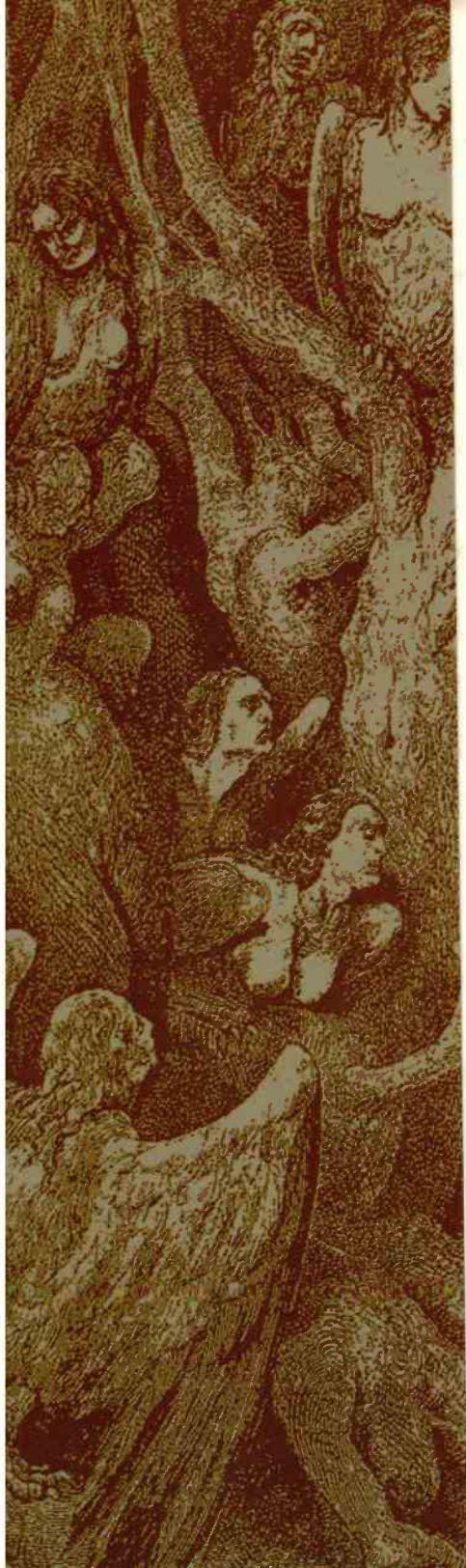


PAULO DE TARSO (PARDAL)

O Espaço Alucinante de José Alcides Pinto




MEC
EDIÇÕES



Poeta Prof. Soares Feitosa,
com a estrofa do Pdd
15/12/95.

O ESPAÇO ALUCINANTE DE JOSÉ ALCIDES PINTO

Este livro pertence a Soares Feitosa - Jornal de Poesia. Empréstado à Biblioteca Cururu, para sua leitura e divulgação. Escreva para o autor e o bibliotecário da Cururu: <soaresfeitosa@uol.com.br>. Cuidado com a maldição das estantes! Não venda, nem "guarde" este livro. Circule-o! Mais uma promoção do seu Jornal de Poesia. Veja como funciona: www.jornaldepoesia.jor.br

Universidade Federal do Ceará

Edições UFC

Conselho Editorial

Prof. Italo Gurgel

(Presidente)

Prof. Dimas Macedo

Prof. Eduardo Diatáhy Bezerra de Menezes

Prof. José da Rocha Furtado Filho

Prof. Luiz Tavares Júnior

Prof. Vinicius Barros Leal

PAULO DE TARSO (PARDAL)

**O ESPAÇO ALUCINANTE DE
JOSÉ ALCIDES PINTO**


UFC
EDIÇÕES
FORTALEZA
1999

Universidade Federal do Ceará
Reitor
Prof. Roberto Cláudio Frota Bezerra

Vice-Reitor
Prof. René Teixeira Barreira

Edições UFC
Av. da Universidade, 2995 - Benfica
Fortaleza - CE - Brasil
CEP 60020-181
TEL/FAX: (085) 283.4069
<http://elis.npd.ufc.br/eufc.htm>
coordufc@ufc.br

Editor
Prof. Italo Gurgel
Editora Adjunta
Carmina Dias
Diretor da Imprensa Universitária
Prof. Geraldo Jesuino da Costa

© 1999 by Paulo de Tarso Vasconcelos Chaves
Direitos reservados em língua portuguesa a Edições UFC

Ficha catalográfica elaborada por
Perpétua Socorro Tavares Guimarães
Reg. C.B.R. 3 n° 801/98

C 512 e Chaves, Paulo de Tarso Vasconcelos (Pardal)
O Espaço alucinante de José Alcides Pinto/
Paulo de Tarso Vasconcelos Chaves - Fortaleza:
EUFC, 1999.

116 p.

1. Literatura 2. Poesia 3. Ficção
I. Título

CDD 808.3

Printed in Brazil

ISBN 85-7282-075-2

Tu que vês tudo, ó rei das trevas soberanas,
Charlatão familiar das angústias humanas,

Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!

(As Litanias de Satã)
Charles Baudelaire



SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	○ ESPAÇO DA DESORDEM.....	15
2.1	Inventário do caos.....	15
2.1.1	○ caos.....	18
2.1.2	○ grotesco.....	25
2.2	Paisagem da alucinação.....	30
3	○ ESPAÇO DOS SÍMBOLOS.....	39
3.1	As manifestações do sagrado.....	39
3.2	○ retorno ao profano.....	50
3.2.1	A casa.....	50
3.2.2	A maldição.....	56
4	○ ESPAÇO DO DIABÓLICO.....	73
4.1	As identidades do diabo.....	73
4.2	As metamorfoses do diabo na <i>Trilogia da maldição</i>	78
4.2.1	○ curandeiro e a mosca.....	78
4.2.2	○ vento, a nuvem de poeira, o vírus latente e o relatório.....	82
4.2.3	Os loucos.....	92
4.2.4	○ coronel, os abutres e Satã.....	97
5	CONCLUSÃO.....	105
6	BIBLIOGRAFIA.....	109

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, which is mostly illegible due to fading and blurring.

Main body of handwritten text, consisting of several lines of cursive script. The text is extremely faded and difficult to decipher, but appears to be a continuous paragraph or list of entries.

A vertical line of text or a margin on the right side of the page, which is also mostly illegible.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar o espaço alucinante na ficção de José Alcides Pinto. Partiremos de unidades temáticas para, a partir delas, entendermos o processo de construção dos seus textos.

A necessidade de estudar a construção desse imaginário na ficção de José Alcides Pinto tornou-se, para nós, motivo de questionamentos porque a maioria de seus textos contém elementos direcionadores de caos e de desordem, como os alagamentos, as secas, o grotesco, o profano, o maldito, a loucura, o diabólico, entre outros.

José Alcides Pinto é um autor que se impôs pelo talento e pela atitude iconoclasta. A influência dos cânones dos primeiros momentos do Modernismo Brasileiro é notória em sua obra, sendo a quebra de tabus, a subversão dos preceitos da construção ficcional e poética marcas em seus textos.

A poesia de José Alcides Pinto, como disse Nelly Novaes Coelho, "... assume o Erotismo mesclado ao Satanismo e à Loucura, reafirmando 'pelo avesso' o caráter sagrado do sexo" (COELHO, 1984, p. 9). Realmente, o sexo, na obra desse autor, sempre está ligado a fatores que subvertem uma ordem normal de instinto: tudo é construído com exagero. Isso é uma marca da sua criação não só poética como também ficcional. O universo representativo de José Alcides Pinto terá no sexo, na loucura, no diabólico e na morte seu ponto de partida: tudo será construído em função desses elementos que, desenhados hiperbolicamente, configurar-se-ão numa ampla tela, cujo absurdo ocupa o primeiro plano.

Comporá o *corpus* desse trabalho a *Trilogia da maldição*, que é composta dos seguintes romances: *O Dragão*¹, *Os Verdes abutres da colina* e *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*.

A vertente do absurdo na vida dos personagens de José Alcides Pinto será o motivo primeiro da atenção que dedicaremos à sua obra ficcional.

Inicialmente, notaremos que o fantástico é o procedimento que ele utilizará para construir grande parte do seu universo ficcional. Posteriormente, perceberemos que o espaço por onde caminham seus personagens estará permeado de símbolos, que irão desde a sacralização do universo, onde a comunicação com os deuses será evidente; ao diabólico, onde as suas identidades estarão perfeitamente localizadas.

O inverno, na ficção de José Alcides Pinto, será também um espaço de desespero, contrariando um arquétipo da literatura regionalista do Nordeste, que tem na estação chuvosa um momento de redenção e de perspectiva. Na estação da seca, por outro lado, o espaço será também invadido por elementos de um mundo desconhecido, que desencadeará um processo de desequilíbrio no cotidiano dos personagens e que os levará também a uma visão alucinatória do mundo em que vivem. Aqui, José Alcides Pinto construirá seus textos através dos códigos da narrativa fantástica, onde dois mundos excludentes e antagônicos passarão a conviver em um mesmo espaço, formando um imaginário que deixará os personagens sem um referencial seguro quanto aos fatos que ocorrerão no mundo em que vivem. Nesse aspecto, refletiremos sobre os códigos do Fantástico elaborados por Filipe Furtado, teórico

¹ Convencionamos que os romances da *Trilogia da maldição* — romances bases para as análises aqui realizadas — serão referenciados com as seguintes abreviaturas, seguidas do número de página: OD: *O Dragão*; VA: *Os verdes abutres da colina*; JP: *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*. A indicação da data e da edição dos livros da trilogia estão na bibliografia.

português que se empenhou em desvendar os elementos do texto que podem caracterizá-lo como tal.

O caos, oriundo da primeira estação — o inverno —, estará como sinônimo não só de desorganização como também de imprevisibilidade. José Alcides Pinto, na verdade, construirá um padrão irregular, dentro do sistema da literatura nordestina. O caos, na construção da ciência contemporânea, está na linha de frente das pesquisas não só da Física mas de todas as áreas do conhecimento humano:

O caos rompe fronteiras que separam disciplinas científicas. Por ser uma ciência da natureza global dos sistemas, reuniu pensadores de campos que estavam muito separados. (GLEICK, 1990, p. 5)

O caos, segundo os especialistas, é um conjunto de sistemas da natureza que não seguem o arquétipo da física determinista. Na natureza, há padrões regulares de comportamentos, mas há, também, padrões imprevisíveis e aleatórios (padrões não-lineares), aí residindo os elementos que se configuram como caóticos. Com esta compreensão é que analisaremos o caos na obra de José Alcides Pinto.

O espaço ficcional de José Alcides Pinto, passará, também, por um processo de sacralização do mundo. É no momento dessa sacralização que a vida dos personagens situar-se-á no plano de uma aparente normalidade. Será um momento de falsa ordem que se estabelecerá, porque será passageira. A sacralização será um modelo que se delineará através do transitório, pois logo após os rituais de iniciação passarão a atuar no espaço todos os elementos profanos que irão desagregá-lo novamente. Desta maneira, os personagens não terão perspectiva e não vivenciarão um momento completo de plena normalidade. Fundamentaremos essa questão apelando para os estudos de Mircea Eliade que, analisando as sociedades

primitivas, divide o mundo em duas grandes escalas: o mundo sagrado e o mundo profano, em que o primeiro passa por um momento de sagração e o segundo é um mundo de caos, de desordem, de não-comunicação com os deuses.

