marília é reintegrada plenamente à natureza, processo que se evidencia através do universo metafórico configurador desta personagem.

O inventário das metáforas através das quais a reintegração se enuncia nos permite detectar, ao nível da narração, nove metáforas distribuídas em dois grupos, porquanto seis delas enunciam o ambiente natural ao qual a personagem será reintegrada e as outras três a configuram. Dessa forma, "no ritual da maré alta", "roubará" ("E o mar crescente, no ritual da maré alta, roubará todo sonho e toda espera...") (p. 220), "pedra-esperança" (na amada pedra de Marília, a pedra-esperança...), (p.213), "jogo perdurável", "verdelhão violento" (E dia virá no jogo perdurável de tais cheias e vazantes, em que tudo há de restar tão sólido, indistinguido no verdelhão violento...) (p.213), "seio das marés" (Mar e tempo: pedra e nada; e também Marília, no decurso de milênios, pela só integração nas poucas horas de afogada fará sua parte ponderosa no seio das marés.) (p.213), instauram processos metafóricos configurativos do mar como elemento natural onde se cumpre a reintegração de Marília à natureza. Por essas metáforas, se apreende o sentido de intemporalidade através do qual a personagem se reveste de um conteúdo mítico enquanto expressão de retorno à essência, à origem da Vida, da qual as águas se constituem arquétipo. Estas relações metafóricas instauram o processo eterno que se diz pelo sentido de perene renovação da vida atribuído à

gua. Assim, "pedra-esperança", "jogo perdurável", verdelhão vio - lento", enunciam este sentido de vivificante perenidade, pelo qual a personagem é introduzida no mistério da essência, como num templo, onde o "ritual da maré" roubará" o sonho e a espera para que destituída plenamente de toda marca humana, a personagem se restaure plenamente no "seio das marés", enunciada, agora, neófita, sem necessidade de esperança, porquanto realizada em todas as suas ansiedades.

Marília, instaurada como máscara momentânea de um processo eterno de vida, se cumpre expressa pelas três metáforas que a configuram, quais sejam: "cheiro virgem," "espera calada" (nelas sobreviverá seu cheiro virgem e sua espera calada".)(p.213)," mar amantíssimo"(Marília é mar amantíssimo...)(p.213). Dessa forma, a personagem experimenta a comunhão definitiva com a natureza. Ela mesma se cumpre como natureza: Marília é mar, é essência, é Vida. Remetendo-nos ao arquétipo do universo paradisíaco na sua forma indizível, é poesia, incoerência denunciando a realidade de um contexto humano contingente, porquanto veiculador de um processo de inadaptação do ser humano marcado por deficiências ao grupo social que o cerca. Na sua loucura, Marília se instaura verdadeira, liberta de toda limitação aos contratos sociais e se faz expressão de um universo marcado pela ausência de fragmentação. Sua dimensão mítica, é, portanto, uma evidência.

Se, introduzindo esta tentativa de análise, afirmávamos a presença de um conteúdo trágico nesta narrativa e nos propúnhamos a comprová-lo, seguindo o roteiro que se cumpriria pela obediência às etapas de investigação formuladas como modelo para que essa abordagem se construísse, podemos, agora, reconhecer projetado o universo trágico que se anunciou.

Assim, reafirmando:

- A tragédia se cumpre pela instauração do conflito emergente da oposição entre o estado de embriaguez em que a personagem central se refugia e as solicitações do grupo humano a que pertence, enunciadas basicamente pela paixão de Pedro.

- A personagem central, da ausência de fragmentação instaurada pela inconsciência, pela letargia dionisíaca, passa ao conhecimento da destruição que assume com a serena lucidez preconizada por Nietzsche.

- A personagem central, passando pela morte, não se anula, mas é reerguida de toda mutilação, para eternizar-se na configuração da harmonia primordial num tempo mítico de integração da criatura humana à natureza, num estado de liberdade cuja integridade se construiu pela evasão ao cotidiano reificante.

Finalmente, podemos dizer-nos diante de uma heroína trágica que, embora não se cumprindo plenamente conforme o modelo aristotélico, porquanto sem concretizar o grande gesto heróico, se revela superando o indivíduo para instaurar-se num significado utópico. Isto porque, veiculadora de um retorno no tempo capaz de anular demarcações, se reveste de sentido arquetípico, remetendo-nos ao universo do indizível onde se constrói o homem na sua forma mais plena. Assim esta personagem se enuncia dentro de uma compreensão do trágico em que o herói se configura como um arquétipo capaz de transferir o homem para uma dimensão infinita, além do cotidiano que ele terá aprendido a superar conforme se intui das doutrinas sobre a personagem trágica alinhadas na teoria que se projeta como suporte para esta tentativa de análise.

2.5 - Uliano Torres, de curto porém vistoso reinado

Este conto, um dos que integram Zélica e outros, tem como enredo a luta de Uliano Torres, "um cidadão pacífico e sem crime" (p.71), "pescador sem passado nem presente, sem cabedal nenhum (p.72), para entrar na posse da japona "Regência", artigo de luxo exibido na vitrine da loja de Isaque Rebolo, comerciante capaz de "tirar ouro dum prego torto, fortunas dum mínimo grão já a caminho de ficar bichado". (p.69).

Para conseguir seu objetivo, Uliano recorre aos filhos, impossibilitados, no entanto, de atendê-lo. Numa seqüência de cinco anos, o pobre velho prova dez vezes a japona, sem conseguir comprá-la. Mas um dia adoece, em delírio deseja-a com desespero. Os filhos decidem comprá-la e o fazem, quando o pai se recupera.

De posse da japona, Uliano se perturba feliz e, em pleno verão, despe-a só para dormir. Assim, é objeto de chacota e piedade, na praia. Os filhos se envergonham, ele não cede. É feliz, simplesmente.

Mas um dia, como as prestações não haviam sido pagas, Dona Nena, a esposa de Uliano, tem que devolver a japona a Isaque. "Sem grande sofrimento" (p.81), no início do inverno, o velho, morre.

Neste conto, a enunciação de um conteúdo trágico se instaura pela projeção imediata da angustiante necessidade de posse instalada em Uliano Torres a partir do momento em que, experimentando a japona "Regência" na venda de Isaque Rebolo, ela se ajusta perfeitamente ao seu corpo, como que integrando-lhe a natureza.

A personagem central, Uliano Torres, constrói-se neste conto, pelo quinto modo de ação do herói, conforme o define Frye, porquanto marcada continuamente por uma situação de liberdade in

ferior, intuída anônima integrante ("pescador sem passado nem presente"(p.72)) de um contexto social governado pelo possuir.

Dessa forma, o conflito, a situação basicamente trágica enunciada no decurso da narrativa se estabelece com nitidez pela oposição Isaque Rebolo(poder aquisitivo) x Uliano Torres(pobreza, incapacidade de aquisição):"... quem que podia usar isso? Só um homem, o próprio Isaque Rebolo, que era senhor de muita riqueza: senhor de venda sortida, charrete com rodas de borracha, quatro cavais e quinze vacas leiteiras num pasto que começava na praia e se ia morro acima. Só ele, que se dava a luxos como cinema na cidade e que conhecia o mundo bem pra diante do Paraná."(p. 70) x " Uliano Torres tirou a japona com acanhamento e então sentiu que de fato o inverno já estava presente mais uma vez em sua vida. "É muito quente. Caiu bem em mim, não caiu?" Os homens concordaram. "Se fosse um preço bom, agorinha mesmo eu acho que dava um jeito de ficar com ela." Bobagem do velho Uliano, todos sabiam que ele não tinha dinheiro nem pra pagar uma rodada de cachaça." (p.71)

Enunciada através dessa oposição, projeta-se aqui uma tragédia na quinta fase, segundo Frye, porquanto o conflito instaurado expõe, permanentemente, uma ausência completa de perspectiva para as classes dominadas.

Apreender esta configuração trágica do conto é um objetivo que se atingirá com maior coerência a partir da divisão do texto em quatro partes, correspondendo cada uma delas a uma das etapas da atitude trágica que Nietzsche assim expõe: estado de fragmentação, embriaguez dionisíaca, consciência da mutilação, serena lucidez diante da dor.

Dessa forma, a primeira parte do conto, correspon -

dendo à instauração da imagem de Dionísio fragmentado, se estende do início da narrativa ao momento em que os filhos resolvem presentear Uliano Torres com a japona, pelo aniversário.

Aqui, a personagem é fundamentalmente reduzida, numa situação de completa inferioridade ao meio social e se cumpre como herói trágico dentro da perspectiva de Lesky, porquanto a destruição, o aniquilamento a que Uliano Torres está votado, se ergue como expressão das mutilações através das quais a geração imemorial dos homens oprimidos se direciona para a catástrofe, para a irreversibilidade do conflito instaurado pelas tensões sociais. Dessa forma, somos remetidos, ainda, ao pensamento de Boal, de vez que a personagem se configura, também, como denúncia de uma sociedade injustamente estruturada.

Para uma melhor apreensão da personagem assim manifesta, propõem-se reflexões em torno do universo imagístico pelo qual ela se vai estruturando nesta primeira parte da narrativa. Como a sua configuração irônica se faz enunciada notadamente pelo contraste entre a supremacia econômica de Isaque Rebolo e a pobreza a que está escravizada, o universo imagístico que a constrói será apreendido com maior nitidez na medida em que se processar, também, a investigação do campo metafórico configurativo do comerciante. Ainda porque a japona adere a Uliano Torres, como se lhe integrasse a natureza e também porque é a determinadora do conflito, da mesma forma como se estabelece relação entre as imagens configurativas de Uliano Torres e as que enunciam Isaque Rebolo, também deve ser relacionado o campo metafórico da japona ao de Uliano Torres.

Um inventário das metáforas que configuram Isaque Rebolo, nesta primeira parte nos conduz a detectar, no plano da narração, três metáforas, quais sejam: "não era bruxo" (mas Isaque

Rebolo não era bruxo, pra levar também seus tombos bem levados") (p.69) "homem sem coração" ("...que ninguém diga por aí que Isaque Rebolo é um homem sem coração") (p.74), "amolecer" ("O sujeito também precisa às vezes amolecer um pouco na vida.") (p.74). Estas três metáforas, no entanto, recebem toda a sua significação, quando associadas ao universo metafórico que se faz ao nível da narrativa e que constrói, incisivamente, a imagem da classe dominante: "...Isaque Rebolo, ele que era senhor de muita riqueza: senhor de venda sortida, charrete com roda de borracha, quatro cavalos e quinze vacas leiteiras, num pasto que começava na praia e se ia morro acima." (p.70). Assim, esta personagem se instaura, basicamente, pelo possuir, e a imagem do poder aquisitivo, da classe dominante que Isaque Rebolo interpreta é que vai conferir significação às três metáforas que se enunciam ao nível da narração. Marcadas pelo sentido negativo, é por elas que se atenua a dominação exercida pelo comerciante sobre aqueles "pelados" a quem não é concedido nem ao menos "sonhar" com a japona. (p.71). Dessa forma, "não ser bruxo", instaura a fragilidade, o erro de Isaque Rebolo, sempre tão "zeloso e exato" na arte de lucrar. Gera-se, daí, o "amolecer" da ganância, a misericórdia que concede a Uliano Torres, deixando-o fruir a japona por instantes, o que o redime, de certa forma, da força opressiva emanada de seu poder econômico, atenuada, também, pela imagem caridosa que se enuncia: "...que ninguém diga por aí que Isaque Rebolo é um homem sem coração!" (p.74)

Postas estas considerações, podemos dizer-nos diante de uma personagem situada num plano superior, aprofundando a inferioridade do contexto humano integrado pelos "homenzinhos de sempre" (p.71), seus fregueses.

