MARIA DO CARMO LANNA FIGUEIREDO

LÉGUAS DA PROMISSÃO: O ENCANTATÓRIO A SERVIÇO DA NARRATIVA

FACULDADE DE LETRAS
UFMG

LÉGUAS DA PROMISSÃO: O ENCANTATÓRIO A SERVIÇO DA NARRATIVA

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para a obtenção do Grau de Mestre em Literatura Brasileira.

Belo Horizonte, fevereiro de 1980

Ruth Silviano Brandão Lopes
(Professora Orientadora)

Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.

Adélia Prado

Para Amintas

Meus agradecimentos a

Ruth Silviano Brandão Lopes, amiga e orientadora,
Melânia Silva de Aguiar,
Eneida Maria de Sousa,
Professores do Curso de Mestrado em Literatura Brasileira da FALE/UFMG,
Valmiki Villela Guimarães,
Efigênia de Rezende Lage,
Maria das Graças Rodrigues Paulino,
Cleonice Paes Barreto Mourão.

em especial, agradeço a

Ana Maria, Eunice, Ilka, Ítalo, José Cláudio,
Maria Lúcia, Rosa e Rúbio, meus companheiros
certos de tantas horas.

SINOPSE

Abordagem das novelas de LÉGUAS DA PROMISSÃO, de Adonias Filho, em seus elementos encantatórios, focalizados como um mecanismo de fuga da narrativa quanto à questão do poder e da violência na região que descreve.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

Pretendemos estudar, em LÉGUAS DA PROMISSÃO, relações especificamente literárias, que seriam individualistas no que concerne ao autor e à obra propriamente dita, considerada como um bloco indivisível de relações entre os elementos componentes de sua individualidade. E também desejamos considerá-la como coadjuvante da encenação variada e múltipla que faz do Nordeste Brasileiro seu palco de ação.

No que concerne a Adonias Filho, é particularmente importante essa visão bifocal de sua obra. Fato já suficientemente explorado e de fácil e rápida dedução é o de que a região sul da Bahia, por ele descrita, caracteriza-se, também, como um cenário mítico, interior e ambivalente, verdadeira metáfora existencial. Participando de um conjunto de obras classificadas como regionalistas, por pertencerem a um processo cultural específico, Adonias Filho lança-se, contudo, num projeto criativo peculiar que não só o distancia de seus pares, como faz dele um inovador da sintaxe do regional e do romance.

Os escritores regionalistas distinguem-se pela importância que a terra e o processo social assumem em sua ficção. O binômio homem-ambiente condensa a trama romanesca que se desenvolve, geralmente, em interdependência. As personagens acham-se intimamente ligadas ao meio, quase que

como produtos de uma sociedade latifundiária injusta, que as minimiza e faz o contorno de uma problemática social, que é, ao mesmo tempo, a geradora de sua problemática individual.

Na sintaxe romanesca do autor estudado, o local se organiza diferentemente, em dependência direta de outros fatores que se sobrepõem a ele. O homem, gerado e criado aí, pertence muito mais à essência do COSMOS, considerado em sua totalidade, e realiza com ele uma dialética própria. Por isso, procuramos, no plano sintagmático, os eixos que nos permitissem armar, no plano paradigmático, uma leitura que esclarecesse o que distingue Adonias Filho em seu tratamento do regional. Ao mesmo tempo, procuramos interpretar o processo literário de LÉGUAS DA PROMISSÃO com vistas ao leitor da obra que se sente envolvido por sua beleza estranha e incomum.

Aspectos aparentemente diversos são referendados, com o objetivo de mostrar que o poder encantatório da narrativa de Adonias Filho participa de uma específica visão do mundo, que não cabe ao analista julgar, mas que precisa tentar esclarecer.

Foi o que nos propusemos fazer, às vezes tomando de empréstimo conceitos de outras ciências que, retrabalhados, pudessem legitimar a apreensão de novos elementos desta realidade.

Entendemos por encantatório o aspecto camuflador do interdito da violência que mancha o território de origem. Vários processos - o teatral, o policial, o mítico, o musical e o jogo das narrativas em primeira e terceira pessoas - operacionalizam o disfarce, com a finalidade de encobrir aquele que verdadeiramente narra, o narrador privilegiado, único, que funciona como o Dono do Verbo das LÉGUAS DA PROMISSÃO.

Para a nossa leitura, foi de fundamental importância desvendar a figura do pai da narrativa - prólogo. Tal proposta de estudo levou-nos a vários autores, dos quais destacamos: Todorov[1], Baquero[2], Tacca[3], Bakhtine[4] e Derrida[5].

Um artigo de Derrida, La pharmacie de Platon, apresenta, entre outras considerações, os seguintes aspectos que julgamos conveniente destacar: a distinção entre os conceitos de escritura e discurso; a construção da cadeia de significados da palavra pharmakon; e as leis da estru

tura no discurso platônico. Essa teorização teve um grande valor como instrumento de análise de discursos centralizados no poder da palavra, na sua força de persuasão, na sua vinculação com a moral, e, especialmente, daquele que se apresenta como meio de libertação e possibilidade de saúde e virtude catártica.

Grande parte desses elementos vão surgir na obra de Adonias Filho, onde tencionamos levantar alguns problemas e estabelecer certos questionamentos que propiciem respostas ou novas questões. Nosso estudo não se pretende exaustivo, principalmente por se tratar de uma monografia que quer demonstrar o hábito, em formação, de trato com o material literário e o início de entrosamento com o suporte teórico necessário à análise do texto.

NOTAS

1. TODOROV, Tzvetan. As estruturas narrativas. S. Paulo, Perspectiva, 1970.

2. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta SA, 1970.

3. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Gredos SA, 1973.

4. BAKHTINE, Mikhail. La poétique de Dostoievsky. Paris, Editions du Seuil, 1963.

5. DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971.

——— La pharmacie de Platon in: DERRIDA et alii. Tel quel. Hiver, nº 32, Paris, 1968.

1. PERCORRENDO AS LÉGUAS

1.1 - Os caminhos narrados

Em LÉGUAS DA PROMISSÃO, as novelas se articulam como elementos organizados de um só conjunto, podendo-se pensar numa perfeita integração entre elas, pois cada uma se refere a um ponto específico do mesmo território, objeto da narração. As personagens, além de possuírem características particularizantes de temperamentos, ultrapassam essa individualidade, funcionando também como tipos, metonímias de raças e situações sociais ou humanas.

Se seguirmos a ordem em que as novelas aparecem no livro, temos a configuração espaço - temporal do território e de sua ocupação.

Vejamos:[1]

- Em IMBOTI, a estória versa sobre os índios e seus descendentes. É o momento da chegada e da fixação das primeiras famílias no Catongo (início do território, a este de Itajuípe).

> "(...) gente que chega de Ilhéus e de Itabuna acampada como ciganos no que ainda permanece pasto. Povo que vem para ocupar as matas e romper a selva marcando os pedaços.

Nesse povo, (...) estão os Caetus. O pai, Frederico, seus ombros largos e suas mãos enormes. A mãe, Maria da Senhora, é uma índia (...) A filha é Misca, mais sangue do pai que da mãe, a face rosada, menina que parece mulher nos quinze anos. O filho é Francisco, mais sangue da mãe que do pai, guerreiro índio nos dezoito anos se não fosse o colete de couro e a calça de zuarte." (LP.p.10)

Cumpre lembrar aqui que Francisco é aquele que permanecerá no Catongo.

- O PAI é a novela que corresponde ao início da conquista do sertão, os pastos de Jequié (parte central de Itajuípe).

"(...) A faixa maior do território, das praias do arruado até a barriga da Temerosa, conhecera o pai e nos conhecia. Os irmãos Ruivos, assim nos chamavam. Alourados, todos nós, cabelos de milho vermelho, sobrancelhas e barbas cor de fogo." (LP.p.36)

"(...) Quando chegara - todos nós pequenos, Lôncio com seis anos -, e tantos os anos que foram, este mundo era capoeira de bredo e espinhos. O sol mudava sobre esta terra, fazia-se mais forte, sol de sertão. Os donos antigos, plantadores de cacau, perderam a labuta. Mesmo após a derribada da mata, a terra ainda virgem de plantação com o adubo de Deus na crosta, o cacau não vingou. Correu de mão em mão, de dono em dono, morreu a cana e até a mandioca morreu." (LP.p.38-39)

"(...) Não foi fácil, (...) não foi fácil varrer a capoeira e plantar o capim. Primeiro foram os cortes, o pai contrariando a própria natureza, era um criador, um criador de cavalos e não um agricultor. O fogo, depois. E na terra nua, quando tudo limpo - apenas as árvores isoladas no descampado - , o capim se plantou." (LP.p.40)

No contexto geral do livro, esses <u>brancos</u> serão os donos do território.

- O TÚMULO DAS AVES e UM ANJO MAU falam-nos da fazenda de cacau em franca produção, correspondendo a uma fase posterior em relação às precedentes (berço do cacau, ao sul de Itajuípe).

As personagens de O TÚMULO DAS AVES se modificam e criam outro espaço dentro dos limites do próprio "território".

> "Ali no fundo, envolvido pelas roças de cacau, abre-se o bolsão com o capinzal em frente, a casa de tijolo e pedras, o quintal das frutas, o casario baixo dos trabalhadores de Gonçalo Cândido. (...) O dono de Jiqui, dele aquelas léguas de cacau, mundo grande de perder de vista." (LP.p.60-61)

Açucena e Martinho, personagens centrais de UM ANJO MAU, abandonarão o "território" em busca de um espaço mítico, como um novo casal fundador de um mundo ideal.

> "Terra da fartura, os Vinháticos. O verão grosso não conseguira enfraquecer os cacaueiros, a folhagem caída protegendo a umidade embaixo. Pontas de matas espalhadas que o patrão devia guardar para o cacau novo. (...) dando para enxergar-se a casa grande, as barcaças de secagem, a pastaria em redor." (LP.p.99-100)

- EM O REI, na chapada depois do Sequeiro, cortada pelo rio Almada, há um ponto sem nome, ainda não invadido pelo cacau (? de Itajuípe).

> "Sou um velho mais velho que o povoado de Itajuípe. Mateiro que nunca saiu da mata..." (LP.p.118)

Esse ponto é uma permanência da origem, época em que a luta ainda se travava entre homens e bichos. Não há, para as personagens da novela, motivo para deixar o lugar.

- SIMOA, a última novela, refere-se à febre posterior à implantação do cacau e suas conseqüências perniciosas, entre elas a expulsão dos pacíficos do território (a várzea, que está quase na fronteira oeste de Itajuípe, corresponde, portanto, ao fim do território).

"Sabiam, dentro e fora de Itajuípe, todos sabiam da guerra, o território agitado nos arruados, caminhos e ranchos. Os plantadores avançaram muito, ocupando as selvas e as matas, o cacau exigindo a terra. Invadiram os rumos, aqueles brutos, palmo a palmo, destruindo as florestas (...) Entre eles e o outro lado - tudo o que restava da selva - os caçadores que necessitavam da criação. A caça recuara, diminuíra, mesmo as onças e as antas quase sem espaço nas brenhas. Avançar, continuar avançando, seria acabar com a caça que pedia a selva. E a guerra explodiu, entre plantadores e caçadores, pior que as febres e as pragas, no bucho do território."(LP.p.127)

Os negros precisarão fugir do território, expulsos pela violência e cobiça dos brancos.

O município de Itajuípe, como se sabe, localiza-se na região florestal do Sul da Bahia, sendo a região descrita como a que

"compreende a zona situada entre a encosta oriental da chapada Diamantina e o litoral. É caracterizada pelas florestas do tipo da encosta atlântica, que cobrem, quer certos trechos da zona elevada, quer da baixa, que se prolonga até quase ao mar.

Esta zona poderia ser dividida em duas sub-zonas: a região montanhosa e a baixada. O acesso à região montanhosa se faz através da Estrada de Ferro de Nazaré, via Jequié.

Há uma parte de culturas (café, cereais, algodão) e uma zona de criação. Muitos trechos são semiáridos e representam um prolongamento da zona de caatingas até quase o sul do Estado. De este para oeste a região vai-se tornando menos úmida.

A baixada foi conquistada pelos plantadores de cacau. Em toda a zona florestal a umidade é intensa, as precipitações são abundantes, passando de 2000m'm na faixa plana e diminuindo gradativamente para o interior até a zona de Condeúba, seca como o Sertão do Norte.

A zona úmida do sul tem seu limite setentrional em Nazaré, onde já começam as feições típicas do Recôncavo."[2]

O tempo explicitado pelas novelas abrange, em seu palco histórico, um período de cem anos aproximadamente. À temporalidade real corresponde um espaço real: Catongo, Jequié, Sequeiro, Jiqui e outros, que se constituem como o continente da ficção. Os lugares situam-se em Itajuípe, na época município de Ilhéus e, atualmente, independente. Itajuípe, local de trocas e comércio para os outros povoados, dele isolados pela comunicação difícil, é descrito como "uma rua larga, as casas de tijolos, lama no inverno e poeira no verão." (LP.p.2). Mundo primário onde a "capital do território", Itajuípe, era extremamente rudimentar. Apesar do progresso do local, como exemplifica a novela (TA) através da presença de intendente, cartório e onde "o sol e as tropas enchiam o arruado," (LP.p.71), continua sendo o lugar em que, ao lado da lei estabelecida (surgimento da civilização), permanece a lei do revólver.

Em todas as novelas, vemos a clara demonstração da selvageria do "território". Todavia, o espaço e o tempo narrados deixam-nos entrever uma época bem próxima à atual, mais ou menos entre 1820 e 1930. Para localizá-la, recorremos ao ensaio sócio-cultural do autor: Sul da Bahia - chão de cacau, onde se especificam os ciclos do cacau em cinco, segundo uma datação histórica.

Pelas características apontadas no 2º e 3º ciclos, acreditamos ser neles que se desenvolvem as novelas de LÉGUAS DA PROMISSÃO.

Confira-se:

"O 2º ciclo - de 1820, quando o plantio do cacau se reinicia, até 1895, quando a exportação já atinge pouco mais de 100 mil sacos. É a fase, hoje lendária, dos desbravadores, que conquistam a selva a fogo, pólvora e machado. E erguem povoados, arruados e vilas.

O 3º ciclo - de 1895, quando o cacau já é a base econômica do sul e mesmo de todo o Estado da Bahia, até 1930, quando

as colheitas situam o Brasil entre os maiores produtores do mundo. É a fase, hoje também lendária, dos coronéis que, remanescentes ou descendentes dos desbravadores, consolidam economicamente a lavoura. E transformam povoados em vilas e de uma vila como Itabuna fazem grande cidade e de uma cidade como Ilhéus a capital da região."[3]

1.2 - O espaço encantado

A atenção que demos às coordenadas espaciais e temporais visa esclarecer a sensível transformação que recebem no enfoque da narrativa. Nela, verifica-se que, apesar de facilmente perceptíveis, essas coordenadas irão modificando-se a ponto de poderem-se agrupar em duas outras regiões a que se denominará terra e céu.

Terra e céu recebem uma carga de simbologia que é a responsável pela modificação do espaço. Dentro da narrativa, os espaços - terra e céu - contêm uma funcionalidade encantatória, porque são os dois pilares básicos de organização fundamental das novelas.

Sob a denominação de terra, agrupam-se os símbolos do inferno, do labirinto depositário de uma cadeia de enigmas, de onde as personagens se esforçam por escapar ou que é por elas considerado lugar de purgação, verdadeiro intermediário na rota para o alto. Por céu, quer-se designar o "lugar alado", povoado de aves e símbolos paradisíacos, espaço destinado aos puros e eleitos.

Na terra se desenrolam os episódios de perda. Ela é agente, provoca as lutas, está impregnada nas mãos, nos olhos, na alma das personagens. Sendo insubstituível, escapar a ela significa pular para o plano do céu, não para outra terra. Por isso esse espaço se configura como um processo na luta de sangue e morte por sua conquista e posse, a violência explicitada pela metáfora: - "a febre, a cobra, a bala" - (LP.p.2). E por isso, também, só pode significar início de nova vida quando se deixa contaminar pelos elementos pertencentes ao céu.

A contaminação da terra pelo céu acontece sempre através da

presença da água, elemento mediador em sua simbologia de purificação, como se pode perceber na chuva em (I), na Lagoa Sumida e no rio Almada em (AM), no riacho Jiqui em (TA), No rio Almada em (OR) e no mar em (S).

O papel mediador da água, detectado no livro, remete-nos ao estudo de Eliade sobre a sacralização do mundo, onde o intercâmbio entre terra e água simboliza tanto o caos que precede à criação, quanto a regressão ao amorfo efetuada pela morte.[4] A água situa-se, portanto, no lugar intermediário que precede e finaliza a criação.

Pode-se, através das novelas, estabelecer as características preponderantes da terra e do céu, a partir de duas frases da primeira narrativa:

I)	1 - "Terra de muito espanto, o Itajuípe," simbolizada pelo isolamento - o verde - a violência.
	2 - "Encantado tinha de ser o território", cujo símbolo é a ave - o amarelo - a espiritualidade.

Portanto,

terra: violência: morte:: céu: não-violência: vida

Cada novela constitui um microcosmo onde se podem determinar dois planos: um a que chamamos de real, porque está embasado num referencial histórico e geográfico extra-ficcional; e outro que recria o espaço e o tempo através de um tratamento simbólico e que, obviamente, é o de maior interesse para nós.

Em cada novela, o céu e a terra se fazem presentes com toda a sua carga simbólica. Sua caracterização, como pertencentes a um ou a outro, deve-se à predominância do elemento classificatório. O quadro, em apêndice nas notas, exemplifica o que se disse.[5] Pode-se perceber, por ele, que as narrativas em primeira pessoa acham-se mais ligadas à terra e as em

terceira pessoa encontram-se voltadas principalmente para os valores do céu. Estudo mais detalhado sobre as narrativas em primeira e terceira pessoas será desenvolvido no capítulo 3.