Atuando conjuntamente com essa desordem, surgirá outro elemento proporcionador de caos: o diabólico.

Os personagens de José Alcides Pinto terão uma ligação muito acentuada com o satânico, outro fator condutor do alucinatório.

Assim como a comunicação com os deuses será feita através de um processo de iniciação, a comunicação com o demoníaco será feita também através de um processo de possessão. As manifestações do demoníaco terão localizações precisas.

Na reflexão sobre o diabólico, tomaremos por base os estudos de Alberto Cousté, que procura identificar as manifestações do demônio entre as várias culturas, aí incluídos o aspecto físico, os hábitos e costumes, o pacto, as metamorfoses, entre outros fatores.

O desenvolvimento dessa dissertação dar-se-á através de uma leitura imanente, cuja interpretação partirá do texto para chegar a uma reflexão abrangente sobre a essência humana. Essa é a postura que Paul Ricoeur assume em suas reflexões, quando define a Hermenêutica como "teoria das opções da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos". (RICOEUR, 1977, p. 17) Dessa maneira, partiremos de uma análise comparativa entre os elementos constitutivos da proposição inicial — a construção do imaginário da alucinação, na ficção de José Alcides Pinto —, para chegarmos a essência do mundo dos seus personagens.

A análise do espaço alucinante, assim, advindo de todos os elementos anteriormente referidos, será o ponto central de nossa pesquisa.

Entretanto, não achamos que tenhamos chegado ao fim, pois a obra em análise se abre para infinitas leituras, dando margem a outras interpretações, até mesmo quando a alucinação for ponto de observação. Esperamos, contudo, ter contribuído para o estudo da Literatura Cearense.



2 O ESPAÇO DA DESORDEM

Chamaremos “espaço da desordem”, nesta análise, todos os elementos da narrativa que contribuirão para que o mundo dos personagens de José Alcides Pinto se configure como desorganizado e caótico.

Partiremos de dois elementos temáticos — o inverno e a seca — para, a partir deles, entendermos todo o processo de alucinação em que tais personagens se acham envolvidos.

2.1 Inventário do caos

Na ficção regionalista de 1930, o inverno resgata o espaço perdido dos personagens-retirantes. Ele é o elemento direcionador da volta, da fatura da perspectiva de vida, enfim, da esperança:

A lua estava cercada de um halo cor de leite. Ia chover. Bem. A caatinga ressuscitaria, a semente do gado voltaria ao curral, ele, Fabiano, seria o vaqueiro daquela fazenda morta. Chocalhos de badalos de ossos animariam a solidão. Os meninos, gordos, vermelhos, brincariam no chiqueiro das cabras, Sinhá Vitória vestiria saia de ramagens vistosas. (...) Uma ressurreição. (RAMOS, 1977, p. 15-17)

Graciliano Ramos bem traduziu o significado da chuva: ressurreição — renovação de vida e resgate de uma dignidade perdida pela agressividade da seca.

O personagem “Fabiano”, diante da possibilidade do retorno das chuvas, readquirirá sua profissão de vaqueiro, o

que gera nele uma perspectiva de vida, já que, como retirante, tal perspectiva é praticamente nula, pois ele não tem sequer consciência da sua individualidade.

Tudo, nesse excerto, é dito pelo narrador em forma de possibilidade — os verbos estão no futuro do pretérito: a solidão seria animada, os meninos brincariam, a mulher se embelezaria. Isso é esperança, perspectiva de nova vida, com o retorno do inverno. Há, com a chuva, o estabelecimento de uma nova ordem para a vida dessa família, ou seja, há o retorno de uma relação de individualidade entre esses seres e o mundo agreste em que eles vivem.

No inverno, mesmo com as desgraças que uma inundação pode acarretar, a esperança do personagem não se esvai: pelo contrário, ela projeta renovações:

Dentro em pouco o despotismo da água ia acabar, mas Fabiano não pensava no futuro. Por enquanto a inundação crescia, matava bichos, ocupava grotas e várzeas. Tudo muito bem. E Fabiano esfregava as mãos. Não havia o perigo da seca imediata, que aterrorizara a família durante meses. (RAMOS, 1977, p. 68)

A água, apesar da desorganização causada pela inundação, é um elemento que projeta renovações. O personagem, mesmo presenciando a morte dos animais, fica extasiado — o esfregar das mãos representa isso. O temor maior é o da falta d'água, como diz o narrador, e isto não havia possibilidade de ocorrer, neste momento de inundação. Isso implica que o inverno é, realmente, um elemento que impõe uma nova ordem na relação entre o sertanejo e a terra em que vive.

José Américo de Almeida, fazendo contraponto entre brejo e sertão, também reproduz essa nova ordem: a idéia da chuva como sinônimo de fartura:

— Nesse tempo fazia gosto o sertão. Todo o mundo contava vantagem. (...) Só este seu criado tinha pra mais de 100 vacas de ponta serrada e muito boi erado. Miunça nem se falava. E era um fazendeiro chuê. (...) O sertão livrando a seca, não tem merma. (ALMEIDA, 1995, p. 24-25)

Enquanto Graciliano Ramos se preocupa com a nova ordem da relação do personagem com o mundo agressivo do sertão, José Américo de Almeida, nessa passagem, constrói o pensamento do personagem voltado para os elementos de fartura que o inverno proporciona. Apesar dessa mudança de perspectiva, os dois autores têm um pensamento comum: o inverno é o elemento que define os dois polos da vida dos personagens: a desgraça ou a redenção.

De uma maneira, ou de outra, o inverno e a seca estão em direta relação com a dignidade da vida do sertanejo. Se, por um lado, o inverno é o direcionador da volta, como já dissemos no início, a seca é sinônimo da ida do homem do sertão para outros espaços que, em última instância, também são agrestes ao seu *modus vivendi*.

Para a nossa análise, o importante é observar que o inverno, nesses casos, é o elemento organizador do caos que a seca traz para a vida dos personagens.

Se em Graciliano Ramos e José Américo de Almeida o elemento água é símbolo de esperança, em José Alcides Pinto tal elemento é obstáculo para a vida dos personagens.

Na ficção de José Alcides Pinto, o ponto de vista é outro: o inverno não traz nenhuma redenção. Ele representa desgraça e sempre aparece como cataclismo. Por esse motivo é que na ficção desse autor o inverno não introduz nenhuma nova ordem na relação entre personagem e mundo — inverno é catástrofe, cheia, alagamento, desesperança, alucinação.

O inverno, desta maneira, é um elemento que reforça uma das principais características dos personagens de José Alcides Pinto: a falta de perspectiva.

Isso se comprova quando percebemos que após as chuvas os personagens não se redimem das desgraças constantes em que vivem mergulhados. Eles continuam submersos no caos em que sempre estiveram.

Caos, nesta análise, é sinônimo de desgraça, de desorganização, de confusão e de perturbação do cotidiano dos personagens.

O caos é um dos elementos que construirão o imaginário da alucinação, na ficção de José Alcides Pinto.

2.1.1 O caos

No livro *O Dragão* — primeiro romance da *Trilogia da maldição* —, o espaço do caos se configura desde o início, quando o narrador relata o inverno:

O Acaraú tomara água nas cabeceiras a noite inteira.
Estava nas margens. Estourando como um novilho
bravo. Derrubando barrancos. Carregando cercas.
Inundando plantações. Destruindo os casebres da
gente pobre. (OD, p.16)

O texto de José Alcides Pinto articula e estrutura uma situação caótica. Há uma gradação na seqüência das ações dos verbos — estourar, derrubar, carregar, inundar e destruir — que se encerra na destruição. Essa é a significação do caos, a linha condutora da narrativa desse romance. Os personagens, diante da catástrofe, vivem um clima de insegurança. Não há uma nova ordem na relação entre personagem e mundo, ou

seja, o inverno não é um elemento que possa trazer perspectiva aos personagens. Estes continuam interagindo em um espaço marcado pela desorganização, apesar dos benefícios futuros que o inverno poderia trazer.

Na seqüência da narrativa, o personagem Amarante, sem alternativa para sobreviver, se vê obrigado a fechar uma empreitada em condições adversas:

Depois de tomar café, Amarante seguiu para a ilha. (...) Ninguém quisera empreitar o terreno minado de cascaveis e caranguejeiras. Aquela aba de serrote dos diabos. (...) Uma capoeira, onde cobras venenosas se enroscavam nas touceiras e espreitavam a vítima de sob os buracos entre as pedras. Mas a situação do negro Amarante não oferecia escolha. (OD, p.16-18)

Nesta passagem, não há nenhuma referência aos benefícios que o inverno normalmente traz. O que é acentuado pelo narrador são os perigos pelos quais o personagem vai passar. Isso significa que nada se transforma e o inverno, para ele, é também sinônimo de catástrofe. O personagem Amarante, sem alternativas, vive em um espaço desordenado e caótico.

Esse espaço torna-se ainda mais desordenado quando o personagem depara-se com um cadáver, vítima da enchente:

Um cadáver de uma mulher atravessou-se à frente do cavalete. A boca amarela. A língua de fora. Os peitos inchados. O ventre nas nuvens. Estava grávida. Com um golpe forte nágua o negro desviou-se do corpo. Benzeu-se. Viu-o mergulhar num remoinho e emergir depois, soltando água pela boca e pelo nariz. (OD, p.19)

O relato se destaca pela impressão visual. A crueza das descrições, num típico procedimento naturalista, é o recurso que José Alcides Pinto utiliza para acentuar a confusão vivida pelo personagem. O caos é também construído através dessas descrições. A gradação das imagens proporciona a visão de uma realidade alucinante que este personagem experimenta.

José Alcides Pinto constrói o imaginário do inverno partindo da premissa de que a estação chuvosa, para os personagens, é sinônimo de desorganização, cujo clímax é acentuado pela catástrofe da morte. É isso que conduz ao alucinatório em sua ficção. Os personagens, diante disso, não têm outra visão de mundo a não ser a da desorientação.

Sempre que o narrador fala do inverno, no romance *O Dragão*, ele o faz para reforçar a desgraça causada pela cheia:

O Acaraú passou dez dias tomando água nas cabeceiras, sem parar. Parecia um mar turbulento. Destruiu as ilhas. As plantações adjacentes. Carregou as vazantes. Os ranchos. Afogou os moradores. Bichos e répteis que habitavam os buracos. Matou os animais refugiados nas croas. E ameaçou engolir o povoado. As trombas-d'água entraram nas casas. (OD, p. 34)

Para o narrador, não há meio-termo. O povoado, espaço da narrativa, fica sujeito ao caos que o inverno proporciona, sendo a destruição, cada vez mais, a marca do inverno, quando deveria ser a da redenção.