O caráter irônico de Uliano Torres, acentuado pela projeção de Isaque Rebolo, aprofunda-se, ainda, segundo já o afirmamos, configurado pelo campo metafórico enunciador da japona.

O inventário das metáforas que a constroem, nesta primeira parte do conto, nos faz reconhecer, no plano da narração, sete metáforas, quais sejam: "o raio da coisa" (por cinco anos, o raio da coisa empoeirou-se na vitrina...) (p.69), "uma pompa tão rica e domingueira", "Regência", principesca" ("Começa que só uma criatura em Santo Antônio de Lisboa tinha dinheiro pra botar no corpo uma pompa tão rica e domingueira como a japona marca Regência, de pura lã penteada vinda dos campos de Lages, principesca, talhada na última moeda...") (p.69), "altura" (...e ali ninguém estava à altura dela.) (p.70) "grandeza" ("Soube da grandeza da roupa e da grandeza do preço") (p.73) "... o diabo da droga da japona" ("Falou que o diabo da droga da japona já estava até suja...") (p.74).

A força de enunciação destas sete metáforas se projeta com maior profundidade, se a elas forem relacionados os processos metafóricos construídos ao nível da narrativa.

Ainda, o campo imagístico configurador da japona deve ser apreendido, levando-se em conta duas perspectivas diversas, porquanto, para Isaque Rebolo, ela representa o erro, "o descuido mortal", a ameaça de prejuízo e, para Uliano Torres, ela se configura a superação do irônico, a introdução num universo marcado pela nobreza.

Dessa forma, as imagens configurativas da japona distribuem-se em dois grupos: as que enunciam a perspectiva de Isa que Rebolo, remetendo-nos ao demoníaco, e as que manifestam a visão de Uliano Torres, sugerindo o paradisiaco, a superação do a-

niquilamento, anulando a imagem do "deus despedaçado".

Assim, as metáforas "o raio da coisa" (p.69) e "o diabo da droga da japona" (p.74), associadas ao conteúdo metafórico emergente da narrativa, enquanto instaurador da perspectiva de Isaque Rebolo, introduzem o demoníaco, manifesto pelo direcionamento à fragmentação que ela instaura, em Isaque Rebolo, como revelação de um "descuido mortal" e, em Uliano Torres, aprofundando a consciência da pobreza.

Dessa forma:

" Mas Isaque Rebolo não era bruxo pra não levar também seus tombos bem levados. Quem escapa de, num certo dia, numa distração, resvalar na bobice, dar de bunda no barro, como qualquer velhinha escorregadeira? Por exemplo: quando Isaque Rebolo foi enveredar mesmo discreto e quase obrigado, por um ramo um pouco mais fino de comércio, o das roupas feitas, seu alto talento fraquejou. Foi o caso da sempre lembrada jaquetona do viajante de Brusque. Sim, sim, que monumental estropício! - dinheiro empatado, incômodo com os homenzinhos de todos os dias, um trabalhão de doer: por cinco anos o raio da coisa empoeirou-se na vitrina - saindo, sendo escovada, voltando, saindo, sendo escovada, voltando - e sua história, que envolveu, mais que todos, um santíssimo homem chamado Uliano Torres, até hoje ainda não teve fim. Nem deverá ter tão cedo, pelo visto." (p.69)

(...) "Uliano Torres tirou a japona com acanhamento e então sentiu que de fato o inverno já estava presente mais uma vez em sua vida. "É muito quente. Caiu bem em mim, não caiu?" "Os homens concordaram. "Se fosse um preço bom, agorinha mesmo eu acho que dava um jeito de ficar com ela. "Bobagem do velho Uliano, todos sabiam que ele não tinha dinheiro nem pra pagar uma

rodada de cachaça. Isaque rebolo só fez um risinho e nada disse. Só limpou a vitrina de muita coisa miúda, abriu espaço e, num cabidê plástico, deixou bem à vista a mercadoria mais importante do seu negócio." (pp.71 e 72)

Comprova-se, pelo exposto, a organização de um processo metafórico estruturado ao nível da narrativa, pelo qual a japona assume a conotação de instrumento mutilador, não apenas do grupo dominado de que Uliano Torres se faz intérprete, como também da classe dominante, instaurada por Isaque Rebolo.

Relacionada a Uliano Torres, importa retomar a japona assumindo, ao mesmo tempo, o aprofundamento desta personagem na humilhação e a esperança de superação da inferioridade. Considerando-se este segundo aspecto, a japona se configura através das metáforas que a estruturam como elemento vinculador do enobrecimento de quem a possuísse, porquanto seria a superação de Isaque Rebolo. Assim, "uma pompa tão rica e domingueira", "Regência", "princesca", "altura", "grandeza", enunciam-se como relações metafóricas instauradoras de um universo nobre, onde a japona se configura investida de realeza, processo instaurado também por sentidos metafóricos construídos ao nível da narrativa.

Dessa forma:

"É, acabava de comprar material de primeira; pensando bem, acabava de comprar um material meio exagerado. Podia ter despachado o alemão comprando coisa mais em conta, a roupa era soberba demais até pra cidade, e cidade importante, e ali ninguém estava à altura dela." (p.70)

"Quem daqueles pelados ia ter o descaramento de sonhar com ela? Abriu a caixa, ergueu a japona sobre o balcão e perguntou sem piedade pra todos os lados: "Quem se habilita?" Era

engraçado. Quem deles se habilitava? Era até triste. O menos pobre talvez não pudesse adquirir, mesmo à prestação, quem sabem meia banda de roupa, quanto mais a roupa inteira".(p.71)

É toda uma supremacia que se cumpre dominando a todos, num fascínio pelo qual Uliano Torres se introduz na angústia da posse redentora.

As reflexões envolvendo o campo metafórico enunciativo de Isaque Rebolo e, também, o universo imagístico da japona, nos conduzem, portanto, a inferir, daí, o processo de fragmentação pelo qual se projeta Uliano Torres, nesta primeira parte do conto, instaurando-o, segundo Boal, como denúncia de uma sociedade de cujos valores se organizam firmados no possuir.

O inventário das metáforas enunciadoras desta imagem do deus fragmentado, ser dividido entre o desejo de posse e a incapacidade de aquisição, nos conduz a apreender, ao nível da narração, cinco metáforas: "santíssimo homem" ("... e sua história, que envolveu mais que todos, um santíssimo homem chamado Uliano Torres...") (p.69), "... matar todo aquele tempo..." ("O que fazia era ir à casa dos filhos ou então conversar na venda, nos vizinhos, pra matar todo aquele tempo que sobrava cada vez mais.") (p.72), "santa glória" (...seria uma criatura feliz da vida, se um dia Deus lhe desse a santa glória de ainda ter um blusão grosso, uma japona, um capotezinho até os joelhos...) (p.72) "ensebando" ("Então a gente vai comprar um artigo tão de primeira pra ela ficar se ensebando daquela maneira?") (p.74) e, ainda o seu próprio sobrenome "Torres". Estas cinco metáforas assumem duas direções, enunciadoras que são do conflito pelo qual a personagem se configura dividida. Assim, "santa glória", remetendo ao paradisíaco, configura a nobreza, a sublimação na qual Uliano Torres seria introduzido pela posse da japona. Mas o sentido paradí

sfaco que, segundo Frye, é a instauração do universo desejável, direcionará a personagem para o aprofundamento do irônico, o que se pode inferir das outras três metáforas estruturadas ao nível da narração: "santíssimo homem", "matar o tempo" e "ensebando".

Estas três metáforas, ligadas a processos metafóricos que se dizem no plano da narrativa, fracionam profundamente a personagem, destituindo-a da dignidade primordial que os homens de todas as épocas interpretam como resultante dos direitos inerentes à condição humana ou que, ainda, se enuncia vinculada a um determinado papel exercido na sociedade. Dessa forma, somos remetidos ao pensamento de Mircea Eliade, quando compreende o mito como elemento cuja função primordial é revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas.

Assim, a personagem se enuncia como intérprete do ser humano lesado na integridade de sua condição humana, porquanto marcado pela apatia ("santíssimo homem"), tão amorfo que se destitui completamente de historicidade ("Seu Uliano, pescador sem passado nem presente ..." (p.72), marginalizado, relegado à inutilidade ("O que fazia era ir à casa dos filhos ou então conversar na venda, matar todo aquele tempo que sobrava cada vez mais. As vezes, na fabriqueta, ia ajudar a compor alguma cesta, mas não era homem de destreza - muito ao contrário, pra falar bem franco, já estava mais atrapalhando ..." (p. 72)). Ainda, Uliano Torres se constrói, durante da narrativa, marcado por um processo de animalização ao qual somos remetidos pela metáfora "ensebando" ("Então a gente vai comprar um artigo tão de primeira pra da ficar se ensebando daquela maneira?" (p.74) e pelas onomatopéias "tatatá - tatatá- tatatá" ("Conversava sem canseira bem variado e alegre. Assim naquela noite - tatatá - tatatá - tatatá - na ca-

sa do filho mais velho(p.72)), e "nhanhanhã - nhanhanhã" (Primeiro um latinório sem nexo nenhum nhanhanhã - nhanhanhã (p.75)). As onomatopéias, sugerindo a palração (tatatá) e o arengar(nhanhanhã) introduzem, já, o sentido de inconsciência, a amarga compensação em que Uliano Torres se refugia como para redimir-se da inutilidade, cigarra cantadeira (a primeira onomatopéia) e o queixume do animal ferido (a segunda onomatopéia).

A personagem é, ainda, fragmentada pela destituição da dignidade de que deveria revestir-se num contexto social onde a família se organiza nos moldes do patriarcado. Dessa forma, marido e pai, instaurar-se-ia como elemento proeminente, atuante, em relação aos filhos e à esposa. Uliano Torres, no entanto, marca-se pela ausência de liderança, e essa consciência é dolorosa: "Elpídio disse que seria uma felicidade, claro, mas falou logo que esses artigos andam caros, são feitos só pra rico, e que ainda ontem a mulher esteve na cidade pra comprar pelúcia e voltou com menos da metade do que iam precisar. "Uma roubalheira!" Uliano Torres, então se arrependeu de ter falado aquilo, porque já não era pouco o que os filhos lhe davam todo mês". (p.72)"Adjalma repetiu as mesmas palavras de Elpídio: o frio ia crescer bastante e seria mesmo uma maravilha se o pai e a mãe tivessem todo conforto, mas que barbaridade hoje em dia! Qualquer trapo vale uma mina de ouro. Iam ter que comprar alguma coisa pra menina e estavam até com medo, porque a Cida do Elpídio anteontem esteve na cidade então trouxe quase nada com o monte de dinheiro que levou. Uliano Torres ouviu tudo, disse que estava ficando tarde, foi embora." (p.73)"Uliano Torres jurou que estava pra vender um guarda-comida de imbuia que lhe atravancava a casa e o dinheiro pretendia empregar na japona, se Deus quisesse. De fato, andou com tal plano, mas os fi -

lhos e Dona Nena deram o contra, porque o guarda-comida não atravancava coisa nenhuma e era boa parte do patrimônio do casal."