Pode-se mostrar, também, como o aspecto simbólico se reforça quando vemos que o problema do espaço é colocado de forma mítica, coincidente com o que afirma Mircea Eliade: "em contextos culturais extremamente variados, encontramos sempre o mesmo esquema cosmológico e o mesmo cenário ritual: a instalação em um território equivale à fundação de um mundo."[6]

As novelas anunciam a fundação de um território mítico que as vincula aos mitos cosmogônicos. Pode-se acrescentar, ainda, que, nesse "território de Itajuípe", dois mundos superpostos são fundados. O primeiro, pertencente à terra, liga-se, de forma mais evidente, à realidade comprovável por dados históricos e geográficos da região. O segundo, pertencente ao céu, instala-se no terreno mítico e/ou utópico da narrativa.

Ao mesmo tempo, cada novela funciona como suporte de uma "lei moral" - um "preceito" a ser seguido rumo à justiça divina. Por trás de cada uma delas, podemos apreender todo um preceituário católico, como a primazia do amor sobre o ódio, a fraternidade universal, o perdão substituindo a vingança, uma temática de pecado e purgação, realçando-se o valor desta.

Tomadas sob este ponto de vista, cada novela traz a mesma força desses preceitos morais, ao mesmo tempo que instaura a primazia do simbólico, que se caracteriza pelo processo de substituições ou transferências e que insere francamente a narrativa no domínio do simbólico. Isso vai ocorrer nas novelas através de algumas de suas personagens a que chamamos de personagens-substitutas. A denominação refere-se ao fato de que as personagens-substitutas, ao veicularem a temática mítica do livro, destacam-se das outras por um recurso narrativo: a substituição. Substituição, no caso, significa conseguir realizar o ideal almejado pelas personagens a quem substituem, superando, por um plano moral mais elevado, a vivência delas.

Siga-se, como exemplo:

Em (I), Francisco e Imboti se substituem por Eduardo e Maria, que optam por outros valores. A união desses últimos traz as marcas da superação da violência dos primeiros, denotada pela ausência da pulseira de balas, pertencente a Imboti, no pulso de Maria, no resto tão semelhante a ela. O gérmen da violência, trazido por Imboti, não existe, pois, em Maria, e a vida do tio, purgando a violência familiar, propicia ao sobrinho uma felicidade sem nuvens, próxima à utopia.

Eduardo e Maria seriam a conjunção ideal entre homem e mulher.

Em (OP), os filhos substituirão o pai. A regência de um chefe se troca em comunhão de bens. A cobiça, indiciada por um dono para uma vasta extensão de terras que devem ser defendidas a qualquer preço, troca-se por um trabalho justo; cada filho contentando-se com uma parte na propriedade que será trabalhada por todos, visando ao bem comum.

Os filhos representariam a utopia da comunidade agrária, expurgada a cobiça.

Em (TA), Gonçalo Cândido se substitui por dois elementos marginalizados. Togo, o pretinho órfão e abandonado pelos ciganos, e Luna Gato, pistoleiro convertido à não-violência. O cacau, que pedia terra e sangue, passa a incorporar a purificação. A terra se sacraliza pelos elementos do céu, os pássaros, que esclarecem os mistérios da vida e da morte.

E o Jiqui passa a ser o lugar dos eleitos, o paraíso cristão.

Em (AM), o convívio de Açucena com Martinho substitui, nela, a violência da prostituta da Lagoa Sumida e, nele, o ofício de lutador, outra forma de violência.

O casal torna-se exemplo do amor que purifica e conduz à vida e à paz que se realizará no mundo ideal que eles procuram, verdadeira volta ao paraíso mítico.

Nesta novela não se verifica uma substituição de personagens, mas de valores. Os valores-substitutos, porém, apóiam uma temática mítica, como fazem as personagens das outras novelas, e a particularidade não chega a contradizer a exemplificação.

Em (OR), o espaço é sacralizado pelo sacrifício de uma vítima inocente, o neto. A vingança dessa morte não se realiza na íntegra. O pai da criança se substitui pelo avô, que se substitui pelo caçador. E as substituições modificam o sentimento da vingança. A morte do gavião não será uma morte por ódio e, sim, uma obediência à lei da selva: vence o mais forte. Para o gavião, a morte significa o reconhecimento de sua valentia; para o caçador, a conquista de seu lugar na selva. Ele não mata homens, mas animais e lealmente.

O sacrifício do neto purga a família e a violência se legitima.

Em (S), a tribo se substitui por Simoa, a deusa que tira Naro do mundo da violência, transformando o caçador, aquele que mata, em guia, aquele que protege.

Essa temática das novelas de LP é plenamente assumida por Adonias Filho em entrevistas e publicações não-literárias, como Jornal de um Escritor, de onde se retirou o texto que segue, por se julgar que a opinião do autor sobre o homem e a vida são interessantes, como ponto de apoio ao que vem sendo falado.

> " 1945, outubro, 20 (um pouco mais tarde) - Lettres à Veronique novamente na estante. E volto a escrever este diário, humilde, como se Leõn Bloy estivesse perto. Adianta, adiantará alguma coisa a enorme ambição que se divide entre o poder e a glória? O egoísmo dos que não se envergonham com a miséria da própria condição? Adianta, se as ofertas do mundo são pobres e tão raras? Cada um responde a seu modo, depõe com o seu destino, testemunha com a sua própria existência. Na base, o que assim deforma monstruosamente a criatura humana é a incapacidade de sentir o tempo, de conhecer a debilidade do corpo, de calcular o espaço que ocupa no universo. Mas - perversa e inconcebível determinação - sempre cego e rude o homem se ilude para subsistir. Sua alegria é dramática. Dolorosa, a sua esperança. Tris-

te, o seu amor. Fosse possível olhar-se, medir sua loucura, e não perdoaria a si mesmo o pavor que encontraria na descoberta de si próprio."[7]

1.3 - Os caminhos percorridos

Se considerarmos o "território" como o espaço simbólico onde as personagens se encontram, poderemos afirmar que

- umas o descobrem e o sacralizam, como ocorre nas novelas (I), (OP) e (OR);

- outras o ultrapassam, matando ou denunciando seu significado malêfico, e criam para si um outro espaço que seja diferente, mas que contenha o primeiro em seus limites, como em (TA) e (AM);

- outras, ainda, geram um espaço que, desde o início, contraria o "território", por se opor a ele em sua incapacidade de violência, como em (S). E as personagens desta novela são expulsas do "território".

A partir dessas constatações, deduz-se que a ocupação do espaço simbólico opera-se em dois sentidos:

1º: a aceitação ou o não - questionamento, sentido que se relaciona com a terra, ou seja, com a aceitação da violência. Exemplifica-se pelas personagens que a sofrem ou a praticam como condição de participarem de um mundo injusto e cruel, sem questionarem sobre a causa da injustiça e crueldade. Respondem, simplesmente, à violência com violência ou resignação.

"Morrer é como nascer, ele sabia, um serviço da natureza. Debruçou-se, com a faca na mão, para cortar o corpo. Cortou onde sangrava e puxou as balas, três balas de rifle, tudo o que dele restaria como lembrança. Guardou na algibeira da calça, apanhou a manta, agora era avô de uma índia." (LP.p.13)

"O velho narrava e eu concluía que tudo acontece neste mundo de Itajuípe, o possível e o impossível, homens e bichos amarrados pela dureza da vida. A luz do sol engrossava no mormaço, o ar sem vento, a folhagem parada, um purgatório. Mata do território virava sertão, o carcará nela sumido, jurado de morte por aquele velho desinfeliz." (LP.p.117)

2º: o saber revelador de uma supra-realidade que se opõe à simbologia da terra, a não-violência que se relaciona com o céu. Mostra-se pelos que buscam a não-violência como resposta à violência do território.

"Voltei do caminho, Açucena. Descobri que não adianta ódio". (LP.p.101)

"Olorum, o grande pai, não queria os tambores, nem os cantos e danças. Andassem como os pastores, sem medo e sem ódio, talvez a terra se fizesse boa." (LP.p.129)

São as personagens marginalizadas, portanto os párias que não pertencem à terra e nem são assimilados por ela, os donos desse saber, como se constata pelo que ocorre aos negros da várzea. No máximo, conseguem converter alguns elementos que, afinal, são aqueles que a terra expulsaria. Na visão do senso-comum, a escória social: um velho esclerosado, um famigerado ex-pistoleiro, um negrinho abandonado por ciganos, uma prostituta redimida por amor, um ator sertanejo de luta-livre, um caçador maldito, uma negra mandigueira.

É interessante lembrar que todo herói mítico - Buda, Cristo, os heróis da literatura greco-romana - é um marginal, na acepção bem ampla do termo, no que se refere ao nascimento, educação e, mesmo, vida. Essa referência merece destaque porque situa LP numa linhagem tradicional da literatura, sobretudo da literatura mítica.

Ocupam, pois, o espaço da não-violência, em LP, as personagens marginais ou estranhas à terra.

Vejamos:

Em (T), Eduardo não mora no território."(...) talvez esperasse apenas o filho que vinha de longe - das matas da Jussara - e fora chamado com pressa." (LP.p.7)

Em (OP), Lôncio, o filho mais velho, vive sonhando e entende as estrelas. "Lôncio parecia sempre sonhar. Jamais prestou para tarefa que reclamasse atenção, vigiar um rebanho ou contar os cavalos, o tonto que via as estrelas com o sol no céu." (LP.p.37)

Ambos se submetem às leis da terra pela ligação com o tio e com o pai.

Poderíamos dizer que "são convertidos" aos valores da terra.

Em (TA), Togo, Gonçalo Cândido e Luna Gato.

Togo, o negrinho nômade, trazido pelos ciganos, ser extraordinário e incompreensível,

> "Estranho, aquele negrinho! Em silêncio quase sempre, sozinho nos caminhos, via o que ninguém poderia sonhar. Punha nome nas árvores, amava as piabas do riacho, permanente era a ternura no olhar. O velho agora tinha certeza: Togo, o negrinho, não pertencia ao mundo." (LP.p.61)

só é acolhido por Gonçalo Cândido porque este já caminha para a morte, tendo-se desvinculado dos laços que o prendem à terra.

> "Sentiu-se mais velho, a vista não querendo enxergar, as pernas bambas, uma falta de ar, fraco como um doente. O corpo acurvou-se, todos os cabelos brancos, as rugas na cara. Perdia as forças, assim sem fome, engolia o leite com dificuldade. (...) A cabeça do velho, fraca e doente, não tinha descanso..." (LP.p.64)

A influência do menino faz-se sentir no pistoleiro que abandona a violência.

> "A mão desceu, tocou o revólver. Sentiu pela primeira vez que os dedos não se abriam. A arma, na cintura, já não era uma coisa viva. Seria difícil movê-la, atirar, puxar o gatilho como sempre o fizera." (LP.p.70)

Em (AM), Martinho, o lutador de profissão - "Eu vivo de viver lutando"(LP. p.81) - usa sua força fora do hábito da região. Não a emprega para subjugar, matar o oponente rival, mas, sim, para sobreviver, sem ódio, de forma lúdica. "Sempre evitava o murro, seu murro pesado, que podia ser a morte". (LP.p.80). Carrega consigo Açucena, "a prostituta da Lagoa Sumida", retirando-a da contaminação da terra.

Em (OR), o caçador ama seu oponente. Mesmo executando a vingança do velho, não a assume, o que não o impede de submeter-se, de uma certa forma, às leis da terra.

> "Não sei ainda hoje porque prometi. Talvez menos o velho com sua honra naquela morte. Talvez ainda menos o menino, seu neto, gente como eu, mas para o gavião apenas uma presa. Talvez o desafio ao caçador, meu orgulho em abater o rei(...)"(LP.p.120)

Em (S), Simoa não tem lugar, nem à várzea pertence. "Diferente assim fitando as fogueiras, distante, como se ao mundo não pertencesse."(LP.p.134) Intensifica o deslocamento do povo negro, pacífico, quando o leva a um espaço sagrado para fugir à violência da terra. Transforma Naro que, segundo a lei da selva, passa a traidor. "A mandinga o fisgara, negra a sua mulher, inimigo da lei e do pai, um traidor."(LP.p.140)

Pelos exemplos citados, também se percebe que não dialogam os valores do céu e da terra. Não se agrupam os dois espaços. Sua vinculação operacionaliza a presença de um, eliminando a do outro. Nas narrativas em terceira pessoa, onde os elementos do céu fazem-se mais evidentes, as personagens são despertadas para uma outra visão da realidade que as cerca, ou seja, a opção pela não-violência.

O caráter dessa não-violência pode ser discutido, desde que se

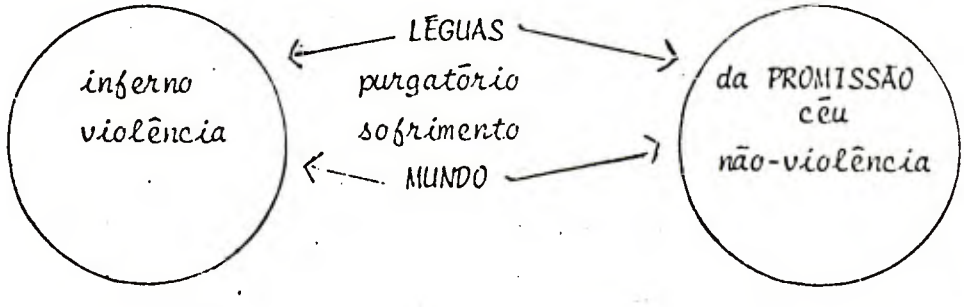
objetive o fato de que ela é criada pelo discurso literário e, portanto, está mais próxima de esconder a virulência que de não possuí-la.[8] Na verdade, tais personagens não discutem, dialeticamente, a violência. Percebem-na como uma coisa má a que se deve superpor o seu contrário. "Descobrem", de fora para dentro, um caminho que lhes é mostrado como forma de sabedoria do céu. A modificação que se opera nas personagens não canaliza, pois, uma dialética; propõe uma espécie de "milagre", um caminho moralmente superior ao primeiro, como compensação pelo sofrimento.

Pode-se dizer que em LP o veto à violência inexiste ou manifesta-se ambiguamente. A não-violência erige-se como um valor em si, o que a torna semelhante à condenação da violência em si. Nesse caso, a ocupação do espaço simbólico, mesmo nas personagens que detêm o saber, não traz a solução do saber ficcional. Esse privilegia a não-violência através de uma lógica especial, a alternativa mítica, para encapar, disfarçar, camuflar, as contradições reais da terra e do homem que nela vive.

Pode-se confirmar essa propriedade do mito nos estudos de Lévi-Strauss" (...) o objeto do mito é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição (tarefa irrealizável quando a contradição é real)"[9]. E no caso de LP, isso traduz uma concepção do mundo como um círculo fechado, a idéia do labirinto, que prende a violência em seu centro e veda o seu questionamento.

Para nós, assim se explica a necessidade de se criar um outro mundo, o "lugar alado" dos místicos, do eterno sonho da humanidade, do mito, da utopia. O espaço utópico toma o lugar do espaço negado. Esse mundo, no livro, também se engendra como círculo fechado que elimina seu oponente. A passagem de um a outro significa o sofrimento, as Léguas, a purgação dos resíduos da violência que o primeiro produz. A opção que a narrativa aponta, para que se penetre no mundo da Promissão, deixa perceber a obediência aos valores supra-terrenos, a que chamaríamos os valores do céu.

O esquema abaixo visualiza o comentário:



A obediência aos valores do céu opõe-se simetricamente ao comando dos valores da terra. Consegue-se o valor da terra através da hipertrofia do eu, ou seja, vale uma vontade, uma realização, a ambição de poder: a lei do pai, do mestre. O valor do céu realiza-se na atrofia do eu, pelo abandono dos desejos individuais, da ambição, pela submersão em um valor maior: a lei do filho, do servidor.

Ambos indiciam o monologismo da obra por conduzirem a uma solução para a problemática do "território". Essa solução não satisfaz plenamente, uma vez que se trata de uma "contradição real". A narrativa opta, por conseguinte, por uma solução "encantatória", por temor ao que a permanência da tensão entre os dois pólos pode traduzir.

Como corroboração da hipótese, torna-se válida uma abordagem dos elementos masculino e feminino do livro, o que intentaremos a seguir.

NOTAS

1. ADONIAS FILHO. Léguas da promissão. 3ª ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972. A partir de agora, o livro será identificado, nas citações, de forma abreviada: LP, assim como as novelas: Imboti (I), O Pai (OP), O Túmulo das Aves (TA), Um Anjo Mau (AM), O Rei (OR), Simoa (S), tendo-se atualizado a ortografia da edição utilizada.

2. ABREU, S. Frois. As Regiões naturais da Bahia in: Revista Brasileira de geografia. Dezembro 1963, p.73 (O autor é consultor técnico do Conselho Nacional de Geografia, Seção I - "Metodologia Geográfica").

3. ADONIAS FILHO. Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional). Rio, Civilização Brasileira, 1976, p.27-29.

4. ELIADE, Mircea. O espaço sagrado e a sacralização do mundo in: O sagrado e o profano. Lisboa, Ed. Livro do Brasil, s.d. p.54-55 .

5.II)

NARRATIVAS EM PRIMEIRA PESSOA	
TERRA	CÉU
a-(I)	a-(I)
"Os cacaueiros dominavam, subiam as colinas, desciam as planícies, cobrindo a terra escura e macia. O ar quase morno, seco, bom de respirar-se. Passarada imensa, penas de todas as cores, em torno das árvores. O céu se fazia mais alto, assim sem nuvens e carregado de luz. (...) O bolsão finalmente entrou nos olhos - largo, chato, abertos os pastos e os campos de milho - com a casa no centro e o terreiro nu para que o barro sentisse o sol. A mula avançava com lerdeza, eu ia vendo, o pasto que cercava a casa era gramado e extenso, tapete verde no chão. Tive de enxergar a sepultura, flores selvagens cercando, uma criatura de tão viva." (LP.p.7). Grifo nosso.	"As matas fechadas, cercando o Catongo - ainda na derribada vivendo-se de caça, enquanto se plantava o cacau, - ocultaram os poucos que testemunharam. Ninguém saiu, tomando o caminho dentro da floresta, alcançando a estrada que levava ao arruado, ninguém saiu para dizer ao mundo que o céu virou chão, pés de homens esmagando as estrelas." (LP.p.5) Grifo nosso.
A prevalência da terra pode ser detectada pela distância do céu, que se faz mais alto, e pelo domínio dos cacaueiros. A casa, possível mediadora entre o céu e a terra, já que é batida pelo sol, anula-se pela presença da sepultura (casa da terra), indiciando a permanência da terra como opção mais forte.	A opção pela terra se intensifica, na medida em que as matas impedem o convívio e eliminam a possibilidade de se escapar ao labirinto. A metáfora do céu se transformando em chão corrobora a idéia da prevalência da terra.