Destruição e morte, nas narrativas de José Alcides Pinto, sempre estão presentes nos momentos de maior tensão. Homem e animal estão no mesmo centro do absurdo e perdidos nesse confuso emaranhado de desordem. Esse é outro elemento que gera o espaço alucinante em sua ficção, porque todos os seres estão nivelados pelo caos.

No romance *O Dragão*, assim, o inverno não harmoniza uma nova ordem para o mundo dos personagens. Esse é um elemento recorrente nos demais livros que compõem a *Trilogia da maldição*.

No romance *Os Verdes abutres da colina*, o segundo da tríade, esse fato é também notado:

Após a morte do coronel chovera quinze dias sem parar. Uma vez por outra abria uma brecha no tempo, e logo um barulho ensurdecador caía do céu, como o de árvores molhadas, atiradas pela ventania. Era a avalanche dos verdes abutres da colina que abandonavam seus esconderijos na serra do Mucuripe e cortavam a aldeia em cruces, grasnando ameaçadores atrás de cadáveres para se alimentar.
(VA, p. 30)

Neste romance, há uma visão diferente do anterior. O imaginário do caos é construído não só pela desordem que o inverno proporciona como também pela transfiguração da realidade, que é sua marca mais acentuada. De qualquer modo, o inverno também não organiza uma nova ordem.

Como no *O Dragão*, neste romance o inverno é também um elemento que desencadeia um processo de caos na comunidade. Os personagens não têm tempo de se refazerem. Quando vislumbram um momento de sossego, surge outro elemento que não os deixa vivenciar esse momento, e o absurdo continua a impor sua marca de desordem.

O “barulho ensurdecador” é mais uma barreira para impedir a compreensão da realidade pelos personagens. O inverno, aliado ao barulho dos abutres, forma o imaginário alucinante, e os personagens não têm mais limite do que seja real ou irreal. Ambos atuam conjuntamente para que esse imaginário se estabeleça.

Os personagens de *Os Verdes abutres da colina* praticamente não têm voz. Tudo é dito pelo narrador, cuja visão é ora panorâmica, ora particularizada. A projeção do pensamento e da vivência dos personagens é direcionada por ele, e o leitor só sabe o que ele sabe. Portanto, devemos entender que o clima de caos da comunidade é partilhado pelo narrador e pelos personagens. É isso o que ocorre, após a calamidade que o inverno proporciona:

Durou muitos dias, muitas semanas, muitos meses para que as coisas voltassem ao normal — a vida das criaturas, dos insetos, dos bichos, dos animais domésticos, como se tudo houvesse trocado de lugar, se encontrassem num reino diferente e a mente das criaturas não fossem a mesma de antes. O que restou confuso, e o próprio vigário se interrogava que diabo viera fazer no mundo, pois já não fazia diferença entre o comportamento de uma criatura e o de um bicho. (VA, p. 31-32)

O que restou da comunidade é a desordem completa. Esta é a conclusão do narrador que, equiparando o comportamento dos personagens ao dos animais, só reitera a confusão da comunidade. Não há diferença entre homem e animal — todos fazem parte de um mesmo conglomerado natural, sem diferenças marcantes e por isso, sujeitos às mesmas adversidades. Isso implica que o universo de tais personagens se configura, cada vez mais, como absurdo, daí o acentuado nível de alucinação em que eles sempre se encontram.

A tudo isso é acrescido outro elemento que é consequência do inverno; são as epidemias:

Desencadeou-se uma epidemia violenta de febre tifóide. O gado, que escapou da enchente, foi atacado de aftosa. As vacas esbugalhavam os olhos. Um tremor

violento sacudia-lhes todo o corpo e elas giravam sob os cascos traseiros e caíam fulminadas numa atitude dramática. Cachorros hidrófobos corriam pela rua afora mordendo as patas. (OD, p. 35-36)

No momento em que os personagens poderiam usufruir das vantagens da chuva, como é comum em toda a literatura da seca, surge mais esse obstáculo. Esse fato reforça a visão caótica que eles têm do inverno, que não lhes traz nenhum momento de redenção.

Os momentos de adversidades sucedem-se implacavelmente, demonstrando, cada vez mais, que o inverno é sinônimo de desgraça:

A epidemia grassava por toda a ribeira do Acaraú. Depois da febre apareceu um surto de sezão. (...) A doença progredia. Não havia uma casa no povoado que não tivesse duas ou mais pessoas acamadas. (OD, p. 37)

É importante acentuar que nenhum personagem está livre do absurdo. Esta é outra marca da ficção de José Alcides Pinto: ninguém está fora do mundo alucinatório que ele constrói. As ações caminham sempre para um ponto onde todos estão irremediavelmente no centro da desordem.

É o que ocorre com o vigário paroquial, personagem que, pela lucidez e pelo poder que tem na comunidade, poderia estar à margem dos acontecimentos absurdos:

- Padre, o que é isso?
- Se está com medo do Diabo, se benza primeiro. Sou eu mesmo. Hoje vou celebrar assim. Acabei ficando doido também, como todo mundo no Alto, como você. (OD, p. 104)

Esse episódio refere-se ao comportamento do padre ao descer o rio “no rabo de uma vaca” (OD, p.102), após o que, entra em uma bodega, resolve beber e se excede.

Essa atitude do vigário é mais um traço de desordem que se processa na aldeia; é conseqüência de um isolamento ao qual o personagem fica submetido, e que, por necessidade, passa a ter a mesma atitude dos semelhantes com os quais interage. Isso implica que o caos é fator de nivelamento dos personagens. Não há, entre eles, nesses momentos, escala de valores que os diferenciem. Se todos estão no mesmo centro da desordem, todos ficam submetidos ao mesmo nível de caos, independente da função que exerçam ou da autoridade de que se acham revestidos. Todos experimentam o absurdo.

Esse absurdo é também vivido pelo protagonista do último romance da *Trilogia da maldição* — *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*:

As chuvas estão caindo nas terras de João Pinto de Maria, banhando os campos, a criação a lavoura, os animais, derrubando cercas, abrindo fendas no chão, destruindo, alagando (...) Esse era o mundo de João Pinto de Maria. Um mundo violento, de elementos incontroláveis; um mundo bárbaro e estranho. (JP, p.134)

Nesta passagem, como nos exemplos anteriores, a seqüência gradativa do caos se estabelece: banhar os campos, abrir fendas, destruir, alagar. O inverno nas terras do usurário também é visto pela ótica da catástrofe, quando deveria ser a da redenção. Por isso o seu mundo é violento, bárbaro e estranho.

Nesse romance, o caos percorre caminhos diferentes. A usura do protagonista é o elemento de maior peso. Tudo gira em torno dessa temática, cuja conseqüência é o isolamento e a loucura do protagonista.

O que é importante acentuar, para a nossa análise, é que o imaginário do caos se estabelece pela impossibilidade de os demais personagens entenderem o *modus vivendi* dele. João Pinto de Maria não tem herdeiros diretos, por isso tais personagens não entendem o porquê de tanta usura. O contraste entre eles é o fator de maior tensão da narrativa: enquanto João Pinto de Maria é possuidor de tudo no povoado, os demais personagens não possuem nada e vivem na miséria, segundo a visão do narrador.

2.1.2 O grotesco

Anatol Rosenfeld acentua que o grotesco “quase se impõe para apreciar de forma adequada boa parte da arte moderna”. (1985, p. 60). Como exemplo, ele cita a dramaturgia — de Ionesco, de Beckett, entre outros — para dizer da visão “estranha e imperscrutável” (1985, p. 60) da realidade.

O grotesco é definido por ele como macabro, excêntrico, obsceno que “invade nossa realidade cotidiana” (1985, p. 61), tornando-a absurda, descomunal. Os seres perdem suas particularidades, seu aspecto familiar: “há uma completa subversão da ordem ontológica” (1985, p. 62) que sugere desarmonia e desordem.

O grotesco tem predileção pelo “crânio humano, pelo macabro em geral”. (MOISÉS, 1995, p. 267). Victor Hugo vê o limite entre a arte antiga e a moderna através do grotesco, que estabelece uma relação dual com a vida: “de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro o cômico e o bufo”. (HUGO, 1988, p. 28-29)

O grotesco, na ficção de José Alcides Pinto, revela-se através de vários elementos, onde o riso muitas vezes se impõe porque não há outra maneira de explicar o comportamento

dos personagens. A visualização do monstruoso traduz ora a angústia da morte, ora a impotência frente à natureza dos acontecimentos. Desta forma é que o espaço estranho, desconexo, se desenha na ficção de José Alcides Pinto.

O que proporciona a visão grotesca de muitas cenas é a natureza do inverno que, ao invés de redimir, acentua o clima do absurdo:

Cururus enormes empoleiravam-se ao pé das paredes como tulhas de jerimuns. Eram tantos, que as vacas os atropelavam durante a noite. Amanheciam estourados nos terreiros.

Um rasga-mortalha cruzou o povoado várias vezes com seu terrível agouro. E desapareceu no rumo do cemitério. (OD, p.15)

Grotesco e macabro sempre caminham juntos, nesse romance. A comparação entre "cururus" e "jerimuns" subverte a ordem semântica, introduzindo o macabro e o humor negro no discurso. É dessa maneira que o grotesco aparece nesse romance.

A cena dos "cururus": é esta a visão grotesca de que falamos. A visão macabra se estiliza na cena do "rasga-mortalha" que desaparece "rumo ao cemitério".

A visão grotesca da realidade pelo narrador é compartilhada por um dos principais personagens desse romance: "Pe. Tibúrcio" é o guia espiritual, é o vigário da aldeia do "Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito", local onde se desenrola todo o relato dos três romances que compõem a *Trilogia da maldição*:

— No alto até para defecar é difícil — resmungou o padre. — "Não têm coragem de levantar um metro de parede. Cagam no tempo, como os animais, os pés atolados na lama e limpam a bunda com bamburral." (OD, p. 25)

É importante observar que a interferência desse personagem no relato é sempre para acentuar o que há de mais grotesco na comunidade. Pela sua linguagem descuidada, o comportamento cotidiano dos personagens da aldeia é visto de modo mais transparente. O grotesco também se dá nestes casos.

Muitos personagens desse romance são construídos dessa maneira:

Sim, era preciso que Antônio Pixuim vestisse roupa, como todo mundo. Que estranho capricho aquele? Melhor se compreenderia o Antônio do João Lopes, que tinha medo de gente, não cortava nunca o cabelo e as unhas eram maiores que os próprios dedos." (OD, p. 49)

Esses dois personagens merecem destaque, porque entre eles e um bicho não havia diferença. Eles fazem parte de um mundo desorientado, em que o aspecto familiar perde sua validade. A relação deles com a comunidade se dá de forma animalésca. Eles só interagem com a comunidade após um processo de socialização, imposto pelas mulheres.