(p.75)

Toda a autoridade que lhe adviria, portanto, da condição de "chefe de família" não o caracteriza, porquanto Uliano Torres se define, durante a narrativa, aprofundando a personagem - objeto, mutilada pelas leis da sociedade de consumo, numa obsessão do ter que reduz cada vez mais intensamente a margem da dignidade inerente ao patriarca, projetando sempre maior a imagem do "pescador sem presente, nem passado, sem cabedal nenhum". E, pelo sobrenome "Torres", é luta pela vitória sobre a classe dominante, pelas alturas.

Dessa forma, a investigação do campo imagístico pelo qual esta personagem se enuncia nesta primeira parte da narrativa nos permite apreendê-la marcada pela atitude trágica. Isto porque, configurando-se a imagem do "deus fragmentado" oferecida por Nietzsche, Uliano Torres se projeta instaurando as tensões sociais emergentes da sociedade capitalista, pelas quais o ser humano se divide entre a alucinação do desejo de posse e a consciência da incapacidade de aquisição, conflito gerador da angústia: "Estava ali, e o que importava é que ali na sua frente o preço era triste de grande. Nunca que, por força própria, ia poder comprar uma roupa assim. Podia viver mais cem anos — Não ia dar. Isaque Rebolo continuou: "Mas faço em cinco, seis pagamento." Só Uliano Torres não sentiu a falta de convicção do comerciante ao dar suas condições de venda. Inocente, dividiu por cinco, seis vezes e cada parcela era ainda tão pesada que veio uma quentura no peito e o remédio foi tomar o rumo da casa. Ia descansar, beber um copo d'água. Foi indo cabisbaixo, um pouco febril, quem sabe, e sen

tiu que o frio estava aumentando. Pois não é que o frio agora aumentava mesmo! Entrou em casa sem barulho. A mulher quis saber daquele jeito novo e claramente triste. Ele guardou um breve silêncio, depois contou os desejos que andava tendo. Dona Nena ouviu tudo, como uma mulher deve ouvir os planos do marido. Soube da grandeza da roupa e da grandeza do preço. Aí então manteve os pés na terra, disse que seu velho estava variando um pouco do juízo." (p.73)

Configura-se, desta forma, a neurose, abscurecendo a coerência, uma embriaguez que não é o estado dionisíaco configurado por Nietzsche, mas que representa a tentativa de superação da realidade, acentuando o processo de reificação imposto pelos poderosos às classes oprimidas, estabelecendo um conflito permanente. Isto porque a luta pela superação da inferioridade é, sempre, contrapontada pela solicitação à tomada de consciência do sonho. Em Uliano Torres, essa amarga consciência se cumpre pela atuação dos filhos, da esposa e de Isaque Rebolo"... esses artigos andam caro, são feitos só pra rico..." (Elpídio- p.72), "Qualquer trapo vale uma mina de ouro." (Adjalma- p.73), "Soube da grandeza da roupa e da grandeza do preço. Aí então manteve os pés na terra, disse que o seu velho estava variando um pouco do juízo." (Dona Nena- p.73). "Falou que o diabo da droga da japona já estava até suja de ser assim usada e abusada e que agora bastava, fim. Onde já se viu? Então a gente vai comprar um artigo tão de primeira pra ela ficar se ensebando daquela maneira?" (Isaque Rebolo- p.74)

Assim, projeta-se uma personagem consciente do aniquilamento que vai construir uma visão crítica da sociedade, segundo o pensamento de Boal que subõe o herói como instaurador do ser

social, estimulando à ação todos quantos entrarem em contato com o drama, o que substitui a catarse da tragédia grega pela exigência de decisão. Ainda, Uliano Torres comporta a atitude trágica preconizada por Lesky, porquanto expõe os motivos de seu aniquilamento, num momento em que nada mais lhe é dado fazer senão gritar, de vez que toda queixa, todo lamento é inútil: "Em 27 de dezembro, pelas três da tarde, o velho caiu de cama. Elpídio e Adjalma foram chamados e vieram correndo com as mulheres e os filhos. A idade de Uliano Torres já ia longe, tudo podia acontecer a qualquer momento. Dona Nena chorava muito. "Ele está mal. Vai morrer." E parece que o homem se encaminhava mesmo pra isso, ainda mais quando começou a delirar. Primeiro um latínório sem nexo nenhum. Depois um assunto claro, claríssimo, espantoso. A japona famosa de seu Isaque Rebolo. Falou nela muitas vezes, chorado, lamentoso, com raiva, com grito, com rouquidão." (p.75)

Configura-se dessa forma, toda a angústia de Uliano Torres, e o grito articulado interpreta o lamento secular dos oprimidos, de vez que a personagem nos remete aos processos de mutilação pelos quais a condição humana é aviltada, numa decorrência de estruturas sociais injustas.

Postas estas reflexões, podemos dizer confirmada a proposição que, na etapa inicial desta abordagem crítico-reflexiva, nos direciona a apreender a primeira parte, do conto como expressão da imagem do deus fragmentado, aqui resultante do conflito que se instaura a partir da situação basicamente trágica que, segundo Lesky, marca o homem imerso num contexto onde a consciência de criatura votada à destruição se projeta intermitente.

A segunda parte do conto, abrangendo o espaço contextual que se estende desde o momento em que Uliano Torres recebe a

japona como presente de aniversário até o momento em que a percebe ausente do quarto, se organiza marcada pela embriaguez na qual a personagem se perde e se constrói liberta da fragmentação.

Aqui, a personagem, na primeira parte do conto estruturada basicamente a partir do irônico, se enunciará em duas direções. Isto porque, de posse da japona, Uliano Torres se recompõe de toda fragmentação, rompe com padrões de comportamento impostos pelo contexto humano que o cerca, supera, mesmo, as forças da natureza, porquanto indistingue entre frio e calor. Ele é a própria natureza, cumprindo-se a despeito de todas as limitações. Assim configurada, esta personagem se marca pelo heróico. De outro lado, porém, o grupo humano que a cerca instaura, ainda, o irônico de vez que projeta o ridículo da atitude de Uliano Torres.

Assim, a configuração da personagem, nesta segunda parte do conto, se definirá pela investigação do campo metafórico que a expõe, apreendido segundo as duas direções propostas.

Processos metafóricos que se organizam ao nível da narrativa instauram a personagem projetando-se superior, embriagada, triunfal.

Dessa forma:

"Experimenta, pediram as noras. Ele não esperou segunda ordem. Vestiu, se pavoneou. Bateram palmas. "Que linda!" Ele andou duma ponta a outra da sala. Fazia um forte calor, mas caminhava pra lá e pra cá, sem nenhum suor. Os botões de metal brilhavam na luz do dia; no bolsinho superior da direita, Dona Nena ajeitou um lenço de cambraia, do tempo que eram noivos. As noras bateram palmas de novo. (p.76)

(...)"Uliano Torres acordava, aprontava-se como um ra

paz que vai dançar, passeava pelas ruas, ficava tempo na venda , voltava pra comer, saía de novo, só tirava a japona na hora de dormir. (p.77)

(...) "Numa tarde de domingo, das mais quentes, Uliano Torres foi à praia ali perto. Era um bom lugar para uma exibição demorada, cheia como estava, da manhã até a noitinha." (p.78)

(...) "Pôs-se a andar galantemente e todos foram formando platéia, uns sentados sobre as pernas, outros deitados de bruços, outros ainda de pé..." (p.78)

(...) "Uliano Torres estava numa roda maciça, larga e firme, com excelente campo pra ir e vir, como bem queria. Andava em passinhos decididos, com gestos palacianos, um sorriso todo feliz no rosto seco." (p.78)

A personagem se expõe, portanto, numa inconsciência da realidade de que não emerge, nem mesmo quando o contexto social grita o ridículo que a inferioriza. Um inventário das imagens enunciadoras do irônico nos leva a detectar, no nível da narração, três processos metafóricos, quais sejam: "pavoneou". ("Vestiu, se pavoneou") (p.76), "O sol doía" ("Mas já na manhã do outro dia ele saiu com ela à rua, e o sol doía!") (pp.76,77) "rosto seco" (... um sorriso todo feliz no rosto seco") (p.78)

Estas três metáforas, relacionadas a conteúdos imagéticos organizados ao nível da narrativa, realizam a oposição em briguez x realidade, heróico x irônico. Assim, "pavoneou", concentra o cômico obscurecendo a glória do herói de posse do seu triunfo. E a imagem cômica, ridícula, se constrói permanente nesta segunda parte do conto:

" Ô marido bobo, assim acaba abafado". (p.76)

(...) "Na venda os homenzinhos riram bastante, fizeram brindes, alisaram a japona e voltaram a rir pela doidice do vizinho, afogado naquele calorão." (p.77)

(...) "O pai está ficando bobo, pai? O outro completou: "O povo está rindo aí. O senhor acha bonito?" (p.77)

(...) "O povo ria, é verdade..." (p.77)

(...) "As crianças riam abertamente, as moças apontavam com espanto, meia dúzia de rapazes da cidade, barulhentos, entrecaram forte. "Ô maluco!" diziam." (p.78).

Dessa forma, a glória que a personagem se atribui, na embriaguez, no estado dionisiaco, contrastando com a inferiorização a que o ambiente que o cerca o reduz gera a imagem patética do homem inconscientemente corroído, tanto pelas forças da natureza ("o sol doía") que ele, inebriado, julga superar, quanto pelo contexto humano. E a imagem cômica se acentua, dolorosa, remetendo ao palhaço (...um sorriso todo feliz no rosto seco..."), um misto de espantalho e fantoche: "Os filhos foram suspendê-lo pelos braços, iam levá-lo pra casa. Mas o velho ferrou os pés, fez-se rijo como uma estátua, foi puxado assim inteiriço, arrastado por um bom pedaço, gritando como uma criança de quem se tira o brinquedo. "Me larguem! Vocês me larguem!" Eram gritos tão estridentes, um escândalo tão danado que os dois pararam. "Pai, isto é demais. O senhor envergonha a gente." Como ainda se mantinham firmes, segurando o pai, gritos maiores vieram. "Me larguem, me deixem, que eu não quero ir! Me larguem que eu não quero ir! "As pessoas não queriam mais banho. Queriam ver em que ia dar aquela briga de pai com filhos. Elpídio usou de malícia: fez sinal a Adjalma pra que surpreendesse o homem num descanso dos músculos e arrancassem daí, num esforço dobrado, decidido.