TERRA	CÉU
b-(OP)	b-(OP)
"Não foi fácil, e todos nós devíamos relembrar naqueles intervalos de silêncio, não foi fácil varrer a capoeira e plantar o capim. Primeiro foram os cortes, o pai contrariando a própria natureza, era um criador, um criador de cavalos e não um agricultor. O fogo depois. E na terra nua, quando tudo limpo, - apenas árvores isoladas no descampado - o capim se plantou. O ver de finalmente cobriu o campo, o ver de que se perdia de vista, as colinas e as serras cercando os pastos. A cabana quase no centro, alojamento improvisado, o fogão de tijolos, enchíamos o chão quando nos deitávamos para dormir. A casa, para o pai, era de menor importância." (LP.p.40) Grifo nosso.	"Lôncio acordou em nós a imagem, acontecera há muito tempo, a luz parecia amarela. Víamos os mangueiros, os cavalos recuados, as árvores escuras na penumbra. Os currais como se fossem morrotes, os mourões cresciam, a estaca cor de cobre. Amarela a lua, já disse, e sua luz como que enfeitiçava o mundo. Em frente as ovelhas que pastavam a grama como se trocassem a noite pelo dia." (LP.p.37) Grifo nosso.
A pouca importância conferida à casa mostra a prevalência da terra, onde prepondera o verde. A sacralização do lugar faz-se pela presença do fogo; por sua localização, cercado por colinas e serras, desvenda a impossibilidade de convívio, e de um contato com outras alternativas de se escapar dele.	Como na novela (I), a presença do céu acha-se deslocada. A luz, o amarelo "enfeitiça o mundo" e provoca a confusão entre os elementos céu e terra, explicitados pelas ovelhas e Lôncio, o filho sonhador. Simbolicamente, a terra vence o céu, a possibilidade de luz do amarelo desmancha-se pela onipresença do verde.

TERRA	CÉU
c-(OR)	c-(OR)
"-Que lugar é este? perguntei(...) - Nome não tem. Aqui, porém, esteve a praga dos índios. Em todos os lugares, e muito antes do cacau, os índios estiveram. A selva foi deles, aqueles bichos, os pagãos brutos. Os grapiúnas com eles se fizeram, filhos também de mulheres índias, deitados na terra nua como o leito da criação. É de bugre o que há de mateiro em nós, a selva quase a nossa casa, sabendo como viver no ventre das matas". (LP.p.114) Grifo nosso.	"Eu vi tudo no começo. A trilha avançou passando o Sequeiro e se abriu como uma estrela naquela chapada sem tamanho. Tantas as pontas das estrelas, tantas as veredas. Coisa bonita de olhar! As matas em torno, o grande céu por cima, o cheiro de selva no ar. O Almada, aquele rio manso que se fazia assassino nas enchentes, partia o campo ao meio." (LP.p.113) Grifo nosso.
A terra aparece como mãe em seu sentido negativo: a geradora de violentos e seres bestiais. O verde da selva inverte-se, de sua configuração de esperança e paz, em uma simbologia de desorganização e luta.	Os vários caminhos confundem a opção. O céu, aqui, manifesta-se como mais uma cadeia na prisão da terra. A água, em sua função mediadora, remete-nos mais à terra que ao céu, já que o rio "se faz assassino". Simbolicamente, a morte vence a vida.

NARRATIVAS EM TERCEIRA PESSOA	
TERRA	CÉU
d-(TA)	d-(TA)
"O Jiqui é um riacho que um homem pode saltar. Esse riacho estreito, de água limpa que corre para a mata, dá nome à terra num arco de três léguas. Ali, nos fundos, envolvido pelas roças de cacau, abre-se o bolsão com o capinzal em frente, a casa de tijolos e pedras, o quintal das frutas, o casario baixo dos trabalhadores de Gonçalo Cândido, setenta anos de vida no cacau, homem que ainda viu a selva antes de Itajuípe." (LP.p.60) Grifo nosso.	"A nuvem se movia, todas as aves unidas, as asas abertas, o vôo lento. Era como um território no espaço, abaixo do céu, assim uma planície em viagem. Sangue naqueles pequenos corpos, sangue e vida, ninguém agonizava. Os olhos deviam buscar um ponto na terra, entre os cacaueiros e o capinzal, elas sabiam que o velho estava no chão, uma raiz no barro. Asas que eram remos, criavam o vento, a planície se deslocava rumo ao sul de Itajuípe. E atrás, como se a nuvem a puxasse, a noite que vinha. Estrelas, como velas acesas, abrandavam o luto das trevas." (LP.p.76) Grifo nosso.
d-(TA)	d-(TA)
A terra é contaminada por elementos do céu. A presença da água se manifesta em sua característica de purificação; a terra aparece como fertilidade e produção.	A presença dos elementos do céu vivifica-se mais nesta novela, onde as estrelas agem como guia e os pássaros modificam o espaço, que se configura nitidamente como o lugar utópico dos eleitos.

TERRA	CÉU
e-(AM)	e-(AM)
"Tarde enxuta, sol queimando, o domingo naquele verão do diabo. Os cacaueiros de Itajuípe, raízes na terra dura, já tinham as folhas amarelas e os galhos pendidos. Fora o Almada, o grande rio, todos os outros serviam de estradas, pó no leito. A água minava suja e rala das cacimbas fundas. Árvores cansadas do céu sem nuvens. O território crestado, calor de braseiro, estorricado o capim."(LP.p.79) Grifo nosso.	"Evitava os arruados, preferia o mato com seus viventes, sobretudo os pássaros. Virando o território, de estrada em estrada, deu com os olhos nos baixios da Lagoa Sumida. Sítio de cacaueiros crescidos, pastos de capim gordura, o rio se enroscando entre as pedreiras altas na correnteza braba. Sumia, de repente o rio sumia, entrando por baixo da terra para reaparecer meia légua adiante, as águas barrentas e mornas. (...) A lagoa ficava para dentro, sumida mesmo, na calmaria da mata ainda virgem. Espelho embaixo que refletia o céu, as margens de taboas, ninho de patos selvagens."(LP.p.83) Grifo nosso.
A presença da terra se faz sentir como algo repugnante. Isso provoca uma necessidade de fuga do lugar dos demônios. A presença do rio Almada remete-nos à aproximação do céu. Não há, nessa terra, nada que prenda o indivíduo a ela.	A presença dos pássaros e da lagoa remete-nos ao céu. A lagoa reflete o céu, convite a que se procure um lugar onde apareçam as características dele.

TERRA	CÉU
6-(S)	6-(S)
"Muito para dentro, quase na fronteira oeste de Itajuípe, a várzea sem tamanho quebrava a paisagem do território. Não se viam os cacaueiros, nem as árvores altas. Era o verde dos canaviais ocupando a terra. Quem vinha montado, viajando, estranhava as casas de barro escuro, baixas, tão juntas que lembravam um povoado se fazendo. O ribeirão corria grosso no meio, de peixe bom, água límpa, o sol mostrando o limo nas pedras. E o bangüê, suas paredes fortes, nas rodas (...) um reino isolado entre as matas do sul." (LP.p.115) Grifo nosso.	"No canto do leste, onde começava outra paisagem como se fosse sertão, ali na fronteira de Itajuípe, única zona que restava. Larga e comprida, espécie de chapada em tabuleiro, o lado morto do território. Quase de pedra o chão, vingavam os cactos de espinhos, a chuva não descia. Água no fundo bem fundo, que se cavasse aos metros, mais poço que cacimba, água salobra e suja. Não tinha como viver o gado, nem mesmo a cascavel, muito menos o homem. Capim não podia nascer, passaros não voavam, arvores não existiam. Leguas de chão crestado, o pó em cima como cal, o calor no deserto. O sol, ali, estava mais perto do mundo." (LP.p. 129) "(...) Andassem como os pastores, sem medo e sem ódio, talvez a terra se fizesse boa." (LP.p.129) "(...) E, debaixo dos seus (Simoa) pés, onde pisava, a água nascia, água doce. Como se viesse de Oxum. Água que enchia os canais, as cavidades, o pó virando barro. (...) Viram, todos viram quando sumiram no fundo da fronteira, em caminho do mar." (LP.p.147) Grifo nosso.
A presença do verde, índice da terra, não o é do cacau e se desintegra a partir do amarelo, o sol. Essa várzea que "quebra" a paisagem mostra o deslocamento dos negros no território da violência, assim como a "água límpa" do ribeirão.	O céu aparece na presença de Simoa e de Oxum e na possibilidade mítica de transformação da terra, como em (TA).

6. ELIADE, Mircea. O Sagrado e o profano. op. cit., p. 60.

7. ADONIAS FILHO. Jornal de um escritor. Serviço de Documentação do MEC, Os cadernos de cultura, 1954, p. 42.

8. cf. COSTA LIMA, Luiz. A perversão do trapezista. Rio, Imago Editora Ltda., 1976, p.24.

9. LÉVI - STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio, Tempo Brasileiro, 1973, p.264.

2. ATALHO PERIGOSO

2.1 - A serpente e a ave

Para a focalização dos elementos masculino e feminino, promovemos uma leitura intertextual com a Bíblia, no que se refere aos episódios da queda e regeneração do gênero humano, nas figuras de Adão e Eva, Cristo e Maria.[1]

Adão é tentado por Eva e transgridem a lei do Pai. Propiciam a criação e eliminam o paraíso, instaurando a desordem. Como castigo à desobediência, a Adão caberá o trabalho e a Eva, o sofrimento. Quanto à serpente, móvel da transgressão, o mais astuto dos animais, será maldita entre eles, comerá o pó e andará de rastos. Ficará, portanto, irremediavelmente presa à terra. Entre a serpente e a mulher, estabelecer-se-á o ódio. A mulher ferirá a serpente na cabeça e ela a ferirá no calcanhar. A mulher relaciona-se, pois, de duas maneiras à serpente.

A redenção do gênero humano concretiza-se, porém, como sua maldição, através da mulher. Maria, a mãe do Messias, salvação da humanidade, devolverá aos homens o paraíso perdido. E Maria, pela visão do Novo Testamento, é a esposa do Espírito Santo, cujo símbolo é a pomba, a ave.[2] A ser-

pente e a ave.[3] Eva relacionando-se à serpente e Maria, à ave. A mulher que motiva a transgressão, Eva, propicia a expiação, Maria. Prova-se, assim, o caráter ambíguo da mulher, misto de serpente e ave.

Também em LP, a mulher desempenha as duas funções: como móvel da transgressão, é serpente e relaciona-se com a terra, com a violência; como condutora à purificação, é ave e relaciona-se com o céu, com a não-violência. Participa, pois, dos dois pólos, tornando-se mediadora entre eles.

No método de Lévi-Strauss[4], o conceito de mediação é extremamente importante, porque possibilita a presença do desequilíbrio, da tensão entre os elementos de uma estrutura, desfazendo-se a noção de estrutura, considerada como sistema estático. Tal conceito de mediação pode-se aplicar à função exercida pelo elemento feminino do livro e propicia-nos compreender a solução estática que, no campo sintagmático, faz-se notar em LP. Como se disse, situam-se em dois planos distintos, os antagonismos extremos da terra e do céu, da violência e da não-violência, as personagens e situações das novelas. Ora, o elemento feminino, circulando nas duas áreas, permite-nos perceber que a dicotomia é forçada e leva-nos à verdadeira estrutura do livro.

A seqüência abaixo exemplifica o fato:

Em (I), a personagem-título da novela contém características de serpente e de ave. É ave enquanto frágil, alegre, por sua pele e voz de passarinho. (LP.p.18) Mas, por herança materna, é índia camacã e carrega, no pulso, as balas que mataram o pai. (LP.p.15-16) Tem, portanto, características da malignidade da serpente. Leva Francisco ao ódio e à vingança; logo, prende-o à terra. Maria, a escolhida de Eduardo, é o símbolo da Imboti - ave - cristã, porque já não traz a marca da violência. Na novela, Eduardo e Maria são os redimidos das famílias Lírio e Caetus.

Em (AM), Açucena é a serpente que se desdobra em seu destino de mulher sedutora do velho (LP.p.88) e dos homens, a prostituta da Lagoa Sumida. No entanto, o amor que se concretiza para ela na figura do pai, do filho, de Lucas e de Martinho, propicia-lhe a metamorfose em ave. Nela, a ave vence a serpente ao contato das águas da lagoa, reflexo do céu. (LP.p.94)[5] Açucena conduz Martinho à violência, mas acompanha-o em busca da paz.

Em (OR), Maria, a filha do velho mateiro, provoca o ódio dele ao gavião. Participa, também, da ambigüidade feminina, por traduzir a paz familiar - faz renda, cuida da casa - e por ser mãe da vítima inocente que redime a família.[6]

Em (S), Simoa opta pela vida. Nela veremos configurado apenas o lado ave da mulher. Renega a violência e foge dela. Faz-se, e também a seu povo, vítima da violência da terra e, com isso, purga os pecados do povo e da terra. Para os habitantes da várzea, Simoa é Iemanjá que, no sincretismo religioso afro-brasileiro, representa Nossa Senhora. Relaciona-se, também, com Oxum, (LP.p.144) celebrada no mesmo dia da festa de Iemanjá, 8 de dezembro, e, é segundo os mitos, sua filha. O animal sagrado de Oxum é a pomba. Segundo a lenda, Oxum, transformada em pomba, pôde fugir ao cativeiro. (Maneira mágica de fugir à violência através da paz).[7]

A ocasião em que Simoa se relacionaria à serpente, "enfeitiçando" Naro e voltando-o contra sua gente, mais declara seu lado ave, visto que ela o tira da violência da terra.

Em (OP), mal aparece o elemento feminino. A parceira de Domingos envolve-se em mistério, e a narrativa insinua ter sido ela a causa de sua opção pela violência. (LP.p.39) Domingos escolhe as mulheres para os filhos e trata-as como éguas a serem montadas. (LP.p.41) Verifica-se aqui, somente a parte maligna da mulher, a serpente, e o castigo do homem que a segue: o trabalho e a violência.

Em (TA), Gonçalo Cândido não tem descendentes. Sua união estéril condiz com o desenrolar da novela, onde não há transgressão. A morte da mulher o confirma. No Jiqui não existe serpente. É o túmulo das aves. Sua terra pode tornar-se o paraíso.[8]

(TA) e (OP) opõem-se simetricamente no sentido de que Gonçalo Cândido compara-se ao pai do céu, da paz, da purificação, da não-violência que habita o paraíso. Domingos, ao contrário, representa o pai da terra, da violência, da permanência da prisão no labirinto infernal. Nas novelas, onde sobressai a quase - ausência do elemento feminino, nota-se a dissolu -

ção da ambigüidade. Sem o elemento mediador, a mulher, não há a conjunção dos dois pólos.

(TA): céu :: (OP) : terra

E tanto Gonçalo Cândido quanto Domingos são os brancos, donos do território.

Cumpre ainda estabelecer-se outro tipo de relação entre os elementos masculino e feminino.

Para o homem, nas novelas, a integração com o elemento feminino faz-se sentir em termos de queda, fascínio, cegueira, que os tira de sua função de macho, de dominador, de conquistador. Para que não se percam de seu comando, Domingos nega mulher aos filhos (OP). Os que se deixam envolver pela mulher são excluídos da sociedade do "território", punidos pela lei, condenados ao isolamento ou à morte, como Franscisco, Martinho e Naro.

Como vimos, nas novelas (OP) e (TA), tal não acontece. Suas personagens acham bom abrigo na terra ou no céu, assim como o velho e o caçador na novela (OR). Daí se poder concluir que Masculino e Feminino, quando juntos, permanecem deslocados nos dois espaços. Precisam de "outro espaço", terra com características paradisíacas, como se esclarece pelas personagens Eduardo e Maria (I), Martinho e Açucena (AM), Naro e Simoa (S). E esse aparece como o espaço da transgressão quanto ao céu ou à terra: adoça ou enfraquece a terra e polui ou envenena o céu.

Se retomarmos o raciocínio anterior, onde desenvolvemos que em LP, os dois pólos, céu e terra, não se conjugam, veremos que tal se comprova pelo temor que a narrativa expressa diante do elemento ambíguo, bilateral. Prefere situações claras, onde não se instaure o questionamento, onde a tensão se dissolva.

Por isso, cria um lugar para o homem na terra e deixa-o instalar-se também no céu, desde que se purifique pelo sofrimento. Na ordem da terra, a vida é sustentada pela morte e, na ordem do céu, ela doma e aprisiona a violência. Em ambos os casos, exclui-se a mulher. Porque a mulher representa a conjunção entre vida, não-violência e morte, violência, a narrativa dispensa-a; tanto que privilegia o aspecto ave da mulher, tentando camuflar ou purificar o que nela há de serpente.

Ora, como já se viu em nota, cf. a 3, outra característica que se atribui à serpente é a sabedoria, a contestação. Logo, parece que aí reside o temor maior da narrativa ao situar-se perante o "território", o que se exemplifica pelo saber do céu, pelo tratamento dado à mulher e também à raça negra, próximo tópico a ser abordado.