A cena de mortes é mais um motivo que possibilita a visão grotesca:

Caiu a tapera do coveiro — prosseguiu o delegado —, matando ele e as três velhas; apareceu a cega Maria Donato, caída na esquina da casa do Virgílio Lopez, com o pescoço quebrado; e o Josa, coitado, o vento rolou com ele até a Várzea do Saco, largando-o em cima do lajedo de espinheiro... crucificando-o nas agulhas dos mandacarus... (OD, p. 65-66)

A gradação de imagens é um recurso muito utilizado por José Alcides Pinto. A seqüência de mortes que tem um ápice:

a crucificação. As imagens sucessivas têm a função de assemelharem-se ao suplício do Cristo na cruz. A cruz — o “mandacaru” —, além de uma escolha regionalista, simboliza o sofrimento de todos os personagens. É um símbolo que traduz a falta de perspectiva deles.

O “coveiro” é um típico personagem grotesco. No romance *O Dragão*, quando o vigário faz referência a ele, por ocasião da sua morte trágica, acentua o que é mais característico do macabro:

— (...) O Vieira, que cavou tanta sepultura, já devia estar cansado demais para cavar a sua. Abriu muita cova rasa, dizem que aparava os braços dos defuntos para fazer pífano. (...) Mas que o urinol que tinha em casa e a quenga de tomar cachaça eram de casco da cabeça dos defuntos, isso é verídico, pois uma vez fui com Jacó na tapera e arrebentei os utensílios macabros no chão. (OD, p. 65-66)

Os objetos que o coveiro utiliza para uso doméstico (o pífano de osso humano, o urinol e a quenga de crânio) formam um arsenal grotesco por excelência. Esses objetos têm a função de criar o imaginário alucinante que vem crescendo em *O Dragão*.

Na morte do vigário, duas cenas chamam a atenção. Na primeira, as imagens grotescas são realçadas pelo macabro: a personagem “Tia Chiquinha” também morre, quando recebe a notícia da morte de “Pe. Tibúrcio”, seu patrão:

A velhinha emborcou-se dentro do fogo, fulminada pelo choque. O azeite das castanhas, inflamado, atirara línguas de chamas em seu redor. As labaredas, sem que desse tempo de alguém apagá-las, derreteram-lhe a gordura do rosto, queimaram-lhe os cabelos brancos, torraram-lhe os olhos. (OD, p.166)

A crueza das imagens lembra os naturalistas mais ortodoxos, que não pouparam descrições detalhadas e de absoluta frieza, diante de cenas de mortes, cujo objetivo maior é representar a realidade através de seus aspectos mais mórbidos. O grotesco e o macabro de José Alcides Pinto também se dá dessa maneira: ele não deixa por menos a fotografia crua da morte. Se compararmos esta imagem com a da cena do afogamento da mulher grávida (ver citação da obra *O Dragão*, p. 19), notaremos a semelhança de suas construções.

Além do macabro, o grotesco também comporta outros elementos, como a ironia e o humor. É isso que prevalece na segunda cena: com a morte do vigário, os habitantes sentem-se órfãos e perdem o ânimo de viver; o povoado entra em crise e nada mais tem importância. O cômico está na referência que o narrador faz à fuga do santo, numa atitude provocadora de riso. O trágico e o cômico estão juntos:

Os carrapichos, as moitas de mofumbo, as agulhas de juçara voltaram a crescer nas ruas. Era uma mata virgem. As capotas voavam para o telhado, perseguidas pelas raposas e guaxinins. Foi retirada a agência telegráfica do povoado. E correu um boato que até o Padroeiro — São Francisco das Chagas — havia fugido do lugar. (OD, p.168)

O narrador enfatiza a invasão das plantas nativas na cidade, numa clara atitude de representar o retorno a um estágio anterior ao da civilização. O povoado, com isso, entra em decadência; os personagens, se já eram “uns morrinhas” — como dizia Pe. Tibúrcio —, agora perderam a noção completa da realidade e vivem sem ter nenhuma consciência do que fazem. A morte do vigário, portanto, é outro traço que contribui para a criação do imaginário do caos.

2.2 Paisagem da alucinação

Se o inverno é um elemento que desencadeia um processo de caos na comunidade, criando um imaginário que conduz ao alucinatório, na seca, o espaço é caracterizado por dois mundos bem distintos — o real e o irreal —, que também conduzirá a esse imaginário. Esse espaço dúbio é uma das características das narrativas fantásticas.

O espaço, nas narrativas fantásticas, adquire relevo no texto porque é nele que são encontrados todos os indícios dos fatos insólitos. Por isso, o tratamento descritivo tem características peculiares e recorrentes na maioria desses textos. O espaço, no entanto, é somente um dos elementos que compõem a narrativa, e funciona como suporte para que o fantástico se estabeleça, não sendo, portanto, definidor do gênero.

Se o texto fantástico é construído com elementos que têm características do mundo real e de um mundo irreal, como preceituam todos os teóricos que versaram sobre este tema, é natural que no espaço, como um dos elementos estruturantes da narrativa, surjam elementos que direcionem para esse duplo jogo de imagens cenográficas: por um lado, há traços caracterizadores mais representativos do mundo empírico; por outro, surgem elementos que introduzem no cenário anterior uma desfiguração, propiciando uma duplicidade de visão.

Filipe Furtado, teórico português sobre cuja teoria nos basearemos para analisarmos os textos de José Alcides Pinto, diz que o espaço fantástico polariza-se em dois tipos de cenários:

Uns (a que se chamará *realistas*) predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico (...) Outros, os *alucinantes* surgem em menor número e contribuem para introduzir dados

anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante... (FURTADO, 1980, p. 120)

Esse espaço desfigurado é traduzido textualmente através de ambientes desertos, fechados, escuros, nebulosos, ou de outros elementos, como o sonho, a loucura, a descontigüidade espaço-temporal, onde a personagem se adentra, formando um jogo de claro/escuro, e de onde emergem os fatos metaempíricos.

O espaço dúbio, no caso de José Alcides Pinto, é construído sobre várias temáticas, como a da transposição espaço-temporal:

Acordei certa noite, cheio de sonhos e atormentados por mil idéias. Só encontrei a caneta em minha mesa de cabeceira. Então comecei a escrever um longo poema sobre meu lençol. Ainda estava muito agitado quando o dia amanheceu. Dobrei os "originais" e guardei-os com muito cuidado em minha mala. Depois olhei a cama. O lençol jazia úmido e pálido, parecia uma mortalha faltando um pedaço. (PINTO, 1984, p. 21)

No pequeno conto "Os sonhos", há todo um clima que favorece a revelação de fatos que não podem ser explicados pelas leis da natureza. O espaço está dividido em dois ambientes distintos: por um lado, há o real — a mesa de cabeceira, a caneta, a mala, a cama; por outro, há o elemento que favorece a intromissão do sobrenatural — o lençol, que, transfigurado, humanizado, revela-se como insólito. É o caso típico da transposição espaço-temporal, ou seja, no mundo empírico um objeto não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo (o

lençol está dentro da mala e em cima da cama). É um recurso do fantástico que, neste conto, vem acompanhado do sonho, outro elemento temático gerador de ambigüidade do texto.

Outro tema recorrente, na ficção de José Alcides Pinto, que produz um espaço híbrido, é a loucura.

O ambiente descrito no romance *O Criador de demônios*, por exemplo, é visto por um narrador-personagem, cuja mente enferma produz pensamentos contraditórios: "Dizem que ando doente. Muito doente. A mente enferma. Minha doença é a força do hábito da minha mulher." Esse narrador nunca assume uma posição definida quanto ao seu estado mental. Essa indefinição é causada pela presença do "modalizador" no discurso, recurso textual definido por J. Dubois como "os meios pelos quais um falante manifesta o modo como ele considera seu próprio enunciado". (DUBOIS, 1988, p. 415). Dessa maneira, quando o narrador diz "Dizem que ando doente..." ele isenta-se de qualquer responsabilidade sobre seu estado, mas reforça, constantemente, esse estado: "Não sou um doente. Estou aqui pelos caprichos de minha mulher (...) Estou no inferno, em plena lucidez." (PINTO, 1967, p. 19-21). Há uma alternância entre dois pensamentos contraditórios, o que não permite uma reposição completa de um dos dois mundos vividos pelo personagem. O leitor não sabe onde está o limite entre o estado da sanidade, e o da loucura. O espaço, assim, é restrito e confuso e funciona como um pretexto para que a narrativa se desenvolva à deriva da mente obscura do personagem. As descrições são mínimas e constantemente entrecortadas por visões alucinatórias. Com isso, o texto foge constantemente daquilo que é representativo do real, indicando a coexistência de dois espaços que se entrelaçam permanentemente.

A ambigüidade gerada por esse entrelaçamento de espaços é uma característica marcante e recorrente nas narrativas fantásticas. A essência do fantástico reside exatamente

nisso: não há uma resolução entre a dialética do mundo natural e do sobrenatural:

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialéctica entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 36)

O espaço híbrido, assim, mantém a narrativa em dois polos, para suscitar dúvidas sobre os fatos extraordinários ocorridos: "O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante desse debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea de sua subversão." (FURTADO, 1980, p. 36)

No romance *O Dragão*, o espaço realista predomina. O povoado "Alto dos Angicos", local onde se desenrola a história, é visto sob a visão crítica de um narrador atento e conhecedor dos costumes e da singularidade da vida do povo. Assim, o que interessa a esse narrador é representar a realidade do povoado com todas as suas peculiaridades.

A narração em 3ª pessoa, apesar de Filipe Furtado dizer que "convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na acção" (FURTADO, 1980, p. 109), não é um fator de impedimento de uma leitura que identifique elementos fantásticos neste romance e, como ele mesmo diz, esse traço não é distintivo pois não está presente na totalidade das narrativas do género.

Nesse texto, devido à singularidade da vida dos personagens, esse narrador, muitas vezes, é o próprio referente verossímil da história. Assim, a narrativa em 3ª pessoa não o

distancia da trama — essa é uma característica desse narrador que mantém com a intriga uma relação de presença: a distância que o separa dos personagens é mínima.

O povoado, localizado no sertão, é envolvido em desgraças, ora provocadas pelas cheias, ora pelas secas. As conseqüências das cheias, junto das quais há todo um conjunto de desgraças, não são relacionadas a nenhum fenômeno sobrenatural.

O espaço do fantástico, porém, onde há uma explicação física e outra metaempírica dos fatos insólitos, só ocorre por ocasião da “estação da seca”:

A nuvem de poeira encinzentava o horizonte. O ar quente, seco, estalante, soprava nos ouvidos como fogo, rachava a pele, retalhava os pulmões (...) Redemoinho não podia ser. Uma nuvem de muitos quilômetros, nunca se viu. E com tamanha dimensão, nunca! Aquilo ninguém saberia explicar. Devia ser tangida por uma malta de demônios. (OD, p. 57-58)

A expressão “nuvem de poeira” é substituída pelo pronome demonstrativo “aquilo”, o que remete automaticamente para algo distante — o que é próprio da carga semântica desse pronome. Celso Cunha e Lindley Cintra assim o definem: [aquilo denota] “o que está afastado tanto da pessoa que fala como da pessoa a quem se fala” (CUNHA, CINTRA, 1985, p. 321).