Mas Uliano Torres reagiu à manobra, fez-se tão duro que só conseguiram mesmo foi um arrastamento pesado, os pés abrindo sulcos na areia e depois na terra seca, no caminho da casa. Paravam, de vez em quando. Era triste carregar um pai desse jeito, com toda aquela gente nojenta acompanhando, rindo como num circo, os desgraçados". (p.79)

Aqui, instaura-se o irônico numa dimensão profunda, acentuando a humilhação exatamente pela inconsciência da personagem cujo processo de destituição da dignidade primordial introduzido na primeira parte da narrativa se projeta agora, violentando-a, numa inversão hierárquica em que o ancião sugere o palhaço, o espantalho, o fantoche, e o pai, intrinsecamente líder, guia, é, agora, censurado, arrastado pelos filhos. Rompem-se, dessa forma, padrões míticos e o afastar-se da hierarquia primordial, mítica (se nos remetermos ao entendimento de mito como revelação de atividades humanas significativas, segundo Mircea Eliade) é o aprofundamento do conflito.

Há que se retomar aqui, também, o pensamento de Lesky afirmando o herói trágico como alguém que grita a sua dor. Em Uliano Torres, o gritar acentua a embriaguez da posse, numa alucinação que o despoja todo de qualquer superioridade. Objeto de pidade, agora, o povo o instaura mártir dos filhos e o recupera de toda configuração irônica. Herói, mergulha na experiência da mais intensa embriaguez, fechando-se a oposição heróico x irônico num triunfo que nos remete à figura de Cristo entrando glorioso em Jerusalém, aclamado por multidões que tanto o exaltavam nesta entrada quanto o condenariam, depois, ao Calvário: "Faltavam uns quinhentos metros pra chegarem em casa, e a pequena multidão resolveu, com o crescimento dos gritos, tomar partido na questão: crianças,

moças e rapazes, homens e mulheres, todo mundo pôs-se a defender Uliano Torres da violência dos filhos. "Deixem. A japona é dele! Elpídio e Adjalma tentaram uma explicação, mas a voz do povo estava já tão forte, que nada mais seria possível. Adjalma ainda gritou: "Vocês querem é rir dele, seus desalmados! "Não adiantou. Uliano Torres foi levantado por muitos braços, em triunfo. Sorria e nem olhou pra trás. Ficou entre aquela gente até o anoitecer. Quando chegou em casa, tirou a roupa, cansado e caiu na cama como uma pedra." (p.79)

Assim, nesta segunda parte do conto, enunciada basicamente por relações metafóricas que se constroem ao nível da narrativa, a personagem se confirmou marcada simultaneamente, pela volúpia do existir, que Nietzsche compreende como a restauração da unidade fragmentada, e pela destituição de atitudes que se impõem como garantia de integridade no contexto humano que a envolve. A embriaguez, conseqüentemente, não configura a personagem como um ser liberto. Antes, nos induz à apreensão, de um herói envelhecido, essencialmente direcionado para a destruição, cujo processo se define a partir da terceira parte do conto que se estende do momento em que Uliano Torres percebe a ausência da japona até o aparecimento de Isaque Rebolo, publicando a prestação não paga.

Esta terceira parte do conto constrói-se como transição da embriaguez para o conhecimento da dor, da destruição. Aqui, ainda, a personagem se expõe alucinada. O campo imagístico que a configura define a imagem do homem fragmentado, exposto à humilhação profunda por um contexto social cujos valores se estruturam firmados no possuir.

Aqui, toda configuração heróica se anula, e o irônico

se impõe, enunciando a loucura completa, uma demência que instaura o demoníaco, porquanto se projeta um contexto caótico, opondo-se vigorosamente à harmonia emergente de um universo desejável, paradisíaco, primordial, onde o homem se cumpria como natureza, sem ambições, sem esfacelamentos: "Voltou ao quarto e, duma vez por todas, por tudo que há de mais sagrado neste mundo, lá não estava a japona. "Me roubaram!" Os olhos enormes diziam que estavam compreendendo." Eles vieram aqui e levaram. Não vieram? Dona Nena quis explicar, mas Uliano já se tocava pra fabriqueta de balaio a pedir explicações daquele ato infame, "Filhos sem alma, me fizeram isso!" Chegou e foi gritando: "A japona? Onde é que ela está?" Os irmãos estavam surpresos. Que doidice era aquela agora? Ergueram-se, vieram olhar a fúria do pai - dois olhos como nunca viram. Não sabiam de nada. O que é que havia? Que história era aquela?" Mentira, vocês tiraram, eu sei que tiraram. Me deram e agora tiraram. Pra que isso? "Os gritos de Uliano Torres passaram a ser ouvidos a distância, como sempre, e foram trazendo gente. Elpídio e Adjalma continuaram dizendo que eram inocentes, se ele quisesse, podia revistar a casa deles. Pois Uliano foi, sempre berrando. Noras e netos não entenderam nada. Gente se apinhava. "Onde é que vocês meteram, seus filhos ingratos?" Não encontrou nada. Mas como?" (p. 80).

Dessa forma, ao nível da narração, uma metáfora "berrando" (Pois Uliano foi, sempre berrando"), configura a irracionalidade a que a personagem é reduzida, pela alucinação. É, pela terceira vez, o herói gritando a sua destruição. Há que se observar, no entanto, em Uliano Torres, a ausência do ensinar-se conscientemente a atitude de sabedoria da dor, de vez que até este ponto da narrativa marcou-se pela alucinação do possuir. Entretanto, se não realiza a aprendizagem da dor, o herói cumpre-se como lição,

projetado numa dimensão mítica, pois que transcende o indivíduo, instaurando o ser social, a visão crítica do mundo que, segundo Boal, denuncia as dilacerações impostas à criatura humana afogada no caos de um universo onde se avultam tensões pelas quais se enuncia, segundo Lesky, a situação trágica a que o homem está condenado .

Toda esta configuração, no entanto, não se diz plenamente apenas pela metáfora referida anteriormente. Antes, a força desta imagem se diz enquanto a relacionarmos ao processo metafórico organizado ao nível da narrativa, pelo qual se apreende toda a dimensão da angústia, do esfacelamento da criatura humana obsecada pela neurose do ter.

Ainda, uma relação metonímica, também enunciada ao nível da narrativa, reforça o sentido do demoníaco que se depreende deste contexto. Isto porque, possesso, Uliano Torres se projeta, na enormidade do ódio, por um de seus elementos, os olhos: "Ergueram-se, vieram olhar a fúria do pai - dois olhos como nunca viram." (p.80)

Postas estas reflexões, vemos confirmada a proposição em que anunciávamos Uliano Torres, nesta terceira parte da narrativa, como um herói profundamente envilecido, marcado pelas contradições geradas por uma realidade social fragmentária, incapaz de proporcionar ao homem a unidade primordial do paradisíaco. A transição da inconsciência da personagem ao conhecimento da destruição a que está destinada se faz profundamente dolorosa nesta terceira parte e instaura o momento da apreensão completa da dor, do aniquilamento que marca o início da quarta parte do conto: "O velho também calou-se. Parecia de repente lúcido. De repente voltava a ser triste e pequeno, pequenininho." (p.80)

Constrói-se, agora, a personagem emersa do caos, recompondo-se da destituição da dignidade, da configuração ridícula, para mergulhar na experiência do assumir, serena e tranquilamente, a destituição. A criatura incoerente e fragmentada, perdendo-se na ilusão ou gritando dilaceramentos, é substituída, nesta quarta parte da narrativa, pela imagem do homem a quem foi dado vencer a dor, mergulhando na morte sem desespero, identificando-se ao inverno como quem se restaura na natureza: "Um mês depois, mês e meio, Uliano Torres contraiu outra febre e morreu, sem grande sofrimento. Começava também a esfriar.

Pois esfriasse." (p.81)

Nesta quarta parte do conto, não se constroem relações metafóricas ao nível da narração. A imagem enunciando a superação do esfacelamento se instaura toda ao nível da narrativa, projetando o homem que retorna ao tempo marcado pela ausência da alucinação, da neurose emergente do conflito entre poderosos e oprimidos, tempo mítico, primordial, paradisíaco.

Se, introduzindo esta tentativa de análise, afirmávamos a presença de um conteúdo trágico nesta narrativa e nos propúnhamos a comprová-lo seguindo o roteiro que se cumpriria pela obediência às etapas de investigação formuladas como modelo para que essa abordagem se construísse, podemos, agora reconhecer projetado o universo trágico que se anunciou.

Assim, reafirmando:

— O direcionamento para a catástrofe, reiterando-se em cada uma das quatro partes do conto, se conclui enunciando a tragédia, porquanto a personagem passa pela destruição.

— Uliano Torres instaura o herói trágico, porquanto,

embora distanciado do modelo aristotélico, se marca pela atitude trágica, construindo a imagem do "deus fragmentado", dividindo-se entre a ilusão do heróico e a realidade do irônico para se confiar assumindo a destruição com a serena lucidez preconizada por Nietzsche como um caminho para a restauração da unidade fragmentada, num retorno que possibilite a reintegração à harmonia primitiva de um mundo liberto de convulsões e dilaceramentos.

- Uliano Torres cumpre-se plenamente como denúncia, ultrapassa o indivíduo, para se configurar intérprete de gerações seculares que se mutilam, anuladas pela opressão das classes dominantes.

Por estas considerações, a personagem se enuncia dentro de uma compreensão do trágico em que o herói se configura arquétipo, capaz de, tendo passado pela experiência do aniquilamento, transferir o homem para uma dimensão infinita que anule a imagem do "deus fragmentado", convulsionado pelo titanismo das injustiças sociais.

2.6. - Serenita Reis defendeu-se, fez muito bem

Getúlio Reis é um viciado no jogo. A esposa, Serenita, vive em apreensão, de vez que o retorno de Getúlio a casa será pacífico, quando vitorioso e uma tempestade de mau humor, após a derrota. Um dia, Natércia, afilhada do casal e de repente órfã de pai e mãe, chega à casa do jogador, solicitando asilo. É aceita e passa a integrar a família.

Numa das vitórias, Getúlio ganha todos os móveis, louças e roupas pertencentes a Joaldo Santiago, outro jogador. Getúlio, Serenita e Natércia vivem momentos abastados, no uso de tudo o que pretencera a Joaldo Santiago. Getúlio, particularmente, está feliz, porque Ismênia, a irmã que lhe condena o vício e que está para visitá-los, vendo tanta abundância, reconhecerá o valor do "trabalho" a que Getúlio se dedica.

Voltando ao jogo, por solicitação de Joaldo, perde tudo o que ganhara. Desespero. Novo jogo. Vitória. Euforia. E assim, sucessivas vitórias e perdas acabam por levar Getúlio ao desespero. Derrotado, a irmã na iminência de visitá-lo, Getúlio aceita a proposta de Joaldo, sugerindo-lhe a negociação da mulher. Porém, não é Serenita, é a afilhada que promete ao parceiro.

Tudo combinado, chegam à casa de Getúlio. Serenita os recebe e, ao tomar conhecimento da negociação, se revolta e consegue adiar o "pagamento" da aposta, para o dia seguinte.

Quando Joaldo se vai, ela o segue e se dá a ele, para saldar a dívida, substituindo a afilhada, sem que Getúlio o saiba.