2.2. Um reino isolado entre as matas do sul

Já se disse, no início do trabalho, que as personagens correspondem metonimicamente às raças. Vimos, também, que o elemento feminino, por seu caráter ambíguo, é excluído do mundo da narração - espaço estritamente masculino. Em termos raciais, o índio e o negro relacionam-se ao elemento feminino, por não existir espaço no território para eles, a não ser que assumam os valores do branco.

O índio dedica-se à pequena agricultura, milho e mandioca, e à caça. "Maria da Senhora já disse a ele que milho, e não cacau, é plantação de índio." (LP.p.16) O velho mateiro de (OR) ensina ao caçador sobre a herança índia legada aos que vivem nas matas. (LP.p.114) Naro, portador dessa herança, pensa, como Chico Lontra, seu pai, que "O mundo sem a selva, será triste e mau." (LP.p.135) Ora, no "território", tais atividades estão fadadas à morte. O minifúndio é tragado pelo latifúndio, o cacau vence o milho. Os caçadores e as selvas serão também vítimas da violência dos plantadores, como vemos em (S), seu destino é a extinção. Índio que opta por índio morre, é o que exemplifica a estória de Francisco, (I).

Para sobreviver, o índio precisa assimilar-se ao branco, como Eduardo e Maria, que se cristianizam, e o velho mateiro e os caçadores, que assumem a violência, logo, adaptam-se ao sistema do território. Qualquer que seja o caminho adotado, o índio se anula, porém, em termos raciais. Permanecerá no território em alguns resquícios de elemento subjugado: aceitação fatalista da realidade, capacidade de sobreviver na selva, cabelos de milho dos brancos (OP).

Quanto ao negro, os índices que a narrativa nos oferece para seu estudo denotam certa ambigüidade. As novelas apresentam-no como o melhor: o mais puro, o mais humano, o que valoriza a vida, o que tem grande capaci

dade de trabalho e o que estabelece uma sociedade organizada em excelentes moldes, verdadeiro exemplo a se seguir. Mais se concretiza a afirmação, se atentarmos para o detalhe de que o elemento negro se relaciona aos valores do céu, aparece nas novelas em terceira pessoa, justamente aquelas que veiculam a mensagem da supremacia do céu em relação à terra. Ainda se pode lembrar, como ponto de referência, a sociedade da várzea, em tudo superior aos aglomerados do branco e do índio.[9]

Apesar da valorização do negro, também para ele, como para o índio, não há espaço no território do cacau. E mais, não consegue ter sua cultura reconhecida e é rejeitado e expulso pelos brancos. Diferentemente do tratamento que dispensa ao índio, a narrativa deixa entender que o negro, por sua pertinácia, traz, ainda que em gérmen, a possibilidade de restauração da terra. Assim, por exemplo, Togo converte Gonçalo Cândido e Luna Gato (TA); um negro mostra a Martinho a importância da vida (AM); os negros tornam fértil, pela magia, uma terra árida. Pela força de seu olhar (Togo), de sua fala (o negro que Martinho encontra) e de sua magia (o povo da várzea), amedrontam e/ou convencem. Sob qualquer das formas, mostram o seu poder, que se opera pela persuasão, distinto dos brancos, principalmente no que concerne à forma não-violenta de agir.

Isso nos remete à seguinte hipótese: o índio representa um perigo a ser eliminado, por ser violento ou por assumir a violência quando instigado a ela. A docilidade aparente do negro, configurada no açúcar que o povo da várzea fornece aos caçadores, afasta dele a periculosidade iminente. De escravos a homens livres - pelo caminho do trabalho - conseguem construir algo sólido e passam a modificar, por sua influência, parte do território: "encantam-no". O fim da escalada deveria ser, normalmente, a conquista de um espaço e de uma aceitação. É o que parece acontecer à várzea.

Mas essa modificação/ocupação não se opera em sua totalidade. Permanece subliminar. A narrativa revela que o poder dos negros lhes é roubado, quando os classifica como "feiticeiros", logo, exclui-os pela marginalização. O negro é encarado como elemento estranho. Pelo desenrolar da estória de (S), vemos sua expulsão do lugar que conquistaram, e a única chance legada a eles pelos brancos é o refúgio no espaço mítico. Percebe-se, assim, que os negros estabelecem, para a narrativa, uma tensão que ela tenta dissolver no campo do simbólico, ou pela magia.

A razão disso talvez resida no fato de que o perigo apresentado pelo elemento negro é maior, uma vez que se dissimula em docilidade e não se deixa contaminar pela ideologia do branco. Ao contrário, contamina-a através de processos desconhecidos e, por isso, temíveis, como seus deuses e encantamentos. No caso, o elemento dominado é detentor de um saber que o dominador ignora.

É o que assinala Luiz da Costa Lima ao estudar o problema dos escravos no romance A menina morta de Cornélio Penna:

> "O negro não foi apenas o agrupamento que não teve condições de desenvolver uma 'consciência de classe' mas o que, sem que tivesse sua cultura reconhecida, porém, contaminou as crenças do senhor, minou-as por dentro. Se no ponto de vista da realidade, esta contaminação não levou a que as crenças negras se impusessem como dominantes (...), no campo da literatura tal dominância se efetiva."[10]

No nosso caso, cumpre esclarecer que estamos fazendo uma abordagem rápida, portanto insuficiente, do problema da raça negra na obra em questão. O tema escapa ao nosso plano de trabalho e, apesar de apaixonante, exige um estudo aprofundado, ainda não concluído por nós, dada a extensão e complexidade da matéria.[11]

O estudo do elemento negro, nesse trabalho, visa, principalmente, a ajudar no esclarecimento de um aspecto interpretativo que intentamos perseguir na análise da obra. A tensão, seja de que ordem for, só se desfaz no plano mítico ou narrativo, através da verossimilização do mito.[12]

Pode-se comprovar a afirmativa pelo final da novela (S), que também encerra o livro, onde se explicita a vontade do narrador em não solucionar o enigma proposto pelos negros. À cena final da novela, cabem várias interpretações: a morte/vida dos negros; a caminhada de Naro e Simoa sobre as águas pode-se entender tanto como retorno à África, quanto como busca do paraíso perdido, conferindo com o final da novela (AM). Porém, o final da novela (S) torna-se muito importante, porque indicia a opção do narrador pelo ficcional utópico ou mítico e seu afastamento da tensão criada pela realidade imediata.

Simoa, personagem - título da novela, é enigma, lenda, mistura de mitos africanos e judaicos. Como já se apontou, relaciona-se com Iemanjá e

seus vários nomes, com Oxum e com vários deuses dos ritos do sincretismo afro-brasileiro. Ela, entretanto, traz a marca bíblica do cristianismo. Como Moisés, Simoa é recuperada das águas, conduz o povo à terra prometida através da travessia do deserto/mata, onde o povo hebreu e negro fazem uma aprendizagem de volta a Deus e de libertação do cativeiro. Como Moisés, Simoa faz brotar água no deserto, é acusada de culpa pelos sofrimentos do povo que conduz, assim como não usufrui da terra prometida.[13]

O caráter mítico da personagem confere-lhe um saber temível, enquanto mágico e incontrolável. Não lhe dá, porém, condições de abrir, para si e para seu povo, o caminho da aceitação na terra dos brancos.[14] A impossibilidade de ultrapassar ou conviver com o domínio do branco, que se declara pela narrativa final, mostra-nos o não-espaço do negro, que seria, ao mesmo tempo, o remédio aos males do "território". Seu poder de salvação não é aceito por se exprimir em outra linguagem. Cria-se, então, para ele, o espaço mítico que se pode traduzir da seguinte maneira: para a dissolução das contradições, só há um caminho, o da ficção tentado pela narrativa.

A narrativa, ao dizer um território geográfico, abre-nos um território ficcional que supera o primeiro. A última novela, por isso, não pode desfazer o enigma. A solução desse permanecerá ainda em aberto, novo caminho a ser percorrido pelo leitor. Tal consideração liga-se às características do saber ficcional que, pela delação, opõe-se ao conteúdo contaminado do sistema, mas mostra-se impotente para gerar uma nova ordem. A impotência manifesta-se no posicionamento dúbio, tímido, diante do feminino e do negro, elementos capazes de questionar uma sociedade onde impera o masculino e o branco.

Não podendo colocar-se unicamente ao lado do mítico, suspender o tempo, conciliar as contradições reais, por serem elas inconciliáveis, extrapola o problema, na medida em que instaura o simbólico, fugindo, portanto, à categoria de mentira e verdade. O que acontece a negros, índios e personagens, que chamamos marginais em LP, transfere-se à narrativa como um todo. Reflete a incapacidade de a obra instaurar por si outra realidade satisfatória, o que a leva a prender-se a uma realidade utópica[15], bíblica como suporte de validade.

A leitura paradigmática das personagens e do espaço tecido, organizado pela narrativa, mostra-nos que a solução do enigma terra acha-se no céu, portanto, a nova maneira de se dizer o mesmo por sua contradição simétrica.

Isso se tornará mais evidente, se atarmos as seis novelas do livro a um fio narrativo condutor, a palavra do pai, que aparece no prólogo do livro, disposta a desvendar o "território" aos olhos do filho.

A primeira narrativa, que pode também ser considerada a narrativa do pai, quer contar a terra, a dominação, e tenta extrapolá-la, contando o céu, a purificação. Para que isso aconteça, o pai prende as novelas em uma armação, tal qual a moldura de um quadro, e dirige-as a um ponto pré-determinado: a posição que assume diante do "território". A linguagem é o veículo encantado que não consegue desvincular-se dos trilhos previamente delimitados para a sua trajetória.[16]

NOTAS

1. cf. GÊNESIS. A culpa original - 3.1 - 24, in: Bíblia sagrada. 20ª edição, tradução dos originais mediante a versão dos monges Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico, S. Paulo, Editora Ave Maria Ltda., 1973, p. 51.

2. Bíblia sagrada. op. cit., Mat., T. 20, p.1285.

3. Julgamos interessante citar, aqui, os verbetes, relativos à pomba e à serpente, do Dicionário enciclopédico da Bíblia. Editora Vozes Ltda, em co-edição com o Centro do Livro Brasileiro Ltda., Porto, 1971.
"Pomba: aparece no dilúvio com Noé e no Batismo de Cristo e S. João Batista.

Relaciona-se ao Espírito Santo, significando a comunhão de todos em um corpo só. O dogma cristão da Trindade era desconhecido do Antigo Testamento.

No Antigo Testamento, a pomba era usada como oferenda no sacrifício dos pobres nos ritos de purificação. Sacrifício de purificação da mãe e dos homens e dos pobres para purgação dos pecados. Os rabis a imaginavam como o espírito de Deus que na criação do mundo pairava sobre as águas. É também considerado símbolo do amor, no Antigo e Novo Testamento." p. 1200.
Há, em Mat. 10.16 - referência à serpente e à pomba:
"Eu vos envio como ovelhas no meio de lobos. Sede, pois, prudentes como as serpentes, mas simples como as pombas."

"Serpente: no Oriente antigo era símbolo da vida. O povo a tomava como imagem de Javé. A serpente de bronze curava as mordidas (simbologia que ainda aparece nos distintivos médicos). No Paraíso, significa a sedução, a astúcia, o demônio, personificação do caos. Animal sagrado e mágico. Seu culto era praticado em todo o Oriente antigo, como nos ritos de Baal, o deus salvífico, sábio. Sai das fontes e está ligado à terra, é o princípio ctônico de fertilidade. Símbolo mágico da aquisição da sabedoria por poderes não normais. Para os judeus, a magia era crime grave que merecia a morte e os cananeus, aos olhos de Javé, haviam perdido o direito de possuir Canaã porque cultuavam a serpente.

Serpente é também símbolo da queda, causa do homem estar psiquicamente em desarmonia. Sua sabedoria tornou-se sua perdição, cf.c./Lúcifer."

4. LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas dualistas existem? in: Antropologia estrutural. op. cit., p. 155-189.

5. cf. LAGOA in: CIRLOT, Juan - Eduardo. Dicionário de símbolos tradicionales. 1ª ed. Barcelona, Luis Miracle editor, 1958 p. 256, cujos aspectos que nos interessam citamos aqui:

..."expresa lo escondido y misterioso, (...) factor de transición entre la vida y la muerte, entre lo sólido y gaseoso, entre lo formal y lo informal sino ratificar el significado funerario. De otro lado el lago, o, mejor, la mera superficie de sus águas, tiene el significado de espejo, de imagen y autocontemplación, de conciencia y revelación."

6. cf. BATAILLE,G. L'érotisme. Paris, Union Generale d'Editions, 1975 , quando o autor assegura que o sagrado religioso é algo intrinsecamente contraditório: é aquilo que, proibindo, cria a necessidade de praticar para que, então, se expie o praticado. Daí concluir que o sacrifício é o ato religioso por excelência.

7. Essas informações sobre a mitologia afro-brasileira foram retiradas de CACCIATORE, Olga Gridolle. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio, Editora Forense Universitária Ltda., 1977.

8. cf.Mat. 22,23-33 in:Bíblia sagrada. op. cit., p. 1311-1312, onde se discute sobre o fato de que,na ressurreição dos mortos, os homens não terão mulheres e serão como anjos de Deus no céu.

9. Para essa finalidade, achamos importante lembrar o relacionamento que se estabelece entre o povo negro e as abelhas (LP.p.127). Simbolicamente, as abelhas representam, juntamente com o mel, características bastante elucidativas para o estudo do elemento negro em LP, como se comprova pelos verbetes citados a seguir:

"Abeja: en el Egipto, el signo de la abeja entraba como determinativo de los nombres reales y en la Bíblia. En Grecia, constituyó el emblema del trabajo y de la obediencia. En el simbolismo cristiano simbolizaron

la diligencia y la elocuencia."

"Miel: símbolo de la diligencia. El obscuro axioma 'las abejas nacen de los bueyes' tiene su explicación astrológica por la relación entre Tauro y Cáncer y simbolica por ser el buey signo de sacrificio, expresando asi la idea de que no hay conocimiento superior sin sufrimiento. Tambien poseyó la miel otros significados. Simbolizó el renacimiento o el cambio de personalidad que sigue a la iniciación. Por ser la miel el resultado de un misterioso proceso de elaboración, se comprende que corresponda analogicamente al trabajo espiritual ejercido sobre si mésmo." in:CIRLOT, Juan - Eduardo. Diccionario de simbolos tradicionales. op. cit., p. 58-292.

10. COSTA LIMA, Luiz. A perversão do trapezista. op. cit., p.152.

11. Para o estudo do problema do negro no Brasil, recorremos também às seguintes fontes:

a - BASTIDE, Roger. As religiões africanas no Brasil. S. Paulo, Ed. SP, 1971 (2 vol.)

b - ——— Estudos afro-brasileiros. S. Paulo, Perspectiva, 1973.

c - BASTIDE, R.; FERNANDES, Florestan. Brancos e pretos em S. Paulo. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1971.

d - FERNANDES, Florestan. Integração do negro na sociedade de classes. S. Paulo, Ed. USP, 1965.

e - FREYRE, Gilberto. Casa grande & Senzala. Rio, José Olympio Ed., 1958.

f - FRY, P., HOWE, G. Duas respostas à aflição: umbanda e pentecostalismo in: Debate e crítica, nº 61, 1975, p. 79-94.

g - CÂNDIDO, A. Literatura e sociedade. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1965.

h - ORTIZ, R. A morte branca do feiticeiro negro. Petrópolis, Vozes, 1978.

i - RABASSA, Gregory. O negro na ficção brasileira. Rio, Edições Tempo Brasileiro, 1965.

j - RAMOS, Arthur. O negro brasileiro. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1940.

ℓ - RODRIGUES, Nina. Os africanos no Brasil. S. Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1945.

12. Citamos, apenas de passagem, esse aspecto, que será desenvolvido no capítulo 3 do trabalho.

13. cf. EXODO in: Bíblia sagrada. op.cit.p. 101-144.
Esse aspecto de LP já foi estudado por ZAGURI, Eliane. Léguas da promissão in: Cadernos Brasileiros. nº 46, março/abril, 1968. p. 101.

14. O destino do povo negro não corresponde ao do povo hebreu. A justificativa para essa diversificação pensamos residir também numa explicação bíblica, como se pode aferir da nota 3, verbete sobre a serpente.

15. Remetemos ao estudo de ENRIQUEZ, Eugene. Imaginário social, recalcamento e repressão nas organizações in: Tempo brasileiro. Rio, (36/37): 53-94, jan./jun., 1974, p. 60, onde se coloca a importância do imaginário e da utopia como motor positivo da transformação da realidade."(...) Assim, se o imaginário é sempre irreal, é ele também que fecunda o real, tentando fazer do real a expressão de seu próprio sonho".

16. Estas considerações sobre a figura do pai da primeira narrativa sugere a sua proximidade ao problema levantado por DERRIDA, Jacques.
La pharmacie de Platon in: DERRIDA et alii, Tel quel, Hiver, nº 32, Paris, 1968, ao estudar a oposição entre discurso/escritura no Fedro platônico, p. 12-13.

3. VIAGEM PARA A PROMISSÃO

3.1 - A trajetória

Em LP, cada novela é uma narrativa completa. Entretanto, aparece, no prólogo, uma voz de extrema importância que funciona como suporte ou pretexto e conduz as seis. É a trama introdutora que tece a viagem de pai e filho ao "território" do cacau, para que este veja, com seus próprios olhos, o palco onde se desenrolam as estórias de sua terra e de seus antepassados. Na viagem, o filho irá conhecendo, sob a orientação do pai, estórias, terras e gentes.

A viagem arma, pois, a estrutura do livro, porque tal suporte "implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica", ou seja, segundo a definição de Baquero, "la inclusión de relatos breves a lo largo de la trama general."[1] Os episódios constituem as novelas, que se desenrolam em diferentes partes do "território", ao sul da Bahia.

Sobre a tratamento dos romances de viagem, há um estudo de Michel Butor que nos oferece algo muito aproveitável para o caso de LP. Diz Butor:

"Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de

la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer méthaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit."[2]

Como já havíamos comentado anteriormente, a situação do livro LP está nitidamente inserida no espaço simbólico. A cada passo, achamo-nos diante de uma constatação do simbólico, do enigma que ele representa, do código a que ele nos remete.