Afastamento quer dizer distância, o que implica uma visão menos precisa do objeto. Isso significa que o termo “aquilo” passa a ser sinônimo de “indefinido” exatamente por esse sentido de distância, e que, pelos outros elementos da oração seguinte — como “malta de demônios” — denota, também, “algo desconhecido e inexplicável” que é, na verdade, o sentido último que o autor quis imprimir ao termo.

A imprecisão é um recurso estilístico que demonstra que o texto fantástico não deixa transparecer uma visão única sobre os fatos insólitos narrados.

Diante dessa comprovação, podemos afirmar que a substituição da expressão “nuvem de poeira” por “aquilo” implica que o referente adquire um duplo sentido, e a relação das sentenças passa a ter, também, outro referencial. Dessa mudança de significação, surge a ambigüidade: “aquilo ninguém saberia explicar”. O espaço, após essa mudança, adquire uma configuração que não mais se relaciona somente com o verossímil e assume, também, uma feição indefinida, insólita, desconhecida e, por conta disso, sobrenatural.

Nesse outro excerto, também relacionado à nuvem de poeira, podemos perceber a duplicidade de sentido que o discurso proporciona, quando da estação da seca inclemente que se abateu no povoado:

As portas bateram violentamente, sem que ninguém as empurrasse. Os tamarindeiros vergaram-se até beijar o pó do chão. As telhas voaram como balas. Homem, mulheres, crianças, atirados ao solo, contra as paredes; os olhos injetados de medo, sem voz, rodopiavam no meio do bramido da ventania. A nuvem de poeira tomou de repente o povoado como um bando de demônios acometidos de forte loucura.
(OD, p. 58)

Na primeira oração desse trecho, percebemos que o óbvio é construído para dar margem a uma dúbia visão: o motivo de toda a confusão no povoado é a nuvem de poeira, que é a responsável pelo movimento das portas, mas o narrador tenta escamotear o óbvio com a expressão “sem que ninguém as empurrasse”, para inserir na ação a possibilidade de que “alguém misterioso”, ou “algo invisível” tivesse praticado tal ação.

Convencer o leitor de que algo estranho é o responsável pelo movimento das portas é o objetivo da expressão “sem que ninguém as empurrasse”; por isso há a tentativa de escamoteamento do óbvio, o que reforça a dupla visão do fato. O espaço, por isso, é visto sob dois ângulos: o do real e o do irreal.

A “nuvem de poeira” é um motivo que está presente nos três romances da *Trilogia da maldição*.

Através desse motivo, como em muitos outros, percebemos o diálogo que José Alcides Pinto mantém com seus próprios textos — a escritura palimpséstica é uma característica da *Trilogia da maldição*. Neste típico caso de diálogo entre os textos de um mesmo autor é o que Vítor Manuel de Aguiar e Silva chama de “intertextualidade *homo-autoral*: textos de um autor podem manter relações intertextuais — e relações privilegiadas — com outros textos do mesmo autor...” (SILVA, 1992, p. 630).

No caso de José Alcides Pinto, essa continuidade de motivo, em romances diferentes, é um reforço que dá plausibilidade aos fatos insólitos que desequilibram o cotidiano dos personagens.

É isso o que ocorre também no romance *Os Verdes abutres da colina*, de feição bem mais alucinatória. Tal motivo — a nuvem de poeira — é responsável pela destruição total do povoado. Os dois pólos antagônicos, também neste caso, permanecem: a nuvem, como argumento natural; e os abutres como argumento sobrenatural:

... Era o fim de tudo. A tempestade de poeira crescia e avançava num barulho ensurdecido, levando de roldão o que encontrava à frente, levantando um pó escuro que subia para além das nuvens e empreteava o céu como uma fumaça nojenta e pegajosa. Os verdes abutres da colina, precedidos de sua ninhada adulta, cobriam agora o povoado com seu crocitar diabólico. (VA, p.130)

O espaço, aqui também, revela uma visão de dois mundos distintos. Os personagens, diante do cenário desfigurado, perdem a noção do real, e passam a conviver com o insólito dentro do mesmo espaço.

Nesse romance — *Os Verdes abutres da colina* —, há um fato que demonstra que a estação da seca é o espaço exclusivo do extraordinário.

Este fato é a morte do personagem “cel. Antonio José Nunes”, o criador da aldeia que, segundo o narrador, se dá numa “madrugada de inverno de 27 de julho de 1910.” (OD, p.17).

A partir desse acontecimento, coisas estranhas começam a acontecer no povoado e toda a população passa por um processo de alucinação coletiva. O primeiro elemento transgressor do mundo empírico é a mudança inexplicável do clima:

Muita gente observou uma forte mudança no tempo. Levantou-se das terras da ribeira, naquela madrugada, um calor de brasa esfuziante de fagulhas, lembrando o de uma grande queimada, como se a ribeira do Acaraú estivesse ardendo toda em labaredas. (...) Um calor daqueles não era normal no mundo, logo pela madrugada. (VA, p.17)

A morte do personagem deu-se numa “madrugada de inverno”, logo, o calor não pode ser explicado empiricamente, como diz o narrador. Há, portanto, uma total desfiguração cenográfica: a anormalidade do calor, naquele tempo de inverno. A inversão inexplicável do inverno é o primeiro motivo de toda a alucinação. O espaço híbrido, a partir daí, passa a imperar, e os personagens perdem o referencial verossímil.

Acentuamos esse motivo para demonstrarmos que no inverno os fatos alucinatorios não estão ligados ao sobrenatural. Para que ocorresse o insólito, foi preciso uma mudança completa do cenário.

Em *João Pinto de Maria* (*biografia de um louco*), último romance da *Trilogia da maldição*, o motivo da nuvem de poeira também cria um espaço sobrenatural impregnado de símbolos:

A igreja estava cheia de fiéis e carregada de pecados, (...) tantos pecados que o solo chegou a tremer sob pés da multidão e, em seguida, ouviu-se um estrondo, e o reboco das paredes começou a cair. Foi um pandemônio. As criaturas se atiravam umas contra as outras como numa guerra, espavoridas, aos gritos de que o mundo ia se acabar. (JP, p.154)

Nessa passagem, não há nenhum argumento empírico que possa explicar o desabamento da igreja. A inexplicabilidade desse fato cria o espaço híbrido, onde os personagens, não tendo uma explicação racional, passam a conviver com o insólito, que é o elemento que conduz também ao imaginário da alucinação.

Os elementos analisados neste capítulo — o inverno, o caos, o grotesco, a seca, a alucinação —, criam uma natureza selvagem para os personagens.

Em meio a todo um clima de caos e absurdo, eles vivenciam momentos de extrema tensão entre o que é conhecido (a experiência do mundo real), e o que não é conhecido (o choque do insólito).

Com tantos elementos de desordem, podemos afirmar que a alucinação é o espaço por onde transitam os personagens de José Alcides Pinto, tanto por não experimentarem nenhum momento de ordem ou de perspectiva quando da estação das chuvas, como por experimentarem, durante o período da seca, um espaço sobrenatural que é regido por suas próprias leis, e que dão uma visão que em muito ultrapassa o plano da normalidade no universo no qual eles vivem.

3 O ESPAÇO DOS SÍMBOLOS

3.1 As manifestações do sagrado

Mircea Eliade diz que "O sagrado manifesta-se sempre como uma realidade inteiramente diferente das realidades naturais." (1992, p. 16). Estas manifestações são chamadas de hierofanias, que possibilitam o estar diante de algo misterioso, o estar diante de uma realidade que não pertence ao mundo natural: é uma revelação de um outro mundo.

Essa revelação tem como conseqüência a divisão do espaço que não é mais, a partir da hierofania, homogêneo: "o espaço apresenta roturas, quebras; há porções de espaço qualitativamente diferentes das outras". (ELIADE, 1992, p. 25) A esse espaço revelado chama-se de "Cosmos", e a ele é atribuída a caracterização de "real", porque, quando há a hierofania, há a revelação de uma realidade absoluta, que é o espaço do sagrado; e se é absoluta, essa realidade é "mais real", segundo Mircea Eliade, do que a realidade do outro espaço, que é chamado de "caos", profano, que não apresenta nenhuma ruptura, daí esse espaço ser homogêneo, pois não há diferença entre suas partes constituintes.

O limiar entre esses dois espaços representa um ritual de passagem: a porta de uma igreja, por exemplo, para o homem religioso, é o local que delimita sua posição de ser no mundo. De um lado está o profano; do outro está a sua comunicação com um mundo diferente que, em última instância, o leva a Deus.

O homem religioso está à procura de sinais que lhe revelem a sacralidade de um lugar, para aí erguer a sua morada. O limiar entre os dois espaços está nessa revelação. A função do homem, pois, é descobrir esse espaço, com a ajuda de

sinais misteriosos. Porém, "Quando não se manifesta sinal algum nas imediações, o homem *provoca-o*, pratica, por exemplo uma espécie de *evocatio*..." (ELIADE, 1992, p. 31)

No romance *Os Verdes abutres da colina*, o primeiro sinal de revelação é a beleza:

É assim, em companhia da mulher, caminhando sempre na direção dos ventos de dia e de noite, abrindo caminho na mata virgem, sem um guia, somente armado de um facão, depois de três dias de viagem acampou com a cativa num alto coberto por um angical sombrio e que lhe pareceu ser o mais bonito encontrado durante a jornada. (VA, p. 21)

A desorientação do personagem implica, primeiro, que ele, antes de qualquer sinal revelador, está em trânsito: o mundo é tão efêmero quanto a sua caminhada de busca, e essa efemeridade é representativa da desordem do mundo, nesse primeiro momento; segundo, ele está tentando encontrar um ponto de apoio absoluto para, a partir dele, ter consciência de que o espaço revelado seja diferente dos demais. Dentro da homogeneidade do espaço profano, onde tudo parece igual, há outro que se revelou pela beleza. Isso não implica, entretanto, que a beleza tenha sido a sua procura, mas foi através dela que um novo espaço se apresentou como diferente. O símbolo da beleza, assim, foi o referencial absoluto, razão da procura do personagem. O "angical", é outro símbolo, de que trataremos mais adiante, e que também terá implicações com a comunicação com o transcendente. Por enquanto queremos apenas destacar que os sinais para a sacralização do mundo estão presentes na narrativa, desde que o personagem sentiu necessidade de organizar o mundo à sua volta.

Temos que ressaltar que o homem, antes de lhe ser revelado o espaço sagrado, encontra-se imerso no caos, no

mundo profano, sem nenhuma comunicação com os deuses, daí a necessidade que ele tem de estar à procura de um lugar que se apresente com a possibilidade de diálogo com o transcendente para, a partir daí, erguer sua morada. Esse estágio do caos é importante destacar, para melhor percebermos o processo de sacralização do mundo.

No romance *Os Verdes abutres da colina*, de José Alcides Pinto, os estágios para a sacralização do espaço seguem o arquétipo das demais culturas, citadas por Mircea Eliade: inicialmente é profano; com os ritos de passagem, torna-se sagrado.