Mas Joaldo não considera paga a aposta e volta, na noite seguinte, exigindo a moça. Serenita, com astúcia, consegue armar-se de uma pistola, para enfrentar os dois homens, na defesa

de Natércia. Oferece-se a Joaldo. Ele diz que depende do marido. Ela está serenamente enraivecida. Dispara três tiros em Getúlio, que morre. Natércia acorda. Joaldo vai embora.

No outro dia, os móveis voltam à casa de Joaldo. Getúlio é enterrado. A casa, incendiada. Serenita toma Natércia pela mão e parte, sem rumo.

Neste conto, a enunciação de um conteúdo trágico se instaura pela projeção imediata da destruição a que as personagens centrais Getúlio, Serenita e Natércia se direcionam, num dilaceramento emergente do vício de Getúlio.

A apreensão desta tragédia que, anunciando-se basicamente marcada pelo irônico, situa-se na quinta fase, endereçando-se para a sexta fase, segundo Frye, configurar-se-a mais nítida pela divisão do conto em quatro partes, propondo, cada uma delas, aspectos da atitude trágica estruturada por Nietzsche.

Assim, a primeira parte do conto, abrangendo a configuração inicial das três personagens centrais, projeta, já de forma expressiva, a irreversibilidade do conflito, a liberdade inferior de que se marcam Getúlio, Serenita e Natércia, votados à fragmentação, pela força diabólica do vício.

A abrangência da configuração de cada uma das três personagens se enunciará com maior profundidade, a partir de reflexões que envolvam o campo imagístico enunciador de cada uma delas.

Dessa forma, o inventário de processos metafóricos pelos quais se constrói Getúlio Reis nos induz a identificar, ao nível da narração, nesta primeira parte do conto, catorze metáforas,

quais sejam: "atravessado", "bicudo" ("... bem sabia, o homem era dum gênio todo variado, hoje alegre, amanhã atravessado e bicudo gritador com a pobre da madrinha.") (p.85), "bicho" ("Se perdia nas cartas, virava bicho...") (p.85), "cara trancada", "roupa pastosa de fumaça", "pio" (chegava de cara trancada, barba grande, roupa pastosa de fumaça, não aceitava um pio que fosse...)(p.85), "formigação do vício" ("Só voltava à rua quando a formigação do vício obrigava") (p.86) "voz macia", "sem dureza" ("...estava até parecendo mais moço, o rosto sem linhas fortes, a voz macia, sem dureza..." (p.81), "nariz franzido de raiva" (... Do jeito que o pai dizia, imaginava diferente: meio sujo maltraçado, nariz franzido de raiva...) (p.88), "beleza" (...O beleza do Getúlio ou estava praticando a tal doutrina...)(p.88), "um espiga" ("Teu padrinho é um espiga") (p.88), "sapateava" ("...o bandido se aproveitava dessa frouxeza, sapateava em cima da coitada...")(p.88), "gostoso" ("Natércia sorriu, aquilo era gostoso de ouvir") (p.89)

Destas catorze metáforas construídas ao nível da narração, nove projetam, expressivamente, o irônico. Dessa forma, "bicudo", "bicho", "cara trancada", "pio" instauram o processo de animalização pelo qual Getúlio Reis destituirá, a si mesmo e aos outros, da dignidade inerente à condição humana, encaminhando o contexto para o demoníaco, cujo sentido já se anuncia pelas metáforas "roupa pastosa de fumaça", "formigação do vício", "o beleza", "um espiga", "sapateava", porquanto estes processos nos remetem ao arquétipo do fogo infernal aderindo ao condenado ("roupa pastosa de fumaça"), à tortura ("formigação do vício"), à ironia ("o beleza"), à inutilidade ("um espiga") e à fúria diabólica ("nariz franzido de raiva", "sapateava").

A enunciação do inferno, manifesta ao nível da narração, já nesta primeira parte do conto, reafirma-se ainda por relações metafóricas construídas no plano da narrativa.

Assim:

"Era como se o diabo tivesse escrito lá num caderno que ele não podia passar uma semana em casa, junto dela, longe da aventura. Cumpria essa espécie de mandamento. "Deus me fez assim, puta merda!" (p.86)

"Grande perdido, o Getúlio...(p.86)

"...nos desastres, eram socos violentos, três murros que faziam a pobre disparar da cama instantaneamente..."(p.86)

"Beijar a mão dum pecador tão grande?" (p.88)

É a definição da liberdade inferior, da escravidão a que Getúlio está agrilhado, por uma força superior, pelo fatalismo. Dessa forma, introduz-se a apreensão deste conto como uma tragédia na quinta fase, abrangendo, também, elementos da sexta fase. Nesta personagem, o heróico é quase ausente. O libertar-se do inferno corresponde a situações em que a dependência do vício permanece, porquanto a derrota ou a vitória estará sempre ligada à disposição da "boa estrela". Assim, os processos metafóricos "voz macia", "sem dureza" e "gostoso", realizando a oposição ao demoníaco, não anulam o processo de animalização, nem a configuração diabólica que esta personagem instaura. Pelo contrário, acentuam, pela paz momentânea, a experiência do inferno.

Assim:

"Ao se levantar, mal lavava o rosto e caía de novo no baralho, perdendo o que arranjasse emprestado ou então começando

uma temporada de vacas gordas. Quando elas aconteciam, as vacas gordas, aí sim, não existia na face desta terra uma criatura mais cristã e agradável: Getúlio Reis trazia presentes em cima de presentes pra mulher, passava dois, três, até quatro dias inteiros com ela, atualizava o amor deles dois, tornava-se prestativo nal gum serviço doméstico, ou simplesmente dormia de inchar os olhos, como um cidadão comum no gozo das merecidas férias". (pp.85e 86)

"Quando pediu a bênção pra ele, ficou envergonhada. Beijar a mão dum pecador tão grande? Mas era padrinho, devia-lhe respeito, e mais que isso: agora lhe devia obrigação, pois permi tiu que ficasse morando ali. "Quando é que se deu a morte?" — ele quis saber, pra começar uma conversa dentro do almoço. Natércia ficou séria, tristonha ao lembrar os dois corpos inchados, disse que se deu há quatro dias. Foram encontrados no lado de lá e enterrados na Pinheira mesmo. "Aí ficaste sozinha. Mas nós es tamos aqui. A casa é pequena mas o coração é grande." Natércia sorriu, aquilo era gostoso de ouvir. Contou que logo seu pensamento foi mesmo pra madrinha Serenita. "A mãe dizia sem pre que a madrinha é uma segunda mãe." Getúlio Reis brincou com ela: "E o padrinho não é um segundo pai, menina?" Natércia riu, concor dou. (pp.88 e 89)

Relacionando-se estes contextos às metáforas detectadas ao nível da narração como formas de se atenuar o irônico, cumpre-se reafirmada, no plano da narrativa, a metáfora enunciada ra do paradisíaco, da harmonia opondo-se ao demoníaco, para gerar a imagem do "deus fragmentado" que, por Getúlio, se diz vigorosa em Serenita e ameaça Natércia.

Getúlio estrutura-se, portanto, como a "hybris", per sonagem veiculadora que é da destruição, para Serenita e para

Natércia.

Dessa forma, o campo imagístico enunciador de Serenita se constrói fundamentalmente estruturado a partir da atuação da "hybris". No plano da narração, nesta primeira parte do conto, o inventário das metáforas nos conduz à apreensão de quatro processos metafóricos, quais sejam: "Serenita", "uma porca, ronca que ronca" (...esse homem não pode ficar feliz, encontrando a mulher feito uma porca, ronca que ronca.)(p.86), "dormir de leve" ("Desde então Serenita aprendeu a dormir de leve.")(p.86), "esfregão" ("... o bandido se aproveita dessa frouxeza, sapateava em cima da coitada como quem limpa os pés em cima dum esfregão...")(p.88).

Pelas quatro metáforas inventariadas, introduz-se uma personagem basicamente direcionada para o aniquilamento. O nome "Serenita", instaura-se como uma relação metafórica em que se evidencia a antítese entre a sua significação (cognato de "serena") e a realidade da personagem que se configura toda feita de situações opostas à tranqüilidade. No entanto, ao nível da narrativa, esta oposição se dilui, porquanto a personagem consegue atenuar o processo de aniquilamento a que a "hybris" a sujeita pelas outras três metáforas construídas ao nível da narração ("porca, ronca que ronca", "dormir de leve", "esfregão"), para se construir superando o irônico e detendo o heróico. Isto porque esta personagem se constrói marcada pela serena tranqüilidade diante da dor, portadora de uma consciência profunda do aniquilamento que ela aceita, sabiamente, sem gesto de dor. A sabedoria do sofrimento, aliada à vontade de vida, atitudes introduzidas já nesta primeira parte, por relações metafóricas que se cumprem ao nível da narrativa constroem o grau máximo do gesto trágico, segundo Nietzsche, do qual a personagem se revestirá, no final do conto,

Assim:

"E o pai contava também o quanto sofria a madrinha, mulherzinha sincera até demais, até animada, a bobinha toda conformada com a profissão nojenta dele: falava que o Getúlio nasceu foi pra aquilo mesmo, não adiantava ninguém dar o contra (e aqui ela sempre falava da cunhada Ismênia, que criticou o irmão praticamente desde o dia em o pobre viu a luz do dia), o Getúlio era homem e dono do seu nariz e ela nasceu foi pra cuidar das coisas dele e acabou-se, não adiantava ninguém vir dar conselho.(...) "Nem um filho teve dele" - continuava o pai: Mas a tola dizia à vizinhança e aos parentes." Pra que filho, se já tenho um chamado Getulinho Reis, de quarenta anos, meio manhoso, meio sem-vergonha, mas meu filho, e daí?"(p.88)

São contextos enunciadores da personagem instaurando-se consciente da mutilação, ao mesmo tempo que realiza a aprendizagem da dor, para que não se perca no desespero. Importa, aqui, considerar uma relação metonímica",... seu coração pensou na mulher do perdedor:..."(p.87), enunciada como súbita e dolorosa consciência da condição a que ela também se escraviza, mas que se dilui imediatamente numa tentativa de superar a mutilação:"... mas logo voltou à realidade da vida:" Azar. Ele é que quis. Jogo é jogo."(p.87)

Dessa forma, reduzida ao irônico por Getúlio, conforme o que se depreende das metáforas porca, ronca que ronca" e "esfregão", é por Getúlio também que vai aprendendo a atitude do herói trágico preconizada por Lesky, qual seja, a capacidade de guardar, da vida, o que não deve ser perdido.

Pela própria hybris, vai alimentando a vontade de vida, tentando encontrar-se na essencialidade do ser, convocada pe

la natureza a cumprir-se mulher e mãe (Getúlio é o homem e o filho), anulando a oposição entre o nome "Serenita" e a inconstância da vida a que a hybris a condena.

As reflexões abrangendo o campo imagístico pelo qual Serenita se configura nos permitem apreender esta personagem como um ser fragmentado, "deus despedaçado" segundo Nietzsche, dividido entre o titanismo do contexto demoníaco emergente de Getúlio Reis e o aprendizado da dor num esforço para realizar o que Nietzsche define como o alegre dizer-sim à vida, a despeito de todo aniquilamento.