A primeira narrativa[3] propõe-nos uma viagem, relacionando-a com as estórias dos lugares visitados, motivo dos cantos dos cegos. O pai quer levar a ver o que já se ouviu pela tradição, estabelecendo-se, assim, uma tensão entre ficção e realidade. A viagem se instaura como um símbolo, onde os itinerários do tempo e da memória, contados pela tradição, deixam seu espaço junto ao povo, para se transformarem em literatura, e esse intercâmbio acrescenta-lhe nova significação.

Pode-se afirmar que o sentido se situa, portanto, no espaço vazio[4] deixado entre as narrativas e o referencial extra-ficcional, já que esse espaço se configura ambiguamente entre o referente e sua representação. O referente perfaz a rota do cacau no sul da Bahia, tópico já desenvolvido anteriormente, e sua representação simboliza a caminhada do homem rumo à utopia, que se justifica, também, como viagem. O itinerário, marcado pelo pai para desvendar o "território" a seu filho, é criador, de uma consciência, de um homem novo que vai nascer dessa viagem, quando ela terminar.

Ao narrar o território de sua memória, o pai da primeira narrativa tenta formar a memória do "território", que pode viver, na medida em que é narrado. Como ponto de apoio a essa afirmativa, poderíamos lembrar três elementos: o final do prólogo que precede as seis novelas: "—Escute, filho, são as nossas estórias." (LP.p.2); a utilização da memória coletiva, concretizada na presença dos cegos que "lá, no Sequeiro (...) cantavam (e) não mentiam." (LP. p.1-2); e a narração das personagens das novelas, o povo que habita o "território". Tais fatores permitem representar o sul da Bahia em sua plenitude simbólica de fábula e saga.[5]

Apoiar-se em outras narrativas, repetir que o narrado é acontecido e que pode permanecer inalterado, apesar do tempo, através da narrati -

va, demonstra uma dupla necessidade: ligar origem e fim (mitificação) e manter a ambivalência verdade e lenda, que parece ser o campo onde as novelas se inserem.

Deixando em segundo plano o referencial histórico e geográfico, os elementos ficcionais aproximam as novelas da forma popular das estórias de "Era uma vez"..., em que a estória e, conseqüentemente, as personagens e a ação se caracterizam por existir somente no plano imaginário ou lendário. Para o caso de LP, julgamos importante estabelecer essa aproximação, porque a construção literária do livro funciona como mecanismo de ocultamento.

Vejamos: as novelas traduzem uma explicação mitificada da realidade, na qual a historicidade dos movimentos e sua determinação por forças alheias ao palco social se interpõem. Como nas figuras lendárias mitológicas, as causas se explicam pelo próprio efeito e a concretização do desejo se desloca para um plano espaço-temporal a-histórico. Conseqüência disso é localizar nas pessoas, e não nas relações sociais, o mal. O jogo e a sorte decidem quem ganha ou perde.

Não se pode esquecer, entretanto, que a estrutura do poder se deixa entrever: a dominação sustentada pelo medo, pela morte e pela violência. Exemplificam tal estrutura o fato de Gonçalo Cândido necessitar do pistoleiro Luna Gato para preservar a propriedade legada a Togo, em (TA); a expulsão dos negros da várzea pelos plantadores de cacau e pelos caçadores que querem a terra, em (S); a caçada que Domingos e seus filhos empreendem aos ladrões de cavalo, em (OP); e vários outros episódios que julgamos desnecessário relatar aqui.

A ordem do medo e da violência, porém, só consegue ser superada, ou é apenas questionada, através de disputas individuais. O campo da ficção de LP, através de planos de continuidade e/ou substituição, desloca o problema e torna-o apto a uma posterior formação/deformação. Estabelece-se uma distância entre a realidade da terra e a narrativa. Essa distância é aparentemente anulada pela ação das novelas que se oferece como o lugar da realidade. Ora, definir-se como o lugar do real, deixar-se reconhecer como "realidade verdadeira" é uma forma de ocultamento e uma fuga ao questionamento da estrutura do poder.[6]

Operando por deslocamentos e substituições, narrar liga fim a origem. Saber sobre as personagens explica o narrador e o seu filho, que também pertencem ao território, e os conduz a um caminho purificado, sem a violência da terra, como nos ritos cosmogônicos. Interiorizadas a febre, a cobra, a bala -, o "território" em seu sentido metafórico - a "nova raça" [7] - que as contém - poderá sublimá-las e perpetuá-las beneficamente. As personagens vivem a violência; o narrador, pela sua narrativa, exconjura-a, eliminando-a de si e de seus descendentes.

Segundo Jakobson, "a função mágica, encantatória, é sobretudo a conversão de uma terceira pessoa ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa"[8]. E mostra-nos, por exemplos, que, pela ordem imperativa da expressão da fórmula mágica, desejos se transformam em realidade. Se aproveitarmos essa idéia de Jakobson para o caso de LP, veremos que a ordem imperativa "Escute, filho, são as nossas estórias" se pode entender como a fórmula mágica que, transformando em destinatário o "território" faz dele, assim como do filho e do leitor, objetos da magia da narrativa, capazes de realizar os desejos do pai-narrador: a purificação da terra e da descendência.

Outro dos efeitos mágicos da narrativa, diretamente relacionado ao anterior, é a possibilidade de o narrado impressionar o ouvinte, sem, contudo, ferí-lo. O que é percebido pelo narratário[9] deixa marcas, mas possibilita-lhe sempre uma renovação de folha virgem de escrita. Narrar, pois, elimina o risco, que é viver. É como se, por suas estórias, o pai levasse o filho e o leitor a uma iniciação na vida. Quer, todavia, preservá-los do sofrimento de viver através do narrar, que funciona, por esse aspecto, como ponte de ligação com um mundo melhor, compreendido e expurgado do mal. É como se lhes dissesse: o que os primitivos habitantes do "território" precisaram viver, vocês, pela minha (nossa) narrativa, poderão ultrapassar, sem sofrer na carne as conseqüências da luta.

Narrar funcionaria, por seu efeito mágico, como remédio contra os males da vida, condicionados à violência, permitindo ao narratário ultrapassar a etapa do sofrimento, para alcançar o seu paraíso. As lutas de Eduardo e Maria em (I), de Togo, Luna Gato e Gonçalo Cândido em (TA), de Martinho e Açucena em (AM), do velho e do caçador em (OR), de Simoa e Naro em (S) foram produtivas. Pelo conhecimento das lutas que tiveram, aprende-se a lição que eles ensinam: a Promissão querida pelo texto, a modifica-

ção da realidade, ou seja, um lugar ideal, utópico, fora da terra - topos - onde o homem possa atingir seu ideal de perfeição. Porisso, narrando o "território", o pai pode matá-lo em sua violência e fundar outra vida, cuja felicidade mítica seria impossível de se realizar nele.

O mundo descrito em LP surge, diante de nós, como duas encenações do mesmo conteúdo: o sul da Bahia, local de luta e violência, e a passagem do homem pelo sofrimento, antes de se purificar. O encenado não se traduz como uma percepção simples, mas como uma figuração alegórica, representando estágios na história do território e na estória do indivíduo.

Percebe-se a presença da ameaça constante, a violência da primeira encenação, levando à fuga para o mítico, a segunda encenação. O caráter extremamente visual da narrativa, o concreto de suas imagens, a sua economia verbal coincidem com um clima de sonho, de pesadelo, denunciando o medo de se viver nessa terra e a nostalgia de um centro único, como a explicação de tudo. Daí a importância de desvendar o passado, daí o desejo de retorno à posição uterina. Ambos, uma volta à cena primeira, à origem. A terra, em LP, é sempre a "mãe", o ventre. O céu é "tampa". Como se caminhar para a frente trouxesse sempre uma regressão, o fim iguala-se ao princípio. Voltar à terra, que é morrer, assemelha-se a voltar à origem, que é nascer.

As duas encenações terminam aí, levando-nos a induzir que só a morte libertaria o homem. Surge, então, uma outra cena: função preenchida pela primeira narrativa, como possibilidade de se escapar ao medo. Daí o "encantatório" da narração. Tal cena ocupa o lugar do grande vazio do mundo e do ser. Ela cria um lugar que remete para o exterior - sul da Bahia, e para o interior - sofrimento humano. É a cena almejada e só alcançada pela utopia do homem purificado em retorno ao paraíso perdido. Está, portanto, no lugar do vazio. Simboliza, também, nesse sentido, as léguas, remetendo-nos à promissão, à sua não-função, a plenitude excludente, porque plenitude não precisa ser dita.

Para melhor entendimento desse raciocínio, voltaremos a ele com exemplificações. O efeito plástico das cenas torna-se fictício, estórias - novelas, porque encerra, em sua presença, a ânsia do ausente, a verdade a que nos conduz a primeira narrativa. Entendemos que os episódios das novelas reiteram o fato de que quem vive não compreende a vida enquanto a vive,

e que essa compreensão é um "a posteriori", que nem sempre é alcançado. O pai da primeira narrativa conta as estórias ao filho para que ele as compreenda, não para que as viva. Em geral, nas novelas, é necessária a aparição de um terceiro elemento, mais puro, que decifre a ação de outro. A personagem - decifradora, por sua vez, não decifra a própria vivência. Sua vivência decifra uma outra, a de outra personagem. Justifica a posição do pai da primeira narrativa e mostra, também, num deslocamento progressivo, os vários caminhos de um único ser - o Homem - na sua procura de significado.

Assim, Eduardo decifra Francisco em (I); os filhos decifram o pai em (OP); Martinho decifra Açucena e é para ela causa de decifração de Lucas e de seu pai em (AM); Togo decifra Luna Gato e Gonçalo Cândido em (TA); o caçador decifra o velho e o gavião decifra o caçador em (OR); Simoa decifra a tribo e Naro em (S). Entretanto, Eduardo, os filhos, Martinho, Togo, o caçador, o gavião e Simoa permanecem enigmas. Eles são os que conhecem a vida, mas não dizem mais nada.

Surge, então, a necessidade da volta ao mito que funciona como a decifração da vida. E constata-se que a palavra apenas finge saber: simplesmente existe como preenchimento de um grande vazio, assumindo uma função encantatória, ao deslocar a angústia do silêncio, dos questionamentos interditos, preenchendo-a com várias vozes: a dos cegos, a do pai da primeira narrativa, a dos narradores de cada novela. Essas vozes deslocam, ocultam, substituem, mas não respondem verdadeiramente ao grande questionamento da terra: o porquê da violência.

No total, as vozes compõem um bloco que é a tentativa de aproximação da Narrativa Única que decifraria o mundo, isto é, uma narrativa que se dirigisse à essência das coisas e pudesse se assenhorear delas e dos seres, através de uma compreensão superior, demiúrgica, que lhe propiciasse dominá-los.[10]

Sem dúvida, a colocação dessas narrativas joga também com a problemática do intelectual brasileiro em seu fazer poético.[11]

3.2 - O roteiro da vida

A narrativa, que se estrutura como uma viagem e tem por objetivo a criação de um homem novo a transformar o espaço de sua origem, pode-se filiar a um rito de iniciação, que se processa através do relato. O verdadeiro iniciado aí será o narratário explícito, o filho, mas convencione-se que, junto a ele, tal iniciação dirige-se, também, a todo narratário em potencial, os possíveis leitores do livro, o que confere a LP um sabor de didatismo inegável.

O processo de iniciação pelo relato pode-se exemplificar mediante cada novela, se quisermos lê-las, segundo esse ponto de vista.

Confronte-se:

Em (I), Eduardo vai ser iniciado no mistério da morte e da vingança por seu tio. Como isso se faz? Ele não vai viver morte ou vingança, vai ouvi-las e, revivendo-as pelo narrado, vai compreendê-las e ao tio. Entretanto, o narrador de (I) é Eduardo. O que nos remete à seguinte conclusão: a experiência de morte e vingança, pelo relato, transmuda-se em experiência de vida e amor - Eduardo encontra Maria.

É o que o pai quer mostrar ao filho, re-contando-lhe a experiência, já modificada, então, por seu relato e por sua vivência.

Em (OP), o filho conta-nos a vida dele e de seus irmãos com o pai. Ao fazê-lo, deixa claro que ele os comanda mesmo depois de morto e que não têm vida própria. Apenas reeditam a vida do pai, estando, nesse sentido, mortos. A narrativa desse filho não o liberta nem a seus irmãos, por estar presa ao passado, ao pai. Apesar de uma sensível diferença em relação às outras narrativas, também essa novela indicia uma aprendizagem em relação à iniciação do filho da primeira narrativa. A vida dos filhos continua a vida do pai, isto é, uma vida de violência. Os filhos são, portanto, os perpetuadores de uma geração que deve morrer, porque cultiva a violência, não conseguindo transformá-la em experiência de vida como fazem as outras personagens.

Em (TA), o narrador mostra-nos a descoberta de um mistério. "Havia um mis-

tério e agora descobria, um grande mistério na morte. Ergueu a mão, o coração batia forte, outro grande mistério na vida." (LP.p.70). Em se tratando, especificamente, da estória desta novela, percebemos que a iniciação aí se processa às avessas: o menino Togo inicia o velho Gonçalo Cândido, o coronel do cacau, e o moço Luna Gato, o jagunço que se emprega para matar. O menino, entretanto, convive com a morte. O mistério que ele decifra para os dois esclarece-lhes que a vida deles, coronel e jagunço, corresponde à morte. A vida explica outra coisa: a paz que acolhe os pássaros e a morte. Ora, a descoberta desse mistério narra-se em terceira pessoa, por um narrador externo aos acontecimentos, sugerindo que ela é uma lição a ser ensinada a todos os homens.

Em (AM), que, como (TA), também se desenvolve em terceira pessoa, temos nova lição geral de vida: Martinho é iniciado para a morte e a vingança por Açucena, e para a vida e a paz pelo velho a quem ajuda, significativamente, a atravessar o rio das Almas (LP.p.100) e pelo negro alto que encontra enquanto vaga pelo território e que afirma: "Mãe velha sempre disse que o amor cria a vida." (LP.p.102).

Em (OR), o velho tenta iniciar o caçador em sua vingança. Entretanto, não o consegue. Por quê? A substituição do agente vingador, o velho que se substitui pelo caçador, elimina o ódio da vingança. O caçador entende os motivos do velho, mas não odeia o gavião. Ao contrário, justifica-o e vê-o semelhante a si, um caçador. A morte do gavião, símbolo da violência do território, pode-se interpretar, também simbolicamente, como a eliminação da própria violência. Assim, a narrativa do velho torna-se a sua maneira de vingar, o substituto ou a expurgação do mal (do ódio, da vingança) que existia nele. A narrativa do caçador vai mais além, isto é, destrói a violência do território, que também é sua, porque filho do território.

Pelos motivos apontados, esta parece-nos ser a novela que melhor exemplifica o caráter da iniciação através do relato, porque é por ela que mais se evidencia a mágica narrativa, enquanto geradora de um mundo novo e enquanto formadora de uma nova consciência. Não se pode esquecer que essa narrativa funciona como índice de permanência da origem do território. Logo, presta-se também à exemplificação do liame existente entre origem e fim.[12]

Em (S), também narrada em terceira pessoa, temos Naro, que é iniciado pelo pai, na luta, e por Simoa, no amor e na paz.

Pelo exposto, percebe-se que o processo de iniciação faz-se gradativamente: descobre-se a morte - vingança, sofrimento, luta, ações violentas, enfim - e extrai-se disso uma lição de vida, através de uma terapia que é o relato. Por isso o pai da primeira narrativa quer libertar o filho e a si, filhos do "território", através de sua narração que, perfazendo os caminhos da morte, indicaria o roteiro da vida. Opõe-se, nesse caso, a Domingos, o pai da segunda novela (OP), que aprisiona os filhos na morte, desde que narrar não os liberta.

Parece-nos que uma das condições de a narrativa propiciar a libertação para a não-violência estaria diretamente relacionada ao fato de o narrador guardar um certo distanciamento da ação narrada, ou seja, colocar-se numa posição de expectador, que lhe permita julgar os malefícios da violência. Se agruparmos as narrativas em primeira pessoa - (I), (OP), (OR) - constataremos que seus narradores, mesmo quando optam pela vida (caso de Eduardo), permanecem no território da violência, sem modificá-lo, logo, estão mais próximos à morte.

Já nas narrativas em terceira pessoa - (TA), (AM), (S) - se vislumbra uma fuga da morte, embora utópica, porque o narrador, mais distanciado dos acontecimentos, pode julgá-los melhor. A distância dos acontecimentos elege-se em condição para que as personagens modifiquem o lugar da violência ou fujam dele, privilegiando a não-violência como a opção didática da iniciação a que o pai da primeira narrativa submete o filho.

Esse distanciamento também parece relacionar-se com o tempo da narrativa. Todos os episódios narrados, as novelas, contam o passado do território. As narrativas em primeira pessoa referem-se a um passado mais remoto em relação às de terceira pessoa, como se mostrou no capítulo 1. Conhecer a origem torna-se, também, importante, na medida em que se situa o mal no passado, mais remoto ou próximo. Mecanismo de deslocamento que propicia a noção de que os lugares teriam mudado com o decorrer do tempo. Entretanto, para que as pessoas também se modifiquem, é necessário que conheçam sua origem, seu passado. "O retorno à origem oferece a esperança de um renascimento."[13]

Daí outro valor de narrá-lo. A duplicidade de valor dessas narrativas manifesta-se nos diferentes narradores das novelas e no re-narrador delas, o pai da primeira narrativa. Aqueles, por terem presenciado ou convivido com a terra, não podem fazer dela um juízo real, por estarem muito comprometidos com os acontecimentos que viram ou viveram.[14] Mesmo assim, de alguma forma, narrar liberta-os. O pai da primeira narrativa quer aprofundar-se nesse caminho.