Inicialmente, o local onde vai ser erguida a aldeia de "Alto dos Angicos", espaço das narrativas da *Trilogia da maldição*, é caracterizado pela desordem.

Façamos, primeiro, uma analogia desse romance com o *Gênesis*, para entendermos que José Alcides Pinto constrói seu universo ficcional tendo como parâmetro o surgimento da humanidade:

... como no começo do mundo, as terras da ribeira do Acaraú iam sendo povoadas, porque não havia diferença na reprodução da espécie entre pais e filhos, irmãos e irmãs. (VA, p. 22)

Compare-se este excerto com a passagem da Bíblia,

Como os homens tivessem começado a multiplicar-se, e tivessem gerado suas filhas; vendo os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas, tomaram por mulheres as que de entre elas escolheram. (Gn 6, 1-2)

A reprodução tendo por base um único tronco familiar se configura desde o início. O modelo de construção seguindo

o arquétipo do Gênesis terá suas implicações, como veremos no subtítulo "A maldição". Por enquanto, queremos somente destacar que na região onde vai ser construída a aldeia não há nenhum código sócio-cultural estabelecido. O povoamento se dá na desordem, nesse primeiro momento, o que enfatiza o caos em que toda a ribeira é imersa.

O caos, na aldeia "Alto dos Angicos", é representado pela falta de referencial do personagem "cel. Antonio José Nunes" que, evadido de sua terra, está à procura de um local para se estabelecer:

Era um homem novo, de 20 anos de idade, de grande estatura, olhos muito diligentes. Não sabia o que fazer na nova terra, para onde se dirigir, o mundo estava virado para ele, (...) Deveria plantar, criar, ver os campos cobertos de animais de toda espécie, a terra cheia de espigas douradas, de frutos. Antônio José Nunes queria ter filhos, uma geração enorme, para povoar a terra de muita gente, muitas famílias; a terra nova, virgem, onde tudo estava por começar, por fazer. (VA, p. 20-21)

O personagem é construído de maneira a enfatizar dois momentos importantes no caminho da sacralização do mundo: o caos em que ele vive mergulhado e a disposição para descobrir um local que se lhe apresenta como sagrado.

"Terra nova" é a expressão mais significativa que traduz o início da sacralização do mundo, depois de o personagem vivenciar o movimento da desordem. A sua visão das terras é de completa desorganização: "o mundo estava virado para ele". Destaquemos, mais uma vez, que sua vontade de organizar o caos é o primeiro passo do processo arquetípico de sacralização de qualquer espaço. Esse é o primeiro rito de passagem, dentro desse processo.

Essa vontade de construir um universo, e sacralizar um espaço imitando as obras dos deuses, é uma vontade atávica do homem, que remonta a tempos imemoriais.

O personagem fundador da aldeia também a possui. Organizar o caos significa cosmicizar um espaço. Isso é uma postura individual: assumir a criação de um mundo imitando os deuses é o seu maior objetivo. Em relação a essa postura, diz Mircea Eliade:

Instalar-se num território, construir uma morada pede, conforme vimos, uma decisão vital, tanto para a comunidade como para o indivíduo. Trata-se de *assumir a criação do "mundo" que se escolheu habitar*. É preciso, pois, imitar a obra dos deuses, a cosmogonia. (ELIADE, 1992, p. 49)

O narrador do romance *Os Verdes abutres da colina*, que dá voz ao personagem fundador da aldeia, explicita essa postura, quando diz que o coronel "queria ter filhos, uma geração enorme, para povoar a terra de muita gente, muitas famílias".

Assumir a criação do mundo, assim, implica em assumir uma identidade sagrada, pois na revelação do espaço há sempre um elemento de ordem transcendente que leva ao revelado uma distinção dentre os demais. O eleito para esta distinção passa a ser o referencial de ligação com os deuses, e o espaço onde lhe vai ser mostrado os elementos sagrados também se revela distinto dos demais.

É por esse motivo que a construção da aldeia onde vai se desenvolver a ação do romance *Os Verdes abutres da colina* não se deu em um determinado local por acaso. Essa construção passou por um processo de teofania: um sinal sagrado revelado ao eleito.

Em *Os Verdes abutres da colina*, os sinais sagrados são revelados ao personagem fundador da aldeia através de vários traços:

Os pés de angico cresciam altos e a prumo para o céu. E o chão estava trilhado de rastros de onças e de outros animais selvagens. Ali, sob a sombra fresca e cheirosa das altas copas dos pés de angico, Antônio José Nunes resolveu edificar sua aldeia. (VA, p. 21)

O primeiro símbolo que aparece é o da "altura", que representa o ponto do universo que, por estar mais próximo do céu, tende a se comunicar diretamente com ele e, conseqüentemente, com os deuses.

Há dois momentos, nessa passagem, que podem representar a abertura para o transcendente. Primeiro, o "alto" (o morro) sobre o qual vai ser erguida a aldeia e que representa o ponto mais alto. Segundo, os "pés de angico" que "cresciam altos e a prumo para o céu".

Os pés de angico são os "postes sagrados":

Do tronco de uma árvore de goma, Numbakula moldou o poste sagrado (*kauwa-auwa*) e, depois de o ter ungido com sangue, trepou por ele e desapareceu no Céu. Esse Poste representa um eixo cósmico, pois foi à volta dele que o território se tornou habitável..." (ELIADE, 1992, p. 35)

É importante destacar a simbologia do poste sagrado, pois é ao redor dele — os pés de angico — que a aldeia vai ser erguida. Este símbolo é o da consagração de um lugar imitando a obra dos deuses, que é o sentido último do sagrado; é um dos sinais através dos quais o "território se tornou habitável e transformou-se num mundo". (ELIADE, 1992, p. 35)

Analisando, ainda, os "pés de angico", a referência ao céu — "cresciam altos e a prumo para o céu". —, é o sinal "portador de significação" (ELIADE, 1992, p. 30-31) que levará

o personagem a tomar posse de um lugar envolto no caos e a reproduzir o ritual da criação do universo pelos deuses. O sinal misterioso, portanto, é a árvore em cima de um morro, o que lhe dá uma extensão vertical ainda maior, pois são duas alturas que se somam para servir de ligação com o transcendente. A altura, assim, é um símbolo de superioridade dos deuses, através da qual eles se manifestam.

Identificado o sinal misterioso que vai marcar a irrupção do sagrado no mundo caótico, resta saber se o espaço assinalado segue o arquétipo da cosmogonia. Diz Mircea Eliade:

Da mesma maneira que o Universo se desenvolve a partir de um Centro e se estende na direção dos quatro pontos cardeais, assim também a aldeia se constitui a partir de um cruzamento. (ELIADE, 1992, p. 44-45)

O arquétipo da criação do universo, a partir de um ponto central e absoluto, passa a ser o modelo para o homem erguer sua morada. Esse é o sentido da cosmogonia: é a origem e a evolução de um local que se revelou diferente dos demais; que tem um ponto de ruptura a partir do qual vai caracterizá-lo como sagrado, daí esse espaço não ser mais homogêneo, como afirmamos no início deste capítulo. Isso representa mais um ritual de passagem do mundo profano para o sagrado.

No romance *Os Verdes abutres da colina*, esse espaço aparece com muita precisão:

A elevação ficava num estirão compreendido entre o rio Acaraú e a serra do Mucuripe. (...) Ao nascente ficava o morro dos Macacos (...) A silhueta da lbiapaba era como a espinha aquilina de um fóssil. (VA, p. 22)

A aldeia encravada entre quatro segmentos é a própria representação do início do mundo — esse é o arquétipo da cosmogonia —, o que referenda mais um momento de sacralização dessa aldeia. Esse espaço é bem delimitado e é isso que o distingue dos demais, por ter um limite preciso no espaço do caos e adquirir, com isso, a possibilidade de ligar-se ao universo cósmico. Este local, portanto, começa a adquirir características de um lugar sagrado, e somente depois desse traço é que o personagem vislumbra a possibilidade de sair do caos.

O surgimento da aldeia, assim, cumpre o ritual de posse e revela-se sacralizada pela comunicação com o domínio celeste.

O que se entende disso é que a aldeia, mesmo se caracterizando pela profanidade, como veremos adiante, passou por um ritual de iniciação: a imitação das atitudes dos deuses significa a criação da aldeia pelo personagem.

Toda construção, tendo como arquétipo a cosmogonia, situa-se simbolicamente no centro do mundo:

O "verdadeiro mundo" se encontra sempre no "meio", no "Centro", pois é aí que há a rotação de nível, comunicação entre as três zonas cósmicas." (ELIADE, 1992, p. 42)

Essa idéia de centralidade é também trabalhada no romance *Os Verdes abutres da colina*:

Naquelas paragens, por volta daqueles tempos, o mundo parecia nascer pela ribeira do Acaraú. Sobral era uma mata verde e sombria, e Santana do Acaraú era uma ilha coberta de gatos selvagens e papagaios palradores. (VA, p. 24)

O centro do mundo tendo por ponto inicial a "ribeira do Acaraú" dá à comunidade de Alto dos Angicos o *status* de

mundo cosmicizado. O início de tudo é traduzido pela agressividade da natureza (a mata sombria, os gatos selvagens) e pela distância temporal: a expressão “por volta daqueles tempos” induz o leitor a perceber que esse tempo é um tempo primeiro, o tempo do caos, onde tudo está por se organizar.

O mundo sombrio e agreste é um elemento que contribui para a formação do imaginário alucinante, pois tal mundo é uma característica constante durante toda a ação da narrativa, embora tenha passado por um ritual de iniciação. Esse fato não invalida a sacralização do espaço, pois, a partir desse momento inicial, outras forças vão atuar na comunidade e fazer dela caos novamente. Por enquanto, queremos dar destaque ao ritual de sacralização da aldeia, cujos sinais indicam a possibilidade de criação de uma nova vida para os personagens.

Pelo que vimos até agora, a construção da aldeia, espaço dos romances da *Trilogia da maldição*, seguiu o paradigma da cosmogonia. Isso tem sua explicação na medida em que o

homem religioso é sedento do ser. O terror diante do “Caos” que envolve seu mundo habitado corresponde ao seu terror diante do nada. (ELIADE, 1992, p. 60)

A organização do mundo caótico, em volta do qual situava-se o personagem, é uma necessidade premente desse personagem, pois ele quer organizar-se e organizar o caos em que se encontra.

Esse pensamento é explicitado pelo narrador de *Os Verdes abutres da colina*, que dá voz ao personagem fundador, “coronel Antônio José Nunes”:

Deveria plantar, criar, ver os campos cobertos de animais de toda espécie, a terra cheia de espigas douradas, de frutos. Antônio José Nunes queria ter filhos, uma geração enorme, para povoar a terra de muita gente, muitas famílias. (VA, p. 21)

Esse excerto, transcrito também no início desse capítulo, serve, igualmente, para representar a vontade do personagem de organizar a desordem (espaço profano) em que se encontra.

A expressão “povoar a terra de muita gente” identifica o início da povoação do mundo, o que também confere ao local “Alto dos Angicos” o *status* de centro desse mundo, e que é o símbolo primeiro da cosmogonia.