É por Serenita que se organiza o campo metafórico con-figurativo de Natércia, nesta primeira parte da narrativa. Ao nível da narração, duas metáforas constroem Natércia como instauradora do paradisiaco, neste contexto fortemente marcado pelo irônico: "... rosto de Nossa Senhora" ("... uma mocinha hoje com seus catorze anos, muito quieta, bonita, um rosto de Nossa Senhoração querida."), "presente" (Então ele levantou o braço e disse que dava esse presente para ela - a moça podia vir quando quisesse.") (p.87).

Natércia, que se introduz no conto marcada pela inferioridade, porquanto órfã a solicitar asilo, se configura como uma personagem que, enunciada pela metáfora "um rosto de Nossa Senhora", marcada, pois, pelo divino, remete ao sentido de harmonia opondo-se ao caos, constatação evidenciada, também, por imagens que se dizem no plano da narrativa.

Assim:

"Quando é que se deu a morte?" - ele quis saber pra começar uma conversa dentro do almoço. Natércia ficou séria, triste quando lembrou os dois corpos inchados, disse que se deu há qua-

tro dias. Foram encontrados no lado de lá e enterrados na Pinheira mesmo. "Aí ficaste sozinha. A casa é pequena, mas o coração é grande". Natércia sorriu, aquilo era gostoso de ouvir. Contou que logo seu pensamento foi mesmo pra madrinha Serenita. "A mãe sempre dizia que madrinha é uma segunda mãe." Getúlio Reis brincou com ela: "E o padrinho não é um segundo pai, menina?" Natércia riu, concordou. (pp.88e89)

Configura-se o universo paradisíaco, a imagem da família, Serenita reconhecida mãe, Getúlio anulando a hybris, Natércia instaurando a recuperação da unidade fragmentada. Recebida como "um presente", esta personagem participa da construção de Serenita enquanto tentativa de pronunciar-se como o alegre dizer-sim à vida, a despeito do aniquilamento. Serenita ajuntou: Pra ela ia ser até bom, me ajudava." Ele então levantou o garfo e disse que dava esse presente pra ela — a moça podia vir quando quisesse. "Já veio. Está dormindo na sala." Pois podia ficar. "Só assim esta casa fica mais alegre quando estou fora." (pp. 87 e 88).

De outro lado, porém, em relação a Getúlio, a imagem paradisíaca instaurada por Natércia, se diz como acusação, anjo opondo-se ao demônio, paraíso denunciando o inferno: "Pensando no que já sabia e no que imaginou do padrinho, Natércia bem que tinha de entrar naquela casa portando um certo receio, quase um certo nojo do homem. Quando pediu a bênção pra ele, ficou envergonhada. Beijar a mão dum pecador tão grande?" (p.88)

As reflexões envolvendo o campo imagístico configurador de Natércia nos induzem, conseqüentemente, a apreendê-la como personagem projetada, fundamentalmente, a partir da ausência de fragmentação. Isto porque, enquanto, por Getúlio, Serenita é reduzida ao animal ("porca, ronca que ronca"), ao desprezível ("esfregão"), em Natércia instauram-se tão-somente imagens enunciado

ras do heróico, conotando o paradisíaco que esta personagem detém.

Postas estas considerações, confirma-se a apreensão desta primeira parte do conto como instauradora do conflito, de vez que Getúlio Reis, configurado "hybris", se evidencia como elemento gerador do processo de dilacerações pelo qual, em Sere-nita, se cumpre a imagem do "Dionísio fragmentado" e, em Natércia se constrói a denúncia ao demoníaco.

A segunda parte do conto, compreendendo o alternar-se das perdas e vitórias de Getúlio, se constrói como um contexto fundamentalmente propulsor do processo de degradação intensa da criatura humana acorrentada ao vício, como a grilhões forjados por forças superiores.

Instaura-se nesta segunda parte do conto, o estado de embriaguez dionisíaca, mas que não se cumpre plenamente, porquanto em momento algum as personagens atingem a inconsciência profunda da realidade. O retorno ao jogo é uma certeza não esquecida em momento algum, e as derrotas resultando na perda de todas as coisas adquiridas se impõem como ameaça intermitente.

Dessa forma, o ambiente contextual desta segunda parte se constrói aprofundando a fragmentação, a despeito dos momentos em que as personagens se introduzem na volúpia do existir.

Assim:

"...a cozinha brilhava em puro alumínio, os móveis eram até demais pro tamanho da casa, calças e vestidos sobravam fora dos lugares, o rádio tocava música e Getúlio vinha dançar, levando-a pela cintura. Natércia participava com olhar muito aberto em admiração — nunca esteve no meio de tanta fartura e comodidade." (p.89)

É o contexto enunciador da embriaguez, ameaçada, sem

trégua, pelo retorno ao processo de fragmentação decorrente das derrotas:

"Getúlio entrou como nos piores dias. Atirou-se no sofá. Ela já sabia desde o primeiro soco na porta, mas esperou pelas ordens. Demorado silêncio. Por fim ele contou que perderam tudo e que já amanhã cedo Joaldo Santiago vinha retirar os móveis, as roupas e as louças, até o rádio e mais o que já tinham antes. Só ficavam os trechos que vieram da Caieira. "Aquele desgraçado..." Serenita passou a mão pelos cabelos dele e perguntou se não queria comer alguma coisa." (p.91)

Nesta segunda parte do conto, o campo imagístico configurador de Getúlio Reis mantém a predominância do irônico. Ao nível da narração, esta personagem é enunciada por quatro metáforas, quais sejam: "burro" ("...aí fico maneirando num jogo descansado só pra manter a forma, não acabar burro!") (p.89), "parafuso solto" ("...o Getúlio foi sempre um estabanado e o casamento não lhe botou em ordem nenhum parafuso solto da cabeça") (p.90), "carga pesada" ("... decidiu-se a ir jogar um pouquinho pra não perder o treino, nada de carga pesada...") (p.90), "ordenado limpo" ("O plano mesmo era estabelecer como que um tanto mensal, um ordenado limpo e folgado...") (p.90)

Estas quatro metáforas, estruturadas ao nível da narração, aliadas a relações metafóricas que se constroem ao nível da narrativa veiculam, ainda, a imagem de escravidão ao vício que se faz vigorosa, numa expressão profunda do demoníaco, através, especialmente do processo instaurado pelo termo "Diabo". Confirma-se, portanto, o anúncio desta segunda parte do conto como expressão da atitude trágica que se expressa, aqui, na continuidade da enunciação da imagem do Dionísio fragmentado obscurecendo

a plenitude do estado dionísíaco. Isto se diz mais precisamente pelas metáforas "burro", "carga pesada", "ordenado limpo", porquanto concentram a certeza do retorno ao baralho.

O demoníaco cumpre-se, ainda, pela atuação de Joaldo Santiago, personagem intérprete do tentador insuflando o diabólico em Getúlio Reis: "Beberam um pouco, mas o que Joaldo Santiago queria mesmo era um assunto só e foi o que falou: "Seu Getúlio faz uma semana que o senhor me limpou a casa. Hoje eu queria ver se trazia de volta aquelas minhas coisas. Há dias que estou esperando. Pode ser? Getúlio Reis ficou pensando: por que foi sair de casa se lá estava tão bom, o sofá tão confortável, o rádio tocando música, Serenita e a mocinha cantando, hein, estava tão bom aquilo? Que é que fazia agora, visto que não estava disposto a jogar com toda força? Fugia? Inventava uma doença, alguma viagem? Tinha cara pra isso? Será que Getúlio Reis, aos quarenta anos, estava ficando frouxo? Não, não estava. Quem ganha tem que honrar sua vitória." (pp.90e91)

Uma reflexão envolvendo o sobrenome "Santiago" nos induz a apreender este termo estabelecendo uma antítese entre a imagem diabólica instaurada por Joaldo e a ligação ao sagrado contida em "Santiago". Esta antítese nos remete ao conflito entre o universo paradisiíaco instaurado pelas vitórias e o contexto irônico resultante do retorno ao baralho, veiculando a participação no inferno a que, por Santiago, Getúlio é conduzido: "Então o que acontece é obra do mais insidioso dos diabos: o jogador vê aquele dinheiro na mão do outro e, na ânsia de agarrar, esquece que o seu também passa a ficar ao alcance do inimigo, que não é menos ganancioso. Os dois se fascinam. Já vão sentando, distribuindo cartas, pedindo um trago, concentrando a aten-

ção num silêncio que vai por horas seguidas: coçam bigodes, soltam fumaça, dizem nomes, cospem no chão, persistem, querem mais, persistem, querem mais. À volta deles, três ou quatro se divertem, vendo os riscos daqueles dois alheios ao mundo. "Diabo..." — geme o que perde. Não é nada, isso passa..." — diz o que está ganhando, com um pouquinho de riso na voz enrouquecida." (p.91)

O alheamento ao mundo, o aprofundar-se no inferno que, dessa forma, se metaforiza no plano da narrativa corresponde também a um estado de embriaguez, volúpia demoníaca corroendo as três personagens centrais, força poderosa de aniquilamento da qual apenas Serenita tem consciência, revelando, sempre mais aprofundada, a aprendizagem da sabedoria da dor: "Três crioulos levaram tudo, não deixaram um cisco. Serenita e Natércia viram a nudez da casa sem lágrima. A afilhada ainda quis dizer qualquer palavra de animação mas foi a madrinha quem falou: "Não é nada. Daqui um dia dá uma doida nele e a gente ganha o dobro do que levaram daqui." (p.92)

Em Getúlio Reis, em forma de acusação, juiz a condená-lo sem trégua, apenas a imagem de Ismênia, a irmã que virá de Treze Tílias, é que se projeta como consciência do inferno, endereçando-o, no entanto, não à superação do irônico, mas a um processo de degradação mais aprofundado. Isto porque, instauradora da angústia que, intensificada após cada derrota, vai construir o desespero de Getúlio, pelo qual se definirá a catástrofe.

Reflexões envolvendo o campo metafórico enunciador de Ismênia, nesta segunda parte do conto, nos induzem a apreendê-la assim, como uma incômoda consciência que é sempre rejeitada. Isto se comprova, ao nível da narração, pelas metáforas através das quais Getúlio configura Ismênia. Assim: "mestra em sermões" (A ir

mã era mestra em sermões de três folhas, sermão era o que sabia fazer, desde que Getúlio ingressou no vício, gurizote ainda." (p.89), "embestou" ("Essa mulher embestou que manda no meu nariz") (p.89), "cartas de metro e meio" (...Dona Ismênia não deixou de mandar conselhos nas tais cartas de metro e meio...) (p.90) "plantar batata" ("Pois responde pra ela o seguinte: ela que vá plantar batata")(p.90)

Estes sentidos metafóricos, relacionados, ainda, a outros que se estruturam ao nível da narrativa, confirmam Ismênia como imagem de uma condenação intermitente que se enuncia, contraditoriamente, como estímulo ao vício, de vez que Getúlio se impôs como meta comprovar-lhe o valor do "trabalho" a que se apega: "Estarrado no sofá, Getúlio escutava o rádio e pensava na irmã: ela entrava por aquela porta, via tudo como um brinco, abria a boca até as orelhas." (pp.92e93).