Através das narrativas dos cegos, apoiando-se nas falas das personagens das novelas, o pai quer impor outro tipo de vida e tenta submeter o filho a outra lei, à dos deuses. Quer, também, precaver-se de um perigo maior: narrar integralmente o território pode significar a morte, a desmitificação do lugar de origem, porque isso implica assumir totalmente sua crueldade.

Como mecanismo de defesa, utiliza-se da linguagem oral, dos mitos e manipula, através deles, a fórmula medicinal que age como curativo da morte. Pelos mitos recitados - as novelas -, o pai tenta restaurar a pureza do "território" - o éden -, manchada pela cobiça dos homens - o cacau.

Na verdade, o antídoto literário que o pai quer usar como remédio contra a morte do "território" passa a ser veneno, na medida em que idealiza o lugar de origem e esconde sua verdadeira identidade.[15]

Configura-se, assim, a iniciação ritual do filho no "território" e na vida. O motivo da viagem, tão próximo da busca e da aprendizagem, acontece aqui através do relato. Esse relato iniciático privilegia a palavra, logo, o simbólico, como processo de iniciação na vida. Narrar substitui viver com ou na violência, ou, possibilita abstrair o que há de temível ou vergonhoso no passado e na vida.

Tal processo relaciona-se bem de perto ao auto-conhecimento do homem, à anamnesis filosófica preconizada por Platão, como caminho para a conquista do aperfeiçoamento. Em LP, esse aperfeiçoamento surge diretamente relacionado ao poder da narrativa que se manifesta como uma maneira de comandar a vida. O aspecto ritualístico revela-se, também, na repetição do processo através das seis novelas, como se mostrou, que, por isso, podem inserir-se no campo dos episódios de iniciação, com um tema moral de formação ou educação.

3.3 - Os trilhos mostram o caminho

Achamos necessário iniciar esse capítulo pela proposição de que as novelas se ajustam ao enfoque do que chamamos de a primeira narrativa. Para nossa leitura, torna-se importante estabelecer que LP dispõe suas novelas em quadros, que devem, segundo um ponto de vista, chegar a refletir uns aos outros, ou ser, ao menos, capazes de constituir as várias dimensões de um mesmo quadro, como um panorama visto em profundidade. Esse perspectivismo é concebido, no livro, não como recurso acidental, mas como participante da estrutura do relato, juntamente com o tempo e o espaço.

Para esclarecer melhor a abordagem que intentamos fazer da obra, precisaremos deter-nos um pouco sobre as apreciações em torno do problema do(s) narrador(es).

A função das personagens, diretamente relacionadas ao "território", enquadra-as numa de suas especificidades estudadas por Óscar Tacca, quando assinala:

> "Nos interessa, en cambio, ver las relaciones entre autor y personaje, a la luz de una exigencia básica: la introducción del narrador. Los personajes se han convertido paulatinamente en los canales fundamentales del caudal dramático. Más que el tema mismo de la novela han pasado a ser fuentes de información, juego de espejos, puestos de observación."[16]

Essa função das personagens só pode ser evidenciada se as relacionarmos diretamente ao ponto de vista central do livro: o do pai - narrador que as retoma para recontá-las ao filho. Se nos lembrarmos das estórias de cada novela, veiculadas pelas falas de personagens ou de um narrador externo ao episódio, ficaremos convencidos de que elas espelham, pela reiteração pura, a idéia central do livro, que se intensifica à medida em que se re-diz pelos vários relatos.

Em LP, cada narrador dá lugar a uma novela, que supõe um narrador, protagonista ou não, distinto dos outros, apesar de todas elas serem eixos ou aspectos parciais de uma mesma história, a do "território", e de uma mesma estória, a do pai da primeira narrativa. Citando novamente Tacca, para reforçar nossa interpretação, percebemos que o narrador pode, apesar

de assumir várias vozes, manter toda a narrativa sob o seu controle:
"... Las diversas voces que el narrador modula através de la suya, como en un sutil juego de espejos."[17]

Procuramos outra citação sobre o jogo de espelhos que se propõe através das falas da narrativa, justamente porque essa é, a nosso ver, a imagem mais conveniente para o desenvolvimento da narrativa que se processa em LP. A voz que modula as outras pertence ao pai da primeira narrativa que vai mostrar a terra a seu filho, num evidente didatismo. As diversas vozes, que ele modula ao fazer o relato, justificam-se, inclusive, pelo próprio título do livro a que se poderia dar, no caso, a seguinte interpretação: o "território" é a terra prometida - a matéria da ficção - em cujas léguas se traçariam os vários caminhos a serem percorridos para alcançá-la.

O primeiro aspecto que se evidencia, ao leitor das novelas, quanto à perspectiva da narração, é que três delas são narradas em primeira pessoa, enquanto as outras três o são em terceira pessoa. Formam, no conjunto, uma complicada intriga que se desenrola em largos espaços de tempo e que nos vai sendo oferecida pelo relato de personagens diferentes, que podem, em alguns casos, intervir na ação. Mesmo nas narrativas em terceira pessoa, o narrador assume o ponto de vista das personagens narradas, permitindo-nos dizer que cada um se expressa segundo uma condição, um humor, bem marcado por matizes diferenciais: sexo, idade, cultura, temperamento. Isso comunica uma pluralidade de tons - as várias vozes - ao quadro pintado pela narrativa e ajuda a criar personagens caracterizadas por um rasgo moral ou físico predominante, conferindo-lhes inconfundível fisionomia.

Por outro lado, porém, o aspecto que conduz a nossa leitura do livro dirige a nossa atenção para o enfoque das novelas como um todo, e não para suas particularidades. Por isso, torna-se essencial realçar que o ponto de vista da narrativa inicial desmascara o engodo das várias vozes das seis novelas, assinalando-lhes um sentido específico: a perspectiva do narrador central condiciona a estrutura do narrado pelos outros narradores, transformando esse narrador no sujeito da enunciação.

Agrupando as seis novelas, de acordo com um eu ou um ele que narra, podemos resumir:

	narrativas em primeira pessoa
	agricultores (I), domadores (OP), caçadores (OR) possuem o território, percorrem as léguas
III	narrativas em terceira pessoa
	anti-agricultores (AM), domados (TA), caçados (S) ultrapassam a violência acham-se a caminho da promissão

Realmente, as narrativas em terceira pessoa correspondem, simetricamente, à oposição do prefigurado por aquelas em primeira pessoa. Francisco e Eduardo, em (I), são agricultores: sofrem a violência do lugar, mas, através de um processo de purificação, como já se mostrou, permite-se a Eduardo sobreviver na mesma terra que pertenceu aos Cactus e aos Lírio. Martinho, em (AM), ao contrário, ao se fazer lavrador, não quer marcar as terras para si ou cultivá-las em benefício próprio. Emprega-se como empreiteiro em terras alheias, justamente para manter seu nomadismo e sobrevivência errante. Opõe-se, nesse sentido, a Francisco e a Eduardo.

Domingos e seus filhos, em (OP), são-nos mostrados como os domadores de cavalos, terras e pessoas. O pai, sobretudo, age como se as terras e pessoas tivessem de ser domadas como cavalos selvagens. Gonçalo Cândido, em (TA), apesar de proprietário de vasta e produtiva fazenda, e, portanto, como Domingos, dono de terras e de gentes, na ideologia do lugar, subtrai-se de "domar" pessoas e mesmo animais. Nesse aspecto, podemos dizer que são "domadas" as personagens desta novela, pois abandonam a violência da terra e de seus habitantes, simbolizando, em certo sentido, os animais domésticos, ou domesticados, em oposição às feras habituais dessa selva.

Na novela (OR), torna-se nítida a figuração do caçador na personagem - narrador e no gavião, também caçador. O título da novela, referin-

do-se ao gavião, extende-se, portanto, ao caçador. Já os negros, em(S), expulsos da várzea por caçadores e plantadores (agricultores), assemelham-se bem aos animais caçados pelo gavião no conto (OR) - o cachorro, bom de faro, e que amoitava na hora da luta e o pato selvagem, vindo de outro território em busca de água e descanso. Sob muitos aspectos, enfim, podemos dizer que os negros são as maiores vítimas da violência da terra.

Como se estabeleceu no quadro, as narrativas em primeira pessoa dizem-nos dos donos do território, isto é, dos que ficam nele, os que percorrem as Léguas. Como já se disse no primeiro capítulo, os elementos pertencentes à terra. As narrativas em terceira pessoa referem-se aos que já ultrapassaram o estágio inicial dos primeiros - a violência - e acham-se a caminho da Promissão, a não-violência, logo, os elementos pertencentes ao céu.

Às narrativas em primeira pessoa correspondem, também, as personagens que estão mais afastadas do contato com a civilização, e só a um é dado conhecer o seu segredo - um eu cuja visão da experiência está entre o leitor e o fato.

Relacionam-se, a seguir, falas dessas personagens-narradoras que exemplificam o comentário.

Em (I), Eduardo fala-nos de Francisco:

> "Jurei a mim mesmo, esmagando a grande curiosidade, que não perguntaria. Os dias e as noites, sempre juntos, trariam a confissão. Quase uma só criatura, eu e ele naquele bolsão deserto, caaueiros cercando, o céu a tampa por cima. Terminaria por falar, eu escutaria. E talvez o fizesse para reviver - falando - o que devia ter sido tão poderoso quanto um milagre." (LP.p.9)

Em (OP), o terceiro filho refere-se ao pai:

> "Impossível saber como descobriu a capoeira e veio bater com os costados neste degredo. Em Sergipe nascera, ele nos disse uma vez, logo que deu a Lôncio o primeiro cavalo. Descera a Bahia nas alpercatas, palmilhando caminhos, sem destino e procurando traba

lho. Acomodou-se nos pastos de Jequiê e foi lá, naquele sertão, que nascemos Lôncio, Alípio, eu e Jorge. Tudo escuro até hoje, o passado no nevoeiro, mas que ele progrediu-progrediu. O próprio pasto já tinha quando nascemos e tinha seus cavalos, nós éramos pequenos, já disse." (LP.p.39)

Em (OR), o caçador: "Eu vi tudo no começo" (LP.p.113). E o velho: "Eu prometi a Satanás que mataria o assassino. Tenho as minhas razões e a filha sabe. Maria, a filha, perdeu o menino por causa dele. Tudo tem de começar do começo. Vosmecê escute."(LP.p.117)

Como vimos, esses narradores não contam o seu mundo e, sim, o de outras personagens, o que confere às narrativas um certo valor de narrativas em terceira pessoa. Pensamos que tal processo narrativo visa trazer a elas um aparente depoimento de experiência vivida, de autenticidade. Trata-se de narrativas de procura do passado para um desvendamento do presente. A construção delas quer relacionar-se ao espaço sócio-cultural exterior, através da ordenação do passado. O processo de memória voluntária que nelas aparece, mesmo com o despertar de sensações, mantêm uma lógica casual exterior, reconstituindo pessoas, objetos e ambientes. Não cogitam do futuro. A procura do passado, como explicação do presente, basta-lhes, motivo por que as relacionamos às Léguas.

Tais aspectos das novelas em primeira pessoa fazem-nos lembrar o que diz Todorov sobre esse tipo de narrativa, principalmente no que se refere à sua capacidade de disfarçar a imagem de seu narrador, fazendo com que ela seja ainda mais implícita.[18] Parece-nos ser o caso de LP, onde as personagens - narradoras manifestam-se, além de implícitas, como meros índices de busca de um outro significado: a vida das personagens a quem descrevem e, em outro nível, o contexto geral do livro, a vida dos habitantes do "território" e a vida do homem sobre a terra.

Na verdade, se as compararmos com as novelas em terceira pessoa, veremos que pressupõem personagens que se tornaram famosas, na região, pelo contato com maior número de pessoas e que, por isso, se destacam em seu caráter legendário. As novelas em terceira pessoa acham-se agrupadas em narrativas que se desdobram segundo um ponto de vista que acompanha várias de

suas personagens. Ora, se as de primeira pessoa dizem sobre outras personagens que não são as que narram, logo, estamos, em todas as novelas, diante de apenas um enfoque: o da visão com as personagens, segundo a definição de Pouillon,[19] e não o da visão das personagens.

Como já se disse, as narrativas em terceira pessoa oferecem-nos estórias mais conhecidas. Dramaticamente, pressupõem uma avaliação do ocorrido a partir da situação das personagens. Como se o narrador, mais distanciado do fato, fosse capaz de julgá-lo e permitir-se uma antevisão do futuro: a Promissão.

Ao tratar do narrador, explica-nos Baquero que esse, abdicando de seu ponto de vista de narrador onisciente, tem, como conseqüência, a pluralização do mesmo, sob a forma de diversos pontos de vista, correspondentes a outras tantas personagens do relato.[20] Em LP, isso só em parte acontece, porque a impessoalidade que poderia advir dessa onisciência seletiva, querida por Henry James, desmancha-se na nitidez da presença do narrador, através de adjetivos e informações que caracterizam avaliativamente personagens e situações.

Apesar de podermos assinalar funções diferentes para as novelas em primeira e terceira pessoas, comprovamos também sua similaridade em outros aspectos concernentes ao narrado. Concluiremos, pois, com Óscar Tacca que "para nosotros, tanto o más que un mundo, la novela es un complejo y sutil juego de voces".[21]

Todas as novelas têm em comum o fato de a narrativa começar quando já sucedeu o acontecimento decisivo. E elas vão-nos mostrar o acontecimento modificado por vários ângulos. Com isso, visualiza-se o campo espaço - temporal em que viveram as personagens centrais.

Tal percepção torna-se possível justamente através da estrutura eleita para as novelas pela primeira narrativa. Essa narrativa afirma o ter acontecido há muito tempo, o ser espantoso, o ser crível somente pela reiteração de quem as viu, afirmações todas compatíveis com a lenda. Os fatores de se desejar contar uma estória acontecida jogam com os de se querer pôr os fatos no campo lendário. Referir-se aos cegos exemplifica bem

a situação, porque indica o desejo de repeti-las na íntegra, de não mudá-las, de ser o mais fiel possível ao folclore. Entretanto, por outro lado, explicita o seu aspecto folclórico, logo, de ficção.

A primeira narrativa abre-nos uma nova perspectiva de interpretação: a ordenação literária do folclórico, do mítico, insere-se em uma estrutura didatizante e utópica. A lenda troca-se em utopia. A ficção se verossimiliza. O que aconteceu, sendo verdade, parece inverossímil. O que se quer que seja, sendo utopia, parece verdade, porque condiz com a verossimilhança.[22]

A representação do mundo decorrente da narrativa figura o local do labirinto onde nada parece seguro ou sólido: tudo se acha ameaçado por rupturas, trocas, suspeitas por todos os lados. Isso acentua o lado inapreensível da existência humana e as novelas podem atuar como espelho dessa situação. O mundo inseguro e cruel é percebido como um desajuste entre o que é (ou parece ser) e o que a primeira narrativa queria que fosse.

Em LP, vemos, portanto, um aproveitamento do referente como ponto de apoio ao literário, que não vai julgá-lo, e, sim, criar outra realidade, que se oponha à do território descrito. Literatura mágica que vai criar o "território" em seis narrativas, como o Deus da Bíblia criou o mundo em seis dias, usando para isso a viagem, símbolo já consagrado do processo de travessia, ligado, quase sempre, à travessia da vida.

NOTAS

1. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta SA, 1975, p. 30.

2. BUTOR, Michel. L'espace du roman in: Les nouvelles littéraries. nº 1753, abril, 1961. Artigo recolhido em Sobre Literatura. Seix Barral, Barcelona, 1967, p. 53. Apud Baquero, p. 31.

3. Assim chamaremos a narrativa - prólogo no decorrer do trabalho.

4. Essa noção liga-se à de casa vazia, estudada por Deleuze, quando discute significante, significado e sentido no capítulo: Sobre a colocação em séries, in: DELEUZE, Gilles. A Lógica do Sentido. S. Paulo, Editora Perspectiva, 1974 p. 39-44.

5. FILHO, Adonias. Sul da Bahia: Chão de cacau. op.cit. p. 14. Julgamos conveniente a citação mais longa, porque reflete idéias não-ficcionais do autor sobre a mesma região, matéria-prima das novelas estudadas.

   "O cacau, assim apontado na Colônia, não se distenderia com rapidez até se converter em vértice do ciclo agrícola. A penetração, a aproveitar um solo e um clima organicamente feitos para ele, seria lenta por imposição da resistência da selva e das matas. O desbravamento e a conquista, a provocarem o plantio e a colheita, a reclamarem o comércio e a exportação, de tal modo cortaram o Império que a infra-estrutura econômica apenas pode concretizar-se nos fins do século passado. Aí, em todo esse tempo, nas funduras das grandes florestas, em todo o que foi uma guerra contra a natureza, gerou-se uma violenta saga humana no ventre mesmo da selva tropical.

   Saga que, fermentando matéria artística e ficcional, concorreu para configurar o que realmente é um complexo de cultura regional. O cacau, à proporção que altera a paisagem, a empurrar e diminuir a selva, a abrir fazendas, a estabelecer um sistema de comércio, conforma culturalmente uma região. Há, em termos culturais efetivamente, uma região tão rigorosamente caracterizada que se pode falar - a exemplo

da civilização paulista e fluminense do café, ou da nordestina da cana -de-açúcar e do couro -. em uma civilização baiana do cacau." Grifo nosso.

6. Os aspectos mencionados aproximam as novelas de LP do cordel. Remetemos, por isso, ao livro de NETO, Antônio Fagundes. Cordel e a ideologia da punição. Petrópolis, Vozes, 1979, principalmente aos capítulos: A posição subalterna do personagem excluído, p. 111; A luta coletiva pela sobrevivência, p. 123; A individualidade da ação, p. 138.

7. Na novela (AM), lê-se sobre o encontro de Martinho com "o velho mais velho que já vira em toda a vida" e cuja recordação lhe tira o ódio. Citaremos o trecho a seguir, a fim de elucidar a passagem da violência à paz, característica da "nova raça" que a narrativa deseja e elogia.