O movimento de sacralização da aldeia de “Alto dos Angicos”, portanto, configura-se desde o momento em que o personagem sente necessidade de organizar-se enquanto ser. O “terror diante do nada”, de que falou Eliade, é o elemento que impulsiona o personagem a procurar os sinais sagrados para a construção da aldeia.

Nessa construção, não falta a referência ao “dragão primordial”, ameaça constante, que é o inimigo dos deuses, e que faz parte da eterna luta entre o bem e o mal. Este é mais um sinal da construção do mundo imitando os deuses. É um ritual de passagem e mais um elemento que vai dar ao local o *status* de cosmos. Através dessa arneação, os personagens vão perceber o outro lado do mundo sagrado: é um exercício de consciência deste mundo revelado pelo seu traço efêmero, ou seja, o mundo sagrado pode tornar-se caos novamente, se as forças do mal prevalecerem no espaço, que é o que vai ocorrer na aldeia de “Alto dos Angicos”, como veremos ao final desse capítulo.

Sobre o dragão primordial, diz Eliade:

E dado que “nosso mundo” foi fundado pela imitação da obra exemplar dos deuses, a cosmogonia, os adversários que o atacam são equiparados aos inimigos dos deuses, aos demônios, e sobretudo ao arquidemônio, o Dragão primordial vencido pelos deuses nos primórdios dos tempos. (ELIADE, 1992, p. 46)

A luta entre as duas forças opostas mantém vivo o imaginário do caos no romance *Os Verdes abutres da colina*, em que a ameaça de destruição é permanente. Essa ameaça vem, como era de se esperar, através de um dragão, cuja história é contada por uma lenda, que é referida nos três romances que compõem a *Trilogia da maldição*, e que sempre aparece como símbolo de maldição do lugar:

Um dragão monstruoso teria sua morada num vale, na planura de léguas e léguas de tabuleiro espinhento (...) o Dragão, um monstro de guelras vermelhas, expelindo fogo pelas narinas, os olhos vesgos, injetados de sangue como a boca surda e cava dos duendes; (...) depois um vento satânico o dissolveu e bestas magras, com dez esqueletos escanchados no dorso, berravam e corriam atirando os cascos secos no ar, empestado de enxofre. As bestas-feras, creio eu. (OD, p. 72-73)

O dragão é a própria manifestação do diabólico, é o outro lado do mundo sacralizado que se manifesta. Para que haja os deuses é preciso que se manifestem os demônios. O imaginário do demônio, assim, vai sendo construído, entre outros elementos, através do dragão, que sempre está à espera de um momento para se insurgir contra a população da aldeia.

Essa dialética entre o bem e o mal é o ponto de tensão no mundo sacralizado. É através desse ponto que os personagens vão refletir sobre seus comportamentos; é a relação que vai ser feita entre o que é certo e o que é errado, o consentido e o proibido. Essa dialética, enfim, é a própria manifestação da alteridade no mundo, afinal, "Visto que 'nosso mundo' é um Cosmos, qualquer ataque exterior ameaça transformá-lo em Caos." (ELIADE, 1992, p. 46).

Esse traço de efemeridade do mundo cosmicizado é o elemento que mais presentemente atua no povoado de "Alto dos Angicos". Da mesma maneira que o elemento "água" não trouxe nenhuma redenção para os personagens, o *status* de mundo cosmicizado não impedirá que o "dragão primordial" faça sua desforra, ao reduzir "Alto dos Angicos" ao nada, como veremos no último capítulo.

Devemos entender, antes, como o espaço sagrado da aldeia se transformou em profano novamente.

3.2 O retorno ao profano

3.2.1 A casa

Gaston Bachelard, em seu trabalho "A Poética do Espaço", enfatiza a importância da casa como elemento de estabilidade do homem e como espaço que lhe dá a real posição física e metafísica no mundo em que vive:

Pois a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. (...) na mais interminável dialética, o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos. (BACHELARD, 1978, p. 200)

A casa é um símbolo através do qual o homem dialoga com o seu universo, e que o ajuda a entender sua posição, enquanto ser, nesse universo. Essa casa, portanto, ultrapassa o seu contexto físico-geográfico e passa a ser um espaço vivo e

interagente. Ela representa abrigo físico e espiritual. Estes são dois elementos com os quais o homem interage com o transcendente. É físico pela sacralização do espaço. É espiritual pela possibilidade de comunicação com os deuses.

A casa, portanto, é essencial para perfeita integração do homem com o seu universo. A sua falta, por isso, implica em uma desestruturação da vida.

Citando, ainda, Gaston Bachelard: "O ser é imediatamente um valor. A vida começa bem; começa fechada, protegida, agasalhada no seio da casa. (BACHELARD, 1978, p. 201). A falta da casa, portanto, implica em uma não-proteção, em um não-agasalhamento, em uma não-valorização do ser.

Fizemos esse raciocínio para percebermos que uma das causas do retorno ao caos do mundo dos personagens de José Alcides Pinto está em eles não terem casas, no sentido que lhes é dado por Mircea Eliade e Gaston Bachelard, ou seja, a casa, nas narrativas desse autor, não atua dinâmica e integralmente com seus personagens.

Os personagens de José Alcides Pinto são integrados no universo de maneira "aberta", desprotegida, não-agasalhada. Eles atuam em um espaço-aberto; relacionam-se diretamente com a natureza, ou, melhor dizendo, com tudo o que está "fora da casa".

Esse dado é um elemento que vai desconstruir o universo inicialmente sacralizado, e que vai gerar, entre outros, o imaginário da alucinação, provocado pelo retorno ao caos.

Tanto é assim que quando o personagem-fundador sente necessidade de organizar o caos que se lhe circunscreve, o narrador, que lhe dá voz, não fala em casa, mas em aldeia: "A terra desconhecida a que ele daria um nome e fundaria a primeira aldeia." (VA, p. 21).

Apesar de na criação de uma aldeia estar implícita a construção de casas, não há descrições delas na narrativa. Isso

significa que o desenho da casa se perde no imaginário dos personagens, fazendo deles seres que não vivem essa casa em “sua realidade e em sua virtualidade, através dos pensamentos e dos sonhos”. (BACHELARD, 1978, p. 200).

Esse dado é também um elemento recorrente na ficção de José Alcides Pinto. A desagregação do personagem à casa é percebida em várias narrativas desse autor.

No excerto a seguir, há a reiteração de uma das principais características de um personagem que é, justamente, a falta de uma morada certa:

A figura de nossa Vó-Torta era uma destas coisas eternas que na minha mente de menino aparecia e desaparecia dos caminhos e das matas e que *morava em lugar nenhum*. (...) Na minha mente de criança, Vó-Torta *morava em cima do jumento*. (...) Era “entrevada das pernas”, e a caridade dos parentes é que a ajudava a subir no jumentinho, em meio às queixas, de onde ela só descia de três em três dias, já em outros lugares distantes (...) Tia Véia, como a chamávamos, morava em cima do jumento, era certeza, (...) (PINTO, 1988, p. 15)

A morada da personagem é incerta. Ela vive em todos os locais e em nenhum ao mesmo tempo, pois seu referencial é o mundo aberto por onde caminha e visita os parentes. A noção de casa, assim, não tem significação para esse personagem. É isso que cria na mente do personagem-narrador o imaginário da avó de um ser excêntrico, que “aparecia e desaparecia”, como um duente da floresta, daí o fascínio que ela exerce sobre todos os personagens. Na verdade, ela não tem abrigo, não vive a casa sequer em sua parte mais exterior e superficial. O tempo, por conta disso, é o tempo da sua natureza, por isso os personagens não sabem quando ela pode aparecer ou não.

Outros títulos desse autor também demonstram que o sentido de integração entre "homem" e "casa" (ser versus universo) não se efetiva: em *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*, o protagonista vive desagregado de toda a comunidade: "A toda hora do dia ou da noite encontrava-se no campo, cuidando dos bichos de sua propriedade" (JP, p.111); em *O Criador de demônios*, a casa é um referencial imperfeito, pois a mente confusa e enferma do personagem-narrador não permite ao leitor distinguir se o espaço por ele ocupado esteja no plano da representação do real ou no plano da sua mente desorientada; em *Estação da morte*, o espaço da ficção é um hospital que, em nossa leitura, não tem o sentido de casa, porque é um local de passagem, um local efêmero; em *O Amolador de punhais*, a busca incessante do personagem-narrador faz com que ele fique sempre em trânsito, e o referencial da casa se perde, porque ele não está em nenhum lugar específico: ele está dentro de seus próprios pensamentos, tentando extravasar sua angústia pela morte do filho.

Em todos esses títulos, os personagens não experimentam as potencialidades que uma casa pode oferecer. Todos estão em trânsito, daí a instabilidade deles. Eles nunca encontram o objeto de sua procura. São seres mergulhados na desordem interior, cujas lembranças não se consolidam no interior de uma casa, mas na amplidão do universo angustiado e desprotegido em que vivem.

Há um dado importante no romance *O Dragão* que confirma que a casa não é um referencial de proteção para os personagens. Ela não é um elemento em que tais personagens se agasalham, em momentos de extrema tensão.

Trata-se de uma passagem em que os personagens têm a certeza de que o mundo vai se acabar, e todos se abraçam em torno de uma árvore:

Já se ouvia o ulular rouco da ventania. A ira do Criador! (...) A terra ia se abrir, tal qual Sodoma e Gomorra, as cidades malditas. (...) tudo o que restava com vida no povoado, estabeleceu em torno do tronco do tamarindeiro um círculo uniforme. As mãos amarradas umas às outras, acocorados, davam toda a força que possuíam à enorme corrente formada pela embira dos braços, num esforço titânico para não serem arrastados pela ventania. (OD, p. 95)

A corrente em torno do tamarindeiro é feita porque a morada dos personagens não se circunscreve a um espaço delimitado de uma casa, que não lhes oferece proteção. Esse espaço é ampliado e não tem limites. É um espaço que é orientado por outros elementos, como a maldição e o diabólico. Analisaremos esses elementos mais adiante. Por enquanto, queremos enfatizar que o sentido de casa fica perdido na mente desses personagens.

A desagregação dos personagens de José Alcides Pinto é também notada pelo isolamento do espaço no qual eles interagem. Georges Paulet, em seu livro *O Espaço proustiano* diz que o personagem, procurando reencontrar sua antiga existência, perde-se no tempo e sua vida fica reduzida ao momento, cujo espaço é o do isolamento:

... o lugar em que se está é como uma ilha, não conduz mais a outros lugares: interrompido por todos lados, é incapaz de prolongar sua rede de comunicações desaparecidas. Lugar recortado do resto do mundo, que subsiste em si e por si mesmo, tal como uma cidadela sitiada, lugar situado na ausência, a negação ou a inacessibilidade dos demais lugares, lugar que parece absolutamente perdido na solidão do espaço. (POULET, 1992, p. 19)

A relação de desagregação entre tempo e espaço é um traço comum na *Trilogia da maldição*. Vejamos essa passagem de *Os Verdes abutres da colina*:

Os astrônomos do lugar passavam o dia inteiro de cócoras, riscando o chão com o dedo, (...) observando o movimento de rotação da terra da ribeira do Acaraú — uma região diferente do sistema geral do mundo — porque os demônios alteraram a relação existente entre espaço e tempo daquelas paragens. (VA, p. 79)

A comunidade do "Alto dos Angicos" vive isolada do mundo. A conexão com as outras comunidades adjacentes são circunstâncias. Eles conseguem sobreviver dentro de sua lógica, de sua ética, de sua religiosidade, enfim, de suas idiosincrasias que em muito ultrapassam o plano da normalidade. Por esse motivo é que o espaço em torno do qual sobrevivem é também caracterizado pelo absurdo. O narrador partilha da idéia de um "sistema diferente", porque tudo na aldeia somente poderá ser explicado através de outros elementos que o mundo natural não conhece.