Estas considerações nos permitem, conseqüentemente, reafirmar a segunda parte do conto como o aprofundamento da oposição irônico x paradisiáco, revertendo em reiteração da imagem do "Dionísio despedaçado" através da qual Serenita se configurou desde o início do conto. O irônico obscurecendo a embriaguez dionisíaca instauradora da harmonia capaz de restaurar a unidade fragmentada se cumpre veiculado por padrões míticos. Isto porque a escravidão ao vício pela qual Getúlio se configura hybris é uma decorrência de códigos de honra impostos pela própria condição de jogador: "Vim convidar pra mais um joguinho. O senhor aceita? Serenita disse que o marido andava meio adentado, deixassem aquilo pra outro dia. "É verdade, ando meio ruim da cabeça umas tonturas, sei lá." Joaldo Santiago riu para os acompanhantes, riu dum jeito que era puro pouco caso, desmerecimento, deboche. Em seguida perguntou: "Não é medo seu, amigo?" Ah, pois foi um tapa

bem dado. Ah, não se diz isso assim na frente dos outros, é a mesma coisa que perguntar se um homem não se garante naquilo que aprendeu a fazer durante a vida inteira. (p.93)

Dessa forma, remetendo-nos à compreensão de mito segundo Mircea Eliade, como sendo o elemento revelador das atividades humanas significativas, aqui define-se a catástrofe como decorrência de atitudes que se concretizam impostas por compromissos assumidos em função da honra de que se revestirá o jogador.

É por este código de honra que se origina o processo de fragmentação que divide as personagens, nesta segunda parte, mergulhando-as, ora no mundo apocalíptico fundamentalmente luminoso, musical e precioso, o que se enuncia pelas relações metafóricas "brilhando" ("Quero que encontre tudo limpo, brilhando, quero que sinta o valor de cada coisa.") (p.92), "um brinco" (...ela entrava por aquela porta, via tudo como um brinco, abria a boca até as orelhas), ora no universo demoníaco, ausente de alegria, cuja imagem se reitera configurada pela metáfora "nudez" ("Serenita e Natércia viram a nudez da casa sem lágrima") (p.92)

Toda essa oposição instaurada imediatamente a partir da fase inicial do conto atinge, na terceira parte da narrativa, que se estende desde o momento em que Joaldo Santiago propõe a Getúlio Reis a negociação de Serenita até a implantação definitiva da catástrofe, com a morte de Getúlio Reis, a culminância do demoníaco. Isto porque a hybris domina plenamente o contexto, de vez que, em Getúlio Reis, tudo é desespero e degradação.

A investigação do universo imagístico pelo qual Getúlio se projeta construirá, com maior nitidez, a besta pela qual o aniquilamento a que se expõem Serenita e Natércia é veiculado. Assim, pela narração, sete metáforas concentram este sentido de e-

nunçiação do demoníaco, quais sejam: "Uns animais" ("Porque muitos e muitos se aproveitam, ele sabia disso, e muitos aceitam esse negócio, também sabia: dão as mulheres; as filhas. Uns animais (p. 95), "cego" ("Verdade é que o desespero às vezes é enorme, cego, paralisa o cérebro, leva o homem a se dar um tiro, quanto mais a largar mão dum pouco do que é seu, do seu egoísmo.") (p.95) "raio de porcaria", "risinho cruel" ("Era só aquele raio de porcaria do compadre morto. Estava até vendo: a irmã mal botava um pé dentro de casa e já abria um risinho cruel diante da sua pobreza.") (p.95), "fervendo de raiva e impotência" (...e num canto, toda vermelha, fervendo de raiva e impotência, a boa Serenita só ouvia...) (p.95), ("uma praga") ("...de jeito nenhum que uma praga dessa podia ter acontecido!") (p.95), "a merda" ("...logo agora que a merda da irmã tinha cismado de vir passear!") (p.95) "inferno" ("Getúlio não quis a mínima conversa com a mulher, estava de cabeça cheia, queria era dormir, descansar daquele inferno...") (p.97).

Estas metáforas, organizadas no plano da narração, não se enunciam como atributos de Getúlio, mas interpretam uma visão que esta personagem, aniquilada pelo desespero, constrói do contexto que a cerca. É todo um processo de mutilação profunda que se instaura, de vez que, por elas, a personagem se expõe agredida, imersa tão-somente na degradação e no ódio.

Getúlio, agora, é todo sujeição à imagem demoníaca de Joaldo Santiago, que o reduz à destituição completa de toda dignidade: "Olha, num estado assim o sujeito... sei lá, num estado assim não digo que o sujeito venda até a própria mãe... mas numa crise tão braba, não sei... pensando bem..." (p.95)

Dessa forma, Getúlio Reis deve ser apreendido como uma personagem que se configura a partir da ausência da atitude heróica

ca. Não se constrói cumprindo as prerrogativas do herói trágico preconizadas por Aristóteles, que o define como um ser em nada inferior aos outros homens, mas também não muito superior e que caminhe para a destruição sem culpa, porquanto, ainda segundo o pensador grego, alguém aniquilado em virtude de sua própria maldade, não despertará o horror e a piedade, ao contrário, comprovar-se-á a justiça. Ainda, remetendo-nos a Nietzsche, esta personagem não se ergue a partir da sabedoria da dor. Configura-se fundamentalmente marcada, na primeira e na segunda partes do conto, por uma quase inconsciência da destruição, uma doentia esperança de construir-se pelo vício que o desprepara para a percepção do aniquilamento, instaurada nesta terceira parte do conto e experimentada por Getúlio Reis, como o desespero pelo qual esta personagem é reduzida à forma mais intensa da degradação. Comprova-se, por estas reflexões, a apreensão de Getúlio Reis na configuração de "hýbris". Há que se considerar aqui a atuação da hýbris sobre Natércia que, ao contrário de Serenita, até este ponto da narrativa, não conhecera a fragmentação e, agora, é ameaçada sob a forma da mutilação mais profunda, tocada numa ausência completa de escolha, como um animal a quem é imposto o parecer, como um objeto que se negocia: "Joaldo Santiago ouviu, riu-se todo, mas logo se moderou, aquilo afinal era um negócio." É só uma vez, fica entendido. Mas eu garanto que o senhor vai gostar. Que é que acha?" Joaldo Santiago fez que estava estudando, mas o certo é que já tinha resolvido bem antes daquele palavrorio. Então não era de aproveitar?(p.16)

Assim, Natércia se aproxima do herói trágico na segunda fase da tragédia, definido, segundo Frye, como o herói jovem aniquilado pela inexperiência do mundo adulto cujo conhecimento, pelo Mal, o despojará da inocência.

É aqui, na terceira parte do conto, que vai se instaurar o momento de lucidez dito por Nietzsche como a consciência profunda da dor coexistindo com a certeza da ineficácia de qualquer atitude contrária ao aniquilamento, em face de um conflito insólvel. É por Serenita que a lucidez, o conhecimento do absurdo da existência se cumpre. É por ela, também, que se configura o estado de nojo que Nietzsche aponta como decorrência da penetração no conhecimento do absurdo: "Tudo foi dito de cabeça meio baixa, de modo que quando olhou a mulher, minha nossa!, que mulher diferente: estava branca, branquíssima de espanto, e uns olhos saltados, saltadíssimos de ódio. O quê? o que que ele estava dizendo? falava sério? Getúlio confirmou, falava sério, coisas da vida, infelizmente. Serenita então deu um grito: "Não"! Que levassem tudo, pra onde bem quisessem, jogassem tudo no inferno, mas aquela nojeira não deixava ninguém fazer, nem que morresse." (p.96)

Aqui Serenita se projeta, conseqüentemente, como detentora das características pelas quais o herói trágico é configurado. Aprofunda-se a imagem do "deus fragmentado", porquanto esta personagem conhece o aniquilamento em todas suas dilacerações. É a experiência do inferno, um universo de bestas: "Ah, era um homem arriscado esse Joaldo Santiago: dirigiu-se à porta do quarto onde Natércia dormia, mas Serenita pediu licença: deixasse ao menos avisar a menina, falar com ela, preparar o espírito, isso não se faz assim na brutalidade, pelo amor de Deus." (p.97)

Reveste-a, aqui, a atitude do herói trágico que, segundo Lesky, grita o seu aniquilamento, aprofundando a aprendizagem da dor. Isto porque, sem desespero, Serenita se enuncia lúcida, encontrando formas de vencer a hybris, garantindo a integridade de Natércia. Dessa forma, ao mesmo tempo que, por Getúlio,

Serenita conhece os abismos da degradação, por Natércia, ela se plenifica, se reintegra. É a mulher cumprindo-se mãe, gerando a afilhada pela libertação da hybris, na garantia da unidade primordial ameaçada de esfacelamento. A "criança" é preservada na sua inocência, Serenita expõe-se, é usada, como um objeto ("Ali mesmo, à beira da estrada, ele aceitou o oferecimento, serviu-se daquela mulherzinha teimosa..." (p.97)), para que a juventude de Natércia não ingresse na experiência do mundo adulto.

A morte de Getúlio é, conseqüentemente, a vitória do paradísiaco sobre o inferno, direcionando a ação do conto para a quarta parte que, abrangendo o último parágrafo da narrativa, instaura a culminância da atitude trágica pela recuperação da harmonia primordial, onde o herói conquista uma definitiva e serena tranquilidade, a despeito de todas as mutilações. Destrói-se o inferno, devorado pela mesma força com que exerceu o processo de mutilação ameaçando Natércia e fragmentando Serenita: "Por isso, ninguém a conteve, fez de conta que não viu a morte nem o incêndio que agora devorava aquela casa infeliz." (p.98). E Serenita se instaura definida plenamente pela imagem que se depreende emergindo da significação do seu próprio nome que a sugere conquistando o alegre dizer-sim à vida pela serenidade, pela ausência permanente do gesto de dor.

Postas as considerações pelas quais perseguimos a apreensão do trágico nesta narrativa, podemos confirmar a ação deste conto organizada como uma tragédia de certa forma aproximada do modelo aristotélico. Isto porque cumpre-se uma catástrofe dentro do princípio que Aristóteles afirma como característica marcadamente trágica da ação, qual seja, o aniquilamento que ocorre entre pessoas amigas. Aqui, o padrinho negocia a honra da filha

da, a esposa mata o esposo.

De outro lado, porém, importa considerar a denúncia de que Serenita se faz intérprete, instaurando-se, segundo Boal, como porta-voz de todas as mutilações através das quais a mulher é fragmentada numa estrutura social firmada em atitudes que se enunciam a partir da superioridade do homem sobre a mulher, o que a reduz à condição de objeto, animal onde todas as sociedades se plenificam.

Serenita, instaurando-se como a personagem mais densamente trágica, perfaz o roteiro da atitude trágica descrito por Nietzsche.

Assim:

— Cumpre-se como a imagem do "deus fragmentado", configurando o herói na experiência da situação trágica a que se refere Lesky e que se diz como o aniquilamento do homem em luta com o emaranhar-se de forças contrárias pelas quais ele será conduzido à destruição.

— Esta personagem experimenta, embora sem plenitude, a embriaguez dionisíaca, refúgio onde se revigora para aprofundar a sabedoria da dor.