"Quando o pôs no chão, na ribanceira do outro lado, o velho forçou o olhar. 'Você parece gente de uma raça nova', disse. E foi então que exclamou, a pá removendo o cacau, muito alto:

- Nós somos a cruz!

Mundo cheio de novidades sobretudo para quem, como ele (M), andava à-toa rodando o Itajuípe. O velho voltava, sua voz nos Vinháticos, no momento em que buscava cinco homens - cinco pestes - para oferecer as carniças à Açucena. 'Nós somos a cruz' as palavras no cérebro, os pés na estrada, pulsava manso o coração. Mirando em redor, esbarrava na tarde, ventinho rasteiro chegando com a noite. Devia regressar para dizer à Açucena: 'Hoje não é dia de ninguém morrer'. Nem hoje nem amanhã, ela esquecesse, o passado era o passado." Grifo nosso.

FILHO, Adonias. op.cit.p.101.

8. JAKOBSON, R. Lingüística e poética, in: Lingüística e comunicação. S. Paulo, Cultrix, 1956, p. 126.

9. Termo usado por Roland Barthes para designar aquele a quem se endereça a narrativa. BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit in: Comunication. nº 8, 1966.

10. Esse aspecto já foi estudado por Derrida ao tratar de "Edmond Jabès e a questão do livro", in:DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971, p. 53-72.

11. GALVÃO, Walnice Pereira. As formas do falso. S.Paulo,Perspectiva,1977, p.13-14, discorre sobre esse problema, ao tratar de João G. Rosa,e julgamos oportuno registrar a citação, por acharmos que ela se enquadra, também, ao caso de Adonias Filho.

"De todas as ambigüidades que vincam este livro, não se pode esquecer daquela que é, ao nível da prática, a raiz das demais, e que é a posição do escritor. Posição sumamente ambígua, que se revela na linguagem e através dela. Pois, neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto apanha o processo histórico e mitologizante quando o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado, (...) que proclama sua fé na vida mas que faz do texto um fetiche, que apreende as tensões da realidade como ambigüidades sem radicalizá-las em contradições é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delineia. Preso a seus privilégios mas sendo capaz, por treino, de experimentar imaginariamente outras situações de vida, convive no mundo dos valores, mas é tradicionalmente servidor do Estado; aqui existe e aqui produz, mas de olho na última moda das agências centrais da cultura." Grifo nosso.

12. cf. ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos in:Mito e Realidade. S. Paulo, Perspectiva, 1972, p. 18-19, que explica "o que significa conhecer os mitos: Vemos, portanto, que a 'história' narrada pelo mito constitui um 'conhecimento' de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse 'conhecimento' é acompanhado por um poder mágico - religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzí-los à vontade." Grifo nosso.

13. Idem p. 32.

14. É o que Pouillon nos explica ao tratar de Faulkner, já apontado por muitos por sua semelhança com Adonias Filho. POUILLON, Jean. Os modos da Compreensão, b. Participação in: O Tempo no romance. S. Paulo, Cultrix, 1974, p. 100-102.

15. cf. O significado da palavra pharmakon in: DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon, op. cit., p. 31, que é estudada aí em seu duplo sentido: veneno e remédio.

16. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Gredos SA, 1973, p. 133.

17. Idem p. 32.

18. TODOROV, Tzvetan et alii. Qu'est - ce - que le structuralisme, in: Poétique. Paris, Seuil, 1968, p. 121.

19. POUILLON, Jean. O Tempo no Romance, op. cit. p. 54.

20. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la Novela Actual. op.cit.p.160.

21. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. op. cit. p.15.

22. Referimo-nos, aqui, ao conceito de verossimilhança aristotélica, muito bem explicado por SPINA, Segismundo. Introdução à poética clássica. S. Paulo, Editora FTD SA, 1967, p. 101-102.

A discussão desse conceito pela semiologia moderna é feita por KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise. S. Paulo, Perspectiva, 1974, p. 125-163 de onde retiramos as citações por serem pertinentes ao caso estudado: "O sentido verossímil finge preocupar-se com a verdade objetiva; o que o preocupa, de fato, é sua relação com um discurso cujo 'fingir - ser - uma - verdade objetiva' é reconhecido, admitido, institucionalizado. (...) Refúgio do sentido, o verossímil é tudo o que, sem ser contra-senso, não está limitado ao saber; à objetividade". p. 128.

"O verossímil exige, assim, um sujeito do discurso que considere como Outro a seu interlocutor (a si mesmo), com quem, pelo mesmo processo, se identifica. O verossímil, grau segundo do sentido, retoque do verdadeiro, seria (ao nível em que vive) o expediente que constitui o Outro enquanto Mesmo (a pseudodiferença) e permite sua recuperação pelo Mesmo enquanto Outro, no discurso." p.142.

Pensamos que, no caso de LP, o verossímil criado por Adonias Filho explica-se pelo capítulo do livro de Spina e pode-se questionar, ideologicamente, pelas idéias de Kristeva.

4. CONSTRUÇÃO DA TENDA FICCIONAL

4.1 - Enigma e exorcismo

Ligando fragmentos de eixos, pode-se aproximar LP de outros modelos de narrativa e de outras áreas que lhe são correlatas e similares, como o teatro e a música, a fim de se fazer mais claro o sentido que tentamos criar por nossa leitura.

Percebe-se que as novelas, relacionando-se, produzem a significação do "território" para o pai da primeira narrativa, tal como ele o quer reproduzir ao destinatário. As personagens de LP sofrem a violência. Umas - as das narrativas em terceira pessoa - argumentam com a possibilidade de não-violência, outras - as das narrativas em primeira pessoa - apenas repetem o processo da violência. Em todas as personagens, porém, a violência opera como fator de sofrimento, morte e/ou expoliação. A resposta da não-violência, transmitida pelas personagens carismáticas das novelas, reflete, também, a mesma mensagem em relação ao livro considerado como um todo: a violência é criminosa.

Se tomarmos as estórias das novelas como a estória de um crime, e isso é possível, porque todas apresentam crimes e vinganças sangüiná

rias, poderíamos relacionar LP aos romances policiais de enigma, que, segundo a classificação de Todorov,[1] se constituem de duas estórias: a primeira narrativa, que nos conta a estória do crime, e a segunda narrativa, que nos decifra o mistério, conta-nos como o livro se escreve. As duas narrativas não são duas partes da mesma estória, nem duas estórias diferentes, apenas refletem dois pontos de vista sobre a mesma coisa.

Os dois pontos de vista manifestam-se porque, na primeira narrativa, o autor não pode ser onisciente, já que se trata da estória do crime e ele a repete como se passou. Nessa fase, o leitor ainda não sabe as causas do crime, quem matou, e outros detalhes. A estória desenvolve-se do ponto de vista da ação. Na segunda narrativa, porém, o autor usa sua voz como mediadora entre o leitor e a estória do crime, esclarece o enigma - é a estória do inquérito. O narrador torna-se onisciente e oferece-nos a sua visão do fato.

No caso de LP, as aproximações do livro com o romance policial podem ser várias. Deter-nos-emos, porém, apenas neste aspecto, por acharmos que ele é o que melhor apóia nossa hipótese. Pode-se, então, pensar nas novelas como correspondentes à primeira narrativa do romance policial - todas tratam de personagens vítimas ou agentes de um crime. Veremos que também se correspondem a segunda narrativa do romance policial, a que nos diz como o leitor (ou o narrador) tomou conhecimento do crime, e a primeira narrativa de LP. Essa narrativa vai agrupar as novelas e percorrer os caminhos narrados com o leitor. Para nós, o pai-narrador se compara ao detetive desse caso policial, o mediador que se coloca entre o crime - a violência - e o leitor, a fim de esclarecer-lhe sobre o modo de tratá-la.

Achamos interessante observar outro aspecto da proximidade de LP com o romance policial: o do enigma que se vai esclarecer a partir da segunda narrativa. Preferimos, nesse caso, recorrer a outro autor que também estuda o romance policial, Charles Grivel[2], por apresentar-nos ele o enigma sob um aspecto bem diverso do visto por Todorov e, para nós, extremamente proveitoso.

Para Grivel, o romance policial coloca-se como uma fábrica de enigmas, desde que não se constitui pela decifração, mas pela formulação de um enigma. Precisamente porque tudo no romance policial se passa pela linguagem ou na linguagem. Distingue-se, portanto, da verdadeira estória de um crime, do relatório dela. Quanto à aproximação que intentamos fazer

de LP com o romance policial, todas essas considerações de Grivel interessam-nos, porque se acham perfeitamente compatíveis com a leitura que vimos fazendo da obra até agora, e, principalmente, porque, a partir delas, o autor define o romance policial como espetáculo e exorcismo.

Grivel explicita que o romance policial é espetáculo, porque, através da encenação que leva a termo, faz o leitor penetrar em um universo paralelo onde a violência é permitida e onde se celebram fascinantes rituais de sangue. Um território fluido, contraditório e desorganizado em que se realiza o exorcismo. Uma sociedade ameaçada tem medo. Põe em cena, através do romance, o que lhe provoca medo. Representa a ameaça, condena-a, castiga o crime e o criminoso, e se exorciza deles. Nas palavras do texto: "La figuration infinie de la terreur est là pour écarter son motif infinement terrifiant."[3]

Esse processo de encenação e exorcismo acontece, para nós, em LP. O pai quer exorcizar-se e ao destinatário da malignidade do crime do território - a violência gerada pela ambição da posse da terra - através de uma encenação, as várias novelas, no palco que cria pela sua palavra. O palco é o lugar onde se processa um conhecimento; nele se percorre o itinerário que leva ao triunfo do bem - a lei - contra o mal - o crime -, como nos romances policiais.

Cumpre destacar aqui outro aspecto de LP em que podemos notar duas situações em palco:

1 - o criminoso mau é castigado: aqueles que se voltaram contra as personagens centrais, por exemplo os que mataram Imboti, Lucas e o menino de Açucena;

2 - o criminoso bom é vítima da sociedade má: Martinho e Francisco são levados à violência e ao crime, e a nenhum se pune.

Sugere-se, por esse mecanismo de punir-perdoar, o perigo da contaminação pela violência e a necessidade de se exorcizá-la.

A luta e a violência se teatralizam e transformam-se em jogo, podendo agir de forma catártica, porque próximas da afetividade e suficientemente afastadas da ação pelo tempo e pela palavra.[4] Daí a violência e os abusos do poder que provocam medo poderem exorcizar-se a partir da encenação promovida pelo relato.

4.2 - O jogo cênico

A função teatral em LP é relevante pelo aspecto catártico mencionado. Principalmente se interpretarmos os mesmos elementos que possibilitam a catarse: - proximidade afetiva e distanciamento da ação - como uma maneira também encantatória de se articular a narrativa. Ora, a proximidade, declarada pelo texto, entre narrador e referente narrado precisa assegurar que tudo é apenas um jogo - imaginário - [5] para que se possa sentir prazer diante da representação de situações tão penosas.

Duas personagens, das novelas (AM) e (I), respectivamente, possibilitam-nos assegurar a proximidade de LP do cênico. Outros aspectos também poderiam ser lembrados, como a oralidade, as chamadas ao narratário, o tom retórico, musical e nobre da frase, o apelo trágico, mas interessa-nos mais a presença do ator e do diretor da violência, como índice de teatralidade, que as conexões formais com o teatro, que realmente são reduzidas.

A presença de Martinho (AM) e de Eduardo (I) assinala que as novelas supõem um espectador e admite a afirmativa de que o pai encena o passado aos olhos do filho, o lugar descrito tornado palco pelas situações vividas.

Martinho, personagem central de (AM), declara:

> "Eu vivo de viver lutando", no que lhe acrescenta o narrador "ele era um lutador. Manso, no cerco, quase rindo. Seu ofício era brigar, apostar força, fazer correr sangue. Houvesse competidor e riscariam o círculo a facão, o picadeiro, ali se espalhariam enquanto rodavam as apostas." (LP,p.81)

Várias são as passagens de (AM) em que Martinho atua como personagem teatral, encenando ou concretizadno a luta e a violência declarada na região, segundo o texto, uma das mais férteis do "território". De acordo com o que se vem mostrando pela análise, essa demonstração de força deslocada, disfarçada, sustenta a interdição do texto a respeito da violência. A quebra dessa interdição só se operacionaliza de forma teatral, porque, através do teatro, se permite o que é proibido.

Trata-se do mesmo mecanismo que aparece nas personagens-substitutas, no jogo de vozes das narrativas em primeira e terceira pessoas e na

voz do pai da primeira narrativa que se desdobra nas várias outras já assinaladas, que podem ser percebidos em direta correspondência com o teatral.

Interessa lembrar também que a lei que rege a violência na narrativa se afirma, se interpretarmos essa encenação como se ela fosse portadora de uma finalidade didática, porque ensina como canalizar a violência de forma benéfica - função lúdica prevista nas olimpíadas e nos circos romanos, que visa endereçar o ódio, o desejo de morte e poder para algo inócuo e positivo.

Transpor a luta e a vingança para um cenário de "faz-de-conta" libera paixões perniciosas e permite a continuidade da paz. Principalmente, afasta, de um lado, o temor de se perder o cobiçado - a terra -, e de outro o de se alcançar o móvel do desejo - a terra. Pela sua presença supre o ausente que se quer ignorar.[6]

O mesmo efeito pode-se reconhecer na problemática do tempo como vem sustentada através de todo o discurso e do qual é exemplo significativo uma passagem da novela (I), em que Eduardo diz:

> "Ninguém entenderá nada se, movendo o tempo com os dedos, não recuar muito, até o momento em que mamãe teve a vela na mão. O tempo é pau mandado, a gente volta ele quando quer, por isso eu digo que estamos na capital do território, naquele Itajuípe que tinha vinte fogos. Um aldeamento dos que viam ouro nas amêndoas do cacau." (LP.p.6) Grifo nosso.

Mover o tempo com os dedos parece-nos próximo à movimentação dos barbantes que seguram os bonecos no teatro de marionetes. O cenário, então, transforma-se, porque lançado a uma atmosfera de passado remoto e dominado. Cria-se, assim, um lugar de fantasia, metafórico, onde os fatos mais assustadores se dissipam numa áurea de sonho.

O medo que se sente fica sob controle, desde que o presenciado ganhe características incorpóreas, portanto irreais. E o narrador pode comandar a ação do espetáculo, porque já se protegeu do medo.

Repetimos, esse aspecto liga-se bem proximamente às marionetes que se vão fazendo verdadeiras, na medida da cumplicidade da criança, como se pode comprovar pelo seguinte texto de Mannoni.

"Já falei uma palavra sobre o guinhol, espetáculo para uma idade, ou para um nível de personalidade em que o Superego não é uma instância separada. O pequeno espectador aprende a se entregar, a se distanciar das figuras mais ou menos perseguidoras da sua fantasia. É um fato notável, que fala bastante sobre a importância das técnicas, que desde que os guinhóis segurados com a mão foram substituídos por marionetes com barbantes, a posição do espectador se transformou. Ele tende a se identificar com o empresário, torna-se demiurgo, manobra brinquedos, bonecas, que são talvez seus filhos. Será porque o guinhol parece ter parte ligada com as potências etônicas que arrasta consigo uma parte de medo malêfico, mais ou menos dominada, enquanto as marionetes, aéreas, são mais aptas a sugerir a atmosfera de contos de fadas?"[7]

A manipulação do tempo das novelas traduz uma disposição de procura, de questionamento, de busca. Como se, através do tempo, fosse possível seguir uma pista em cujo extremo, em cujo final, aparecerá a solução. Regredir é prosseguir. Pela evocação provocada, reconstrói-se uma estória, um eixo parcial ou deficientemente conhecido dela, e pode-se contemplá-la com olhos de dono e de estranho.

Em todas as novelas, no passado está o mal: um crime em (I), (OP); uma vingança em (I), (AM), (OR); a esterilidade em (TA); a escravidão em (S). Rememorá-lo leva à sua regeneração - promissão - à possibilidade de restauração do contínuo, do mítico.[8] Isso se evidencia, se considerarmos que a Promissão, o que se designa como futuro, não o é realmente. Essa narrativa conta o passado. Narrar o passado significa que os acontecimentos já se encerraram e o narrador está de posse de seu sentido. O simbólico, o teatral desse tempo manipulado produzem a ilusão de continuum, engendrada pelo próprio discurso.

Assumir o tempo em sua concretude, como faz Eduardo, mostra-nos que, mais do que uma relação temporal, o tempo exprime a relação de posição entre o que está sendo contado, aquele que conta e aquele a quem se conta. Posição de quem dirige e assiste a uma cena. A participação nela torna-se indireta e benéfica.

As várias referências que fazem as novelas ao fato de que o sangue - de pessoas, pássaros e bichos - é o adubo que o cacau exige para frutificar; Gonçalo Cândido, por sua vez, adubo para o túmulo das aves, causa de frutificação e da pureza restabelecida, asseguram-nos que o tempo mítico querido pelo texto se vai construindo. E que, como já se viu pelo capítulo 3, substituir sangue por palavra é desejo básico da narrativa.

4.3 - Círculos da harmonia

LP apresenta uma estrutura circular, própria da narrativa mítica, que se alia aos aspectos encantatórios da narrativa em questão. Nela, a linha inicial (vida) e a final (morte) circunscrevem-se através das personagens e do espaço.

Os mortos servirão de adubo à vida, o que é exemplificado pelas novelas (TA), (I) e (OR), ou fomentarão a procura da vida, como em (AM) e (S). Também, no que concerne ao espaço, as novelas (I) e (S) correspondem, respectivamente, à entrada e saída do "território", prendendo, em seu círculo, todo o Itajuípe. Essa entrada no "território" é uma maneira de efetuar a passagem do mundo profano ao sagrado em relação ao destinatário.

Na primeira narrativa visualiza-se a passagem do profano ao sagrado, se seguirmos o trilho do trem que conduz pai e filho. Onde cessa o trilho, começa o espaço sagrado do rito de iniciação: "um mundo tinha ali o coração. As veias, que penetravam as matas e as selvas, fundiam-se ali em espécie de nó, acampamento crescendo enquanto o cacau ocupava a terra." (LP.p.2) O pai da primeira narrativa, ao introduzir o filho no "território", pretende a repetição ritual da cosmogonia.

Simbolicamente, o centro do "território", o sagrado por excelência, está no Jiqui (TA), que, por sua descrição e interpretação, se comunica com as três zonas cósmicas: água, terra e céu.

A estrutura circular, visível em LP, não elimina a possibilidade da estrutura espiralar, diferente maneira de se traçar o círculo. A espiral define-se como o retorno a certos lugares, a recorrência a certos fenômenos, acrescida da idéia de uma ascensão até um ponto de vista mais ele

vado. O ponto de vista mais elevado, revela-se, em nossa análise, na situação do pai da primeira narrativa.

Serve como índice do sonho recorrente, a tentativa de se achar a própria identidade, através da identificação com o outro que aparece em (OP), (TA), (AM) e (S); (T) e (OR) seriam a variante que nega o dito pelas outras e traz-lhes também o efeito do continuum, do movimento perpétuo, almejado pelo mito.

Note-se que o primeiro grupo de novelas citado, mostra-nos os filhos querendo identificar-se com o pai; Gonçalo Cândido desejando que o filho de sua esterilidade concretize-se na sabedoria de Togo aliada à coragem de Luna Gato; Açucena desejando Martinho, porque ele corporifica sua necessidade de vingança, ao mesmo tempo que possui a doçura e magia de seu pai, além de ser o macho, substituto de Lucas; a tribo e Naro achando em Simoa a força e a explicação para que continuem a viver.

Já em (T) e (OR), Eduardo e o caçador não se identificam com Francisco e com o velho mateiro. Representam, ao contrário, o estado primitivo da pureza já perdida pelos outros.

No capítulo 3, mostrou-se que o ponto de vista das narrativas acompanha as personagens no que se denomina uma visão com elas. Essa sucessão dos vários supostos pontos de vista produz um efeito de rotação que é também musical. Algo assim como o som de vários instrumentos musicais que formam a orquestra. É o relacionamento proposto por Lévi - Strauss entre mito e música, onde o importante não é o executor, mas o som, a música que se atualiza através do ouvinte.[9] A mudança de executores da partitura musical articula-se com o foco da narrativa que ilumina, a cada hora, uma personagem que diz ou age.

O relacionamento mito e música também se estabelece em LP, porque se podem perceber no livro aspectos do tema e das variações musicais, assim como, segundo o enfoque lévistraussiano, do mito de referência e de suas variantes. Vejamos: o tema seria a morte e as variações, a vingança, a fuga, a continuidade. O mesmo tema, executado de modo ou em tons distintos - as variações - segundo o foco recaia em diferentes personagens.

Cumpre lembrar aqui que o relacionamento em pauta só se realiza, se pensarmos em termos de uma orquestra a executar uma só música. Porque, na perspectiva da primeira narrativa, o tema funciona como elemento estrutural e as variações, como elementos recorrentes. São várias estórias que se desenrolam em espaço e tempo diversos- variações de um mesmo tema - as situações semelhantes.

As LÉGUAS DA PROMISSÃO não contam a conquista do território, como pode parecer a princípio. O que se narra aí são os caminhos que percorrem aqueles que buscam a não-violência numa terra violenta. A promissão, o poder a que aspiram os "eleitos" desse éden não é a cobiça, o latifúndio, a riqueza, mas um despojamento quase monástico de todos os tesouros da terra. Para nós, a manifestação do medo das conseqüências da violência - terra - que a narrativa oculta pelo "encanto" do céu.

O ritmo musical do livro iguala-se ao da novela mítica que, em virtude de símbolos e alegorias, transmite uma constante alusão a algo que subjaz profundamente além da superfície novelesca.[10] No caso de LP, esse apelo mítico confere à epidérmica novela de aventuras, aos episódios violentos de crimes e sangue, a possível conversão em uma impressionante alegoria, fábula ou parábola sobre a história da humanidade, aventando, inclusive, a hipótese de transformar o mundo a partir da comunicação com o enorme sonho dos homens.

Em LP, o discurso mítico sustenta a função de discurso dominante, modificando seu contexto originário em cantos populares e alimento para o discurso literário: o tema e as variações.

A ligação com a música e o mito não destrói a proximidade das novelas com o teatro, ao contrário, ajuda a construí-la. Pois, nos três, vemos, principalmente, a tentativa de se minimizar o ato de tocar, de inventar e de viver, deslocando-o para seu efeito: a música, o mito e a personagem. De acordo com a ótica que vimos tentando imprimir à análise de LP, todos esses aspectos somam-se à função encantatória, subjacente à narrativa.

Souvage resume nosso pensamento, ao denominar de novela dramatizada aquela que se caracteriza pela apresentação cênica. No teatro, o es

pectador situa-se ante um cenário, onde as personagens vivem sem a interferência de um autor. Na narrativa dramática, o autor pode ser onipresente, mas tem de ser invisível. O que fazem e dizem as personagens conta a estória. O autor se esconde, porque deseja conseguir a ilusão de que a estória se conta por si mesma. [11]

Verificou-se, pelo presente capítulo, que, em LP, o diálogo entre autor-personagem, que se desenvolve através das várias vozes que narram, não se completa. Ao contrário, esse contexto dialógico[12] dissolve-se diante da perspectiva globalizante do livro que as introduz sob um enfoque: a do pai da primeira narrativa. A resposta das narrativas em terceira pessoa - não-violência, fuga para o mítico - à violência das narrativas em primeira pessoa, cria uma divisão simétrica no palco-território dessa representação.

Se confrontadas, porém, vemos que as narrativas em terceira pessoa são donas de um tipo de saber que as em primeira pessoa ignoram ou marginalizam. Portanto, a encenação das duas verdades, lado a lado, num mesmo palco, apresenta-se como de máxima importância para a platéia, para que essa, conhecendo as respostas à violência, se interdite as perguntas sobre a causa dela.

Ora, o pai da primeira narrativa, que dirige essa encenação, que conduz essa música, que é o detetive desse caso policial, que é o recolhedor desses mitos, vai, juntamente com o filho e o leitor, assistir à sua representação, ouvir os seus acordes, ler o caso e ouvir os mitos. Vai-se "encantar" por todo esse arsenal mágico e, através dele, esquecer também de estabelecer com o Itajuípe o diálogo que transformaria a sua narrativa em um desvendamento diferente daquele que os cegos e suas personagens reiteram.

NOTAS

1. TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial in: As estruturas narrativas. 2ª edição, S. Paulo, Editora Perspectiva SA, 1970, p.93-104.

2. GRIVEL, Charles. Observation du roman policier in: ARNAUD, Noel et alii, Entretiens sur la paralittérature. Paris, Plon, 1967. p.231-258.

3. Idem p. 247.

4. cf. BARRUCAND, Dominique. La catharsis dans le theatre, la psychanalyse et la psychotérapie de groupe. Paris, Epi, 1970, p.32, que julga a dialética entre a revivência afetiva e a distância fundamental para que haja catarse.

5. Sobre o papel do imaginário no teatro, remetemos a MANNONI, O. A ilusão cômica in: Chaves para o imaginário. Petrópolis, Editora Vozes Ltda., 1973, p.167-190.

6. A utilização desses conceitos fez-se a partir da leitura de COSTA LIMA, Luiz. Os discursos de re-presentação in: Estruturalismo e teoria da literatura. Petrópolis, Editora Vozes Ltda, 1973 e Projeções de ideológico Cadernos da PUC. Rio, 8 (26): 155-203, 1975.

7. MANNONI, O. Chaves para o imaginário. op.cit., p.185-186.

8. cf. ELIADE, Mircea. La regeneración continua del tiempo. in: El mito del eterno retorno. Madrid, Emecé Ed., 1972, p.72-88.

9. STRAUSS-Lévi. Overture I e II. in: Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964, p. 9-40.

10. cf. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. op.cit.p.74, que assim se pronuncia a respeito da novela mítica: "Todo hecho realista se articula allí a un contexto simbólico, y la intriga se confunde con una leyenda tácita".

11. SOUVAGE, J. An introduction to the study of the novel. Gante, 1961, p. 41, apud Baquero p. 63.

12. A terminologia está sendo usada de acordo com BAKHTINE, Mikhail. La poëtique de Dostoievski. Paris, Editions du Seuil, 1970 e A tipologia do discurso na prosa, in: COSTA LIMA, Luiz. Teoria da Literatura em suas fontes. Rio, Francisco Alves, 1975, p. 209.

CONCLUSÃO

Já se sabe que as novelas de LP têm, como palco histórico, os períodos compreendidos entre a posse da terra de Itajuípe e sua ocupação. Ao desenvolver-se, a narrativa insere-se nesse social de forma a não julgá-lo. Ao contrário, ela o transfigura para valorizá-lo. Por isso, usamos o termo "encantatório", ao tratar das novelas do livro. Por "encantamento", tentamos dizer que o narrador nos esclarece sobre uma série de escândalos sociais que acontecem neste espaço, mas coloca-se à margem de uma verdadeira dialética sobre o problema. Como se ele, que pertence ao "território", fosse contaminado pelo mal e passasse a ter, como as personagens, uma condição primitiva de não poder julgar os fatos que evidencia e, por isso, se visse na contingência de apoiar-se no mito.

Através da primeira narrativa, tenta um antídoto para a violência do território-antídoto que se torna veneno, na medida em que se deixa contaminar pelo objeto narrado. Parece haver aí uma interdição, que não se consegue violar.

A posição do narrador de LP ambiguamente se situa ao lado dos negros, do feminino, do céu e dos filhos da novela (OP). Daí, seu discurso poder-se considerar virulento, apesar de se esconder sob uma capa léxica classicizante, que o embeleza e suaviza: "encantamento". Situa-se entre o

masculino, negando-o, desconfiado de sua legitimidade, e a criação de um novo espaço: o feminino, que também não o comporta. A opção total por esse implicaria oposição e desmascaramento daquele e a narrativa se recusa a isso. Tentará, então, o espaço do negro, da não-violência. Criando-o, todavia, não pode se apossar dele e fazê-lo frutificar, porque ao participante dessa camada falta o elemento indispensável à luta: a violência. Arma-se a tensão, que permaneceria, se não fosse dissolvida pela ficção que endossa o mítico.

Há constatação e predição. O sentido polêmico inexiste. As "falas" míticas, as das personagens e outras em que se apóia "encantam" o território, velando-o em sua verdadeira realidade e negando ao discurso o questionamento. Estabelece-se, através da narrativa, não o antídoto contra o mal que aponta, mas a permanência dele. A palavra, arma que se elege em antídoto contra a violência, manifesta-se incapaz de combatê-la, a não ser fugindo do lugar onde ela se instala - o "território" - pela criação de novo território utópico. Suspendendo o dialogismo latente de sua expressão, não instaura o espaço do outro; desloca-o, ao invés, para outro espaço.

O encantamento do narrado envolve a narrativa e o narratário em círculo fechado que permite a continuidade do mito, que ritualiza o mito, como se viu no capítulo 3 e se percebe na dedicatória:

Para
Adonias e Rachel
meus pais
e
Adonias e Rachel
meus filhos.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

ADONIAS FILHO. Os servos da morte. Rio, Clássicos Brasileiros, 1967,

———. Memórias de Lázaro. 3ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1974.

———. Corpo vivo. 7ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1973.

———. O Forte. 3ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1973.

———. Léguas da Promissão. 2ª ed. Rio, Civilização Brasileira, 1970.

———. Uma nota de cem. Rio, Ed. de Ouro, 1973.

———. Luanda beira Bahia. Rio, Civilização Brasileira, 1971.

———. As velhas. Rio, Civilização Brasileira, 1975.

———. Sul da Bahia: chão de cacau; (uma civilização regional). Rio, Civilização Brasileira, 1976.

———. Fora da pista. Rio, Civilização Brasileira, 1978.

———. Jornal de um escritor. Rio, Ministério da Educação e Cultura, serviço de documentação, 1954.

———. Introdução geral/Os romances da humildade. in: PENNA, Cornélio. Romances completos. Rio, Aguilar, 1958.

———. O bloqueio cultural. S. Paulo, Martins, 1964.

———. O romance brasileiro de 30. Rio, Ed. Bloch, 1969.

———. Modernos ficcionistas brasileiros. Rio, O Cruzeiro, 1958.

———. Modernos ficcionistas brasileiros. Segunda série. Rio, Tempo Brasileiro, 1965.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

ASSIS BRASIL. Adonias Filho. ensaio. Rio, Organização Simões ed., 1969.

BRUNO, HAROLDO. Estudos de literatura brasileira. Segunda série. Rio, Leitura, 1966.

COUTINHO, EDILBERTO. Como nascem os personagens de romance, Revista do Livro. Rio, INL, 42: 56-59, 3trim., 1970.

CUNHA, FAUSTO. Situações da ficção brasileira.. Rio, Paz e Terra, 1970.

LIMA, LUIZ COSTA. Adonias Filho. In: COUTINHO, Afrânio et alli. A literatura no Brasil, modernismo. Rio, ed. Sul Americana, 1950, 5v.

LOPES, RUTH SILVIANO BRANDÃO. Corpo Vivo: Tessitura da Violência. Dissertação de Mestrado, BH, UFMG, 1978 (inédito).

LORENZ, Gunter. Diálogo com a América Latina. S. Paulo, Ed. Pedagógica e Universitária, 1973.

PEREZ, RENARD. Escritores brasileiros contemporâneos. Rio, Civilização Brasileira, 1960.

PÓLVORA, HÉLIO. A força da ficção. Petrópolis, Ed. Vozes Ltda, 1971.

———. "Os servos da Morte" e a tragicidade deliberada de Adonias. Jornal do Brasil. Rio, 22/março de 1975. Livro, p. 5.

PORTELLA, EDUARDO. Dimensões III. Rio, Tempo Brasileiro, 1965.

ZAGURI, ELIANE. Léguas da Promissão. In: Cadernos Brasileiros, nº 46, março/abril 1968 - p.10.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ARNAUD, N. et alii. Entretiens sur la paralittérature. Paris, Plon, 1970.

BAKHTINE, MIKHAIL. La poétique de Dostoievsky. Paris, Editions du Seuil, 1963.

BAQUERO, M. GOYANES. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta SA, 1970.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais hebraicos, aramaico e grego, mediante a versão francesa dos monges Beneditinos de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico de São Paulo 20ª edição, S. Paulo, Editora Ave Maria Ltda, 1973.

CACCIATORE, OLGA GRIDOLLE. Dicionário de cultos afro-brasileiros. Rio, Editora Forense - Universitária Ltda., 1977.

CÂNDIDO, ANTONIO. Vários escritos. S. Paulo, Duas Cidades, 1970.

———. Literatura e sociedade. 5ª ed., S. Paulo, Ed. Nacional, 1976.

CIRLOT, J. EDUARDO. 1ª ed. Diccionario de símbolos tradicionales. Barcelona, Leus Miracle editor, 1958.

COELHO, EDUARDO PRADO. Introdução a um pensamento cruel: estruturas estruturalidade e estrutualismo. In: FOUCAULT, M. et alii. Estruturalismo. Antologia de textos teóricos. Lisboa, Portugália, s.d.

DELEUZE, GILLES. Lógica do sentido. S. Paulo, Perspectiva, 1974.

DERRIDA, JACQUES. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971.

———. La pharmacie de Platon In: DERRIDA et alii, Tel quel. Hiver, nº 32, Paris, 1968.

ELIADE, MIRCEA. Mito e realidade. S. Paulo, Perspectiva, 1972.

———. O sagrado e o profano. Lisboa, Ed. Livro do Brasil, s.d.

———. El mito del eterno retorno. Madrid, Emecē Ed. 1972.

FOUCAULT, MICHEL. A verdade e as formas jurídicas. Cadernos da PUC. Rio, 16: 5-102, 1974.

GALVÃO, WALNICE NOGUEIRA. As formas do falso. S. Paulo, Perspectiva, 1972.

GIRARD, RENÉ. La violence et le sacrē. Paris, Bernard Grasset, 1972.

———. Mensonge romantique et veritē romanesque. Paris, Bernard Grasset, 1961.

KRISTEVA, JÚLIA. Introdução à semanálise. S. Paulo, Perspectiva, 1974.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE. As estruturas elementares do parentesco. Petrópolis, Vozes, 1976.

———. Antropologia estrutural. 2ª ed. Rio, Tempo Brasileiro, 1970.

———. Totemismo hoje. Petrópolis, Vozes, 1975.

———. Mithologiques, Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964.

———. Mithologiques, L'homme nu. Paris, Plon, 1971.

———. A gesta de Asdiwal e Valemos nós mais que os selvagens? In: LÉVI-STRAUSS, C. et. alii. Mito e linguagem social. Rio, Tempo Brasileiro, 1970.

LIMA, LUIZ COSTA. Estruturalismo e teoria da literatura. Petrópolis, Vozes, 1973.

RESUME

RÉSUMÉ

Dans l'analyse de LÉGUAS DA PROMISSÃO, ensemble de nouvelles d'Adonias Filho, nous essayons de détacher le symbolique de l'espace romanesque à travers l'étude du rite, du mythe. du folklore, du théâtre et de la musique.

La violence toujours présente dans l'espace romanesque de ces nouvelles, est considérée comme point de départ pour établir la structure du texte.

Nous cherchons à montrer que c'est à partir de la violence et pour lui échapper que la fiction s'organise, une fiction qui a la nature d'un jeu, où l'utilisation des éléments de sorcellerie est tellement significative que nous pourrions dire que dans le recueil LÉGUAS DA PROMISSÃO, "L'Incantatoire est au service du récit".

FACULDADE DE LETRAS DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS,
FAZENDO PARTE DA BANCA EXAMINADORA OS
SEGUINTES PROFESSORES:

Profa. Ruth Silviano Brandão Lopes

Profa. Dra. Ângela Vaz Leão
Coordenadora dos Cursos de Pós-
graduação em Letras da FALE/UFMG