— Comprovou-se a penetração no absurdo da existência, o mergulhar no inferno, o nojo pelo qual a personagem é levada à essencialidade da vida, a uma serena lucidez que lhe direciona a restauração da harmonia primordial, a garantia da inexistência da culpa, um estado definitivo de inocência paradisíaca.

Dessa forma, esta narrativa, que afirmamos como uma tragédia na quinta fase, comportando, também, elementos da sexta fase, tão nítida é a configuração do demoníaco, constrói Sereni-

ta como denúncia, imagem da criatura humana que se ensina a sabedoria da dor, realizando o aprofundamento numa dimensão mítica onde o indivíduo é superado, transferindo-se para uma dimensão infinita que o instaure como elemento propulsor de indagações, ser social a substituir a catarse aristotélica pela exigência de contextos sociais que, reavaliados, consigam reconduzir o Homem à restauração da unidade fragmentada, à superação do demoníaco, à inexperiência do mal.

3 - CONCLUSÃO

Na parte introdutória desta dissertação fixávamos, como objetivo, uma leitura do universo ficcional de Flávio José Cardozo que nos permitisse, aí, apreender um conteúdo trágico entendido como evidência de dimensões humanas pelas quais se infere a interpretação do universo enquanto contingência ameaçando a dignidade inerente ao ser humano.

Se reconhecíamos a ficção de Flávio José Cardozo como um feixe de pequenas tragédias cujos conflitos se constroem no cotidiano do homem ilhéu, de outro lado, lembrávamos a importância de se abranger a obra deste autor catarinense enunciando-se, não como reflexo ou resultante do pequeno mundo que aí se insinua, mas como interpretação, transformação desta realidade, para cumprir-se (o universo ficcional em análise) diagnosticando formas de opressão social pelas quais o homem se surpreende lesado na integridade primordial.

Dizíamos, ainda, o objetivo de realizar esta tentativa de abordagem crítico-reflexiva, não como um mero exercício de investigação literária. Mais que isso, objetivávamos oferecer uma leitura da obra de Flávio José Cardozo capaz de promover uma reavaliação do universo, coadunando nosso ponto-de-vista ao exposto por Antônio Cândido quando reconhece a arte atuando como elemento de transformação do meio.

Objetivando a confirmação de nossas proposições, organizamos uma metodologia para que esta dissertação se encaminhasse, partindo de um primeiro estágio onde, retomando a doutrina aristotélica sobre tragédia, consideramo-la fonte da qual emanariam novos direcionamentos, conduzindo-nos à apreensão da tragé-

dia como expressão artística da vontade de vida pela qual o ser humano se capacita a assumir, sem gesto de dor, a contingência do universo.

O alargamento da compreensão do trágico firmou-se basicamente nos textos que alinhámos a seguir, quais sejam: O nascimento da tragédia no espírito da música, de Friedrich Nietzsche, A Tragédia grega, de Albin Lesky, Mito e realidade, de Mircea Eliade e Teatro do oprimido e outras poéticas políticas, de Augusto Boal.

Daí, emergem algumas considerações fundamentais:

- a) não se pode pretender um conceito de trágico, de vez que, como problema teórico, ainda oferece amplos terrenos de investigação;
- b) reflexões abrangendo o trágico nos conduzem a apreender a tragédia, não como expressão do nihilismo, mas como interpretação de dimensões humanas, de atitudes de vida em que o homem se direciona para a sabedoria do sofrimento;
- c) a aprendizagem da dor, que se instaura como a atitude trágica de consciência do aniquilamento, imerge o homem numa aguda lucidez, na profunda percepção da contingência e o induz à serenidade em face da destruição que, para ele, será uma forma de retorno à harmonia primordial;
- d) o trágico ultrapassa o mundo helênico, para configurar-se em todas as épocas, veiculando as formas de opressão de que cada uma delas se reveste, seja quais forem os sistemas através de que o homem experimenta castrações.

e) já não se frui, da tragédia, a catarse como experiência de horror e piedade; antes, cumpre-se, hoje, a função catártica pela instauração de uma visão crítica do universo, erguendo-se, o herói trágico como ser social, porta-voz de todas as contradições através de que se configura o absurdo da existência.

Firmados nestas conclusões básicas, é que nos propusemos a uma abordagem crítico-reflexiva pela qual se possibilitasse a leitura da ficção de Flávio José Cardozo como um processo de reavaliação do universo, segundo o que afirmamos anteriormente, nas conclusões sobre a parte introdutória desta dissertação.

Se reconhecíamos a estrutura trágica da obra em estudo, evidenciava-se, ao mesmo tempo, que o conteúdo trágico não se enuncia, simplesmente, como conteúdo, mas emerge, também, de processos formais, ao nível da linguagem que, aglutinando-se a este conteúdo, revertem-se em imagens veiculadoras da apreensão do texto como interpretação da realidade. Assim, amparados fundamentalmente em textos específicos, quais sejam, Semântica da metáfora e da metonímia, de Michel Le Guern, Metáforas machadianas, de Walter de Castro, Literatura e linguagem, de Nelly Novaes Coelho e Estrutura e problemas da obra literária, de Anatol Rosenfeld, fomos direcionados no sentido de retomar estas considerações básicas:

a) o texto literário, construindo-se como narração e narrativa, ou seja, como expressão verbal e conteúdo, ou ainda, como significante e significado, só se configura Palavra pela qual o Indizível, a Poesia, é pronunciada na medida em que não ocorrer a dissociação forma-conteúdo;

b) visto como unidade, como aglutinação estética-ideologia, uma atividade que se proponha a reflexões sobre o texto literário se cumprirá, também, na proporção em que abarcar os dois planos, quais sejam a narração e a narrativa.

De posse destes direcionamentos inferidos a partir da fundamentação teórica estruturada, construímos nosso roteiro de análise, cujos comportamentos básicos se erigiam exatamente na tentativa de apreender o conteúdo trágico dos contos a serem analisados enunciando-se pelos processos imagéticos que, organizados no plano da linguagem, nos conduziriam, também, à identificação de campos imagísticos configurados pela narrativa. Dessa forma, possibilitar-se-ia, inventariando imagens pelas quais o conteúdo trágico se construiria, entrever os textos analisados como detentores dos princípios básicos da atitude trágica, já alinhados anteriormente e, conseqüentemente, como veículos de uma interpretação do universo, onde cada personagem se erguesse como máscara momentânea de um processo eterno em que, não apenas o indivíduo é superado, mas a própria humanidade que se redime das mutilações, recuperada no Arqui-Ser, que a ultrapassa e abarca.

A aplicação do roteiro de análise cumpriu-se, obedecendo aos procedimentos básicos formulados a seguir:

- investigação do universo imagístico, quer no plano da linguagem, quer no plano da narrativa;
- estabelecimento de possíveis conexões entre as imagens, para apreendê-las construindo a atitude trágica pela qual se marcariam as personagens e o ambiente contextual onde estas personagens se movem;
- alinhamento de aspectos conclusivos evidenciando a presença do conteúdo trágico nos contos analisados.

Procedida a investigação dos contos selecionados para análise, foi-nos permitido confirmar nossas propostas iniciais que se erguiam, direcionando-nos para um estudo que comprovasse a estrutura trágica da ficção de Flávio José Cardozo.

Isto porque, dos contos analisados se induz:

- a imagem do homem dividido pelas convulsões de um universo contingente;
- a imagem do homem imerso na inconsciência da fragmentação, para erguer-se, pela busca de um universo onírico, como contestação aos sistemas fragmentários emergentes da contingência;
- a imagem do homem que se surpreende na experiência da náusea gerada pela dolorosa lucidez em face da destruição a que está votado;
- a imagem do homem que se restaura do aniquilamento pela ausência do desespero, pela sabedoria da dor que o faz assumir a destruição como uma forma de retorno à harmonia primordial.

Por todas estas considerações, a obra de Flávio José Cardozo deve ser apreendida num enfoque capaz de configurá-la veiculando a visão crítica do universo afirmada por Augusto Boal no texto Teatro do oprimido e outras poéticas políticas.

Encerrando nossa dissertação, não pretendemos concluir da esta abordagem. Ao contrário, se de nosso estudo se inferirem valores, que sejam interpretados como sugestão no sentido de se gerarem futuras análises pelas quais se aprofunde a compreensão do trágico aqui veiculada.

4 - BIBLIOGRAFIA

- 1 - ARISTÓTELES. Poética. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1979, 28 p.
- 2 - BOAL, Augusto. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira S/A, 1977, 223 p.
- 3 - BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo, Editora Cultrix, 1977, 220 p.
- 4 - CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976, 193 p.
- 5 - CARDOZO, Flávio José. Singradura. Porto Alegre, Editora Globo 1970, 220 p.
- 6 - CARDOZO, Flávio José. Zélica e outros. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1978, 109 p.
- 7 - CASTRO, Walter de. Metáforas machadianas. Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico S/A, 1977, 125 p.
- 8 - COELHO, Nelly Novaes. Literatura e linguagem. São Paulo, Edições Quíron, 1976, 275 p.
- 9 - ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, 183 p.
- 10 - FRYE, Northrop. Anatomia da crítica. São Paulo, Editora Cultrix; 1978, 359 p.
- 11 - HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte. São Paulo. Editora Mestre Jou, 1972, Tomo I, 632 p.
- 12 - LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia. Porto, Livraria Telos Editora, 186 p.

- 13 - LESKY, Albin. Do problema do trágico, in A trágedia grega. São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 17-45
- 14 - MACIEL, Luís Carlos. Sartre, vida e obra. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1980, 195 p.
- 15 - MOISÉS, Massaud. A literatura portuguesa. São Paulo, Editora Cultrix, 1977, 388 p.
- 16 - MOISÉS, Massaud. Dicionário de termos literários. São Paulo, Editora Cultrix, 1978, 520 p.
- 17 - NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época dos gregos. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, 12 p.
- 18 - NIETZSCHE, Friedrich. Crepúsculos dos ídolos. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, 12 p.
- 19 - NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, 22p.
- 20 - NIETZSCHE, Friedrich. Sobre o nihilismo e o termo retorno. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1978, 20 p.
- 21 - NUNES, Benedito. O dorso do tigre. Editora Perspectiva, São Paulo, 1976
- 22 - PADOVANI, Umberto e CASTAGNOLA, Luís. História da filosofia. São Paulo, Edições Melhoramentos, 1977, 587 p.
- 23 - PEIXOTO, Fernando. Brecht, vida e obra. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1974, 354 p.
- 24 - ROSENFELD, Anatol. Estrutura e problemas da obra literária. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976, 66 p.
- 25 - ROSENFELD, Anatol. Texto/contexto. São Paulo, Editora Perspectiva, 1973

- 26 - SACHET, Celestino. A literatura de Santa Catarina. Florianópolis, Editora Lunardelli, 1979, 291 p.
- 27 - SÊNECA, L. Aneu. Medéia. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint Ltda, 158 p.
- 28 - SOUZA, João B. Mello e. Teatro grego. São Paulo, Gráfica Editora Brasileira Ltda, 1953, 353 p.
- 29 - TILLICH, Paul. A coragem de ser. Rio de Janeiro. Editora Paz e Terra, 1977, 146 p.