Fizemos essa digressão para localizarmos a casa em um contexto mais amplo, e aqui também percebemos a falta de contigüidade do espaço construído por José Alcides Pinto. A casa, nesse contexto, torna-se, mais ainda, um espaço desestruturado: a sua relação com o resto do mundo é nula. Isso implica que o resto do universo também não dá suporte ao personagem. O isolamento no qual eles vivem é outro elemento que conduz ao alucinatório.

De todos esses exemplos, podemos deduzir que os personagens de José Alcides Pinto estão desagregados no espaço em que vivem.

Refletimos, especificamente, sobre a simbologia da casa, para melhor entendermos os procedimentos da construção do

espaço na ficção de José Alcides Pinto, e para demonstrarmos que a casa é um elemento que implica tanto em uma desestruturação interior dos personagens, pois eles perdem a noção das virtualidades que uma casa pode proporcionar, como falou Bachelard, como em uma desproteção física desses personagens, pois em momentos de tensão eles não vêm a casa como um elemento de agasalhamento, como foi o caso da corrente feita em volta do tamarindeiro.

O ritual de sacralização do mundo, em relação ao elemento casa, é, portanto, apenas um ritual em processo que não se realiza completamente, porque o sentido de cosmo fica perdido. É um universo que atua separadamente e que, por isso, nunca tem o sentido de proteção. Desta maneira, a casa, que poderia ser o elemento de ligação dos personagens com os deuses, é outro elemento que contribui para criar o imaginário da alucinação.

3.2.2 A maldição

José Lemos Monteiro, em seu livro *O Universo mí(s)tico de José Alcides Pinto*, identifica a maldição da comunidade:

Antônio José Nunes, protagonista de *Os Verdes abutres da colina*, pela sua natureza animal, é o símbolo do sexo amaldiçoado. (...) é um garanhão, em cujo corpo reside o demônio." (MONTEIRO, 1979, p. 53)

Observemos, no entanto, que a impetuosidade sexual de um personagem não caracteriza uma maldição. O próprio narrador diz, reiteradas vezes, que o personagem é um "garanhão", cuja tara é a marca de sua personalidade, que remonta a seus antepassados:

A fama do coronel não era só devido às suas posses de terra, mas à sua impetuosidade, ao seu instinto selvagem, ao seu alopramento, à sua potência sem precedente na história da humanidade. (VA, p. 18)
Em verdade, não lhe cabia culpa alguma, era o coronel produto do meio e do atavismo passado de filho a neto das taras de seus tataravós. (VA, p. 25)

O exagero no comportamento sexual desse personagem mostra apenas uma marca de sua personalidade, é uma de suas características, mesmo que ela seja a da anormalidade, na concepção do narrador. Isso, no entanto, não faz dele um ser que carregue o estigma de uma maldição.

O que caracteriza uma maldição, na verdade, é a transgressão de um código estabelecido, e que implica numa relação entre um mundo cujas leis são conhecidas e um outro mundo, de regras desconhecidas, mas que passam a existir no imaginário como código transgredido. Por esse motivo é que o termo maldição está sempre relacionado a um mundo misterioso, cujos elementos de maior carga semântica são o mal (normalmente representado pelo Diabo, ou entidade equivalente) e a eternidade do castigo. O mal se estabelece pelo código transgredido. O castigo eterno é a pena da transgressão.

Hugo Schlesinger, diz que

Eram alvo de maldição: os que rompessem promessa ou o pacto, ou dissolvessem a aliança com Javé; ou transgredissem os mandamentos de Deus.
(SCHLESINGER, 1995, p. 1670)

Pedro R. Santidrián, em seu *Dicionário básico das religiões*, assim conceitua a maldição:

... fórmulas ou gestos religiosos ou mágicos que provocam a desdita ou desgraça da pessoa sobre quem se pronunciam ou projetam. A maldição e sua eficácia apóiam-se na força da palavra, na eficácia do rito ou do gesto e no recurso a um ser transcendente. (SANTIDRIÁN, 1996, p. 319)

A maldição só se efetiva quando um limite é ultrapassado. A linha divisória do limite é a quebra de um pacto estabelecido, que sempre terá uma ligação com o mundo sobrenatural, daí o mistério em que toda maldição é envolvida.

A relação que há entre o físico e o metafísico na maldição é um referencial bíblico, cuja passagem do Gênesis diz respeito ao episódio da maçã:

E o Senhor Deus disse à serpente: "Porque fizeste isso, serás maldita entre todos os animais domésticos e entre todos os animais selvagens. Rastejarás sobre o ventre e comerás pó todos os dias da vida."
Para a mulher ele disse: "Multiplicarei os sofrimentos de tua gravidez.. Entre dores darás à luz os filhos, a paixão arrastar-te-á para o marido e ele te dominará."
Para o homem ele disse: "Porque ouviste a voz da mulher e comeste da árvore, cujo fruto te proibi comer, amaldiçoada será a terra por tua causa. Com fadiga tirarás dela o alimento durante toda a vida." (Gn 3, 14, 16, 17)

Nessa passagem, há três elementos a partir dos quais se formará a maldição: homem — Deus — Diabo. Para que a maldição passasse a existir, foi preciso, primeiro, que ficasse estabelecido um código que não deveria ser transgredido — a degustação do fruto; segundo, a transgressão desse código; terceiro, o castigo pela transgressão que, no caso, atingiu não

só o homem, mas o elemento incentivador da transgressão — a serpente.

O castigo — pela infração do código — é dado não só ao primeiro transgressor, mas a todos os que lhe descenderão. Portanto, todos os descendentes, a partir daí, carregarão esse estigma, mesmo que eles não tenham mais nenhum nível de comprometimento com a culpa que gerou o castigo eterno. Esse é o sentido da culpa original.

Os descendentes, assim, são apenados igualmente, apesar de não serem mais transgressores. Isso é o que configura a maldição: todos carregam, originalmente, a culpa, daí a extensividade do castigo.

Vejamos como a maldição se configura n' *Os Verdes abutres da colina*.

O início da comunidade imitando o *Gênesis* é o recurso que José Alcides Pinto utiliza para compor sua narrativa. A história do povoado, porém, é datada: o coronel chegou na ribeira do Acaraú em 1820

— O coronel Antônio José Nunes era um fugitivo de guerra. (...) viera dar ao porto de Acaraú. Isso pelos idos de 1820. (VA, p. 20)

Nesse romance, não há o tempo primordial que há no *Gênesis*, em que Deus ordenou: "Deus os abençoou, e lhes disse: Crescei e multiplicai-vos, e enchei a terra..." (Gn 1, 28).

Queremos dizer com isso que no tempo histórico do coronel, por não ser um tempo primordial como é o do *Gênesis*, o povoamento se deu sem nenhum limite entre o traço de consangüinidade que envolvia os personagens: o incesto pode explicar o elevado índice de anormalidade no comportamento e na personalidade deles. Portanto, apesar de haver nos romances que compõem a *Trilogia da maldição* a simbologia da *Gênesis*, o tempo histórico dos personagens não permite

que se faça uma leitura completamente simbólica, pois tais personagens são historicamente contextualizados.

Percebe-se esse fato na própria fala do narrador, que reitera, em muitas passagens do discurso, a anormalidade de tal descendência:

Em Alto dos Angicos, nas terras do coronel Antônio José Nunes, as mulheres pariam como ratas, coelhos, por isso a aldeia povoou-se rapidamente, que Deus me perdoe, mas parecia uma maldição. Mas era ao mesmo tempo belo de se ver, embora terrível e diabólico. (VA, p. 23)

Ora, é “terrível e diabólico” porque o tempo dos personagens é o tempo da civilização, com todas as influências do Cristianismo e, nesse aspecto, o resguardo da consangüinidade já é um traço cultural característico da comunidade. O sexo é amaldiçoado porque todos são uma mesma família.

Todos os descendentes do personagem, portanto, são frutos de uma transgressão de um código, de um tabu, cuja tradição é a de que não se deve procriar com pessoas cujos laços de consangüinidade são notórias, como nos casos de irmãos, irmãs, filhas, primos etc., daí a maldição se configurar desde o início do povoamento da comunidade.

Na *Bíblia*, há uma passagem do *Gênesis* que se refere à descendência dos primeiros habitantes, e que trata também do espanto dessa descendência:

Como os homens tivessem começado a multiplicar-se, e tivessem gerado suas filhas; vendo os filhos de Deus que as filhas dos homens eram formosas, tomaram por mulheres as que de entre elas escolheram. E Deus disse: O meu espírito não permanecerá para sempre no homem, porque é carne; e o tempo da sua vida não será senão cento e vinte anos. (Gn 6, 2, 3)

O tempo limitado de vida do homem, neste caso, é mais um castigo que lhe é imposto. O que se percebe, com isso, é que o traço de parentesco entre eles é o elemento causador do castigo. O dilúvio, que purificou o mundo pela água, aniquilará os primeiros descendentes, e Noé assegurará a continuidade da nova geração.

Nos romances analisados o processo de geração e de aniquilamento é semelhante ao da Bíblia: após o povoamento da região, os personagens são aniquilados por conta da maldição e, depois disso, surgirá uma nova geração que não ficamos sabendo, ao certo, como se efetivou:

O povoado ressurgiu tempos depois das próprias cinzas, como a Fênix renascida. O louco Chico das Chagas Frota e a matriarca Rosa Cornélio de Jesus não podiam ter gerado mais ninguém. Ou surgira uma geração espontânea para povoar Alto dos Angicos ou tudo se passara como rezara a lenda, pois de outra maneira não havia explicação. (JP, p. 136)

O mistério do repovoamento é uma incógnita que está nos três romances da trilogia. Esse argumento também conduz ao alucinatório, pois os personagens, além da desagregação do mundo através do elemento "casa", não sabem de onde vieram, o que lhes proporciona um isolamento ainda maior.

O laço de parentesco, nos romances, é sempre referenciado pelo narrador, o que direciona o leitor a perceber que, por trás do povoamento, há sempre algo de misterioso e de diabólico, como ele mesmo diz, na descendência dos personagens:

O garanhão e sua cativa — a índia tremembé — gestaram na aldeia uma geração diferente, que cedo, muito antes da puberdade, ia reproduzindo na espécie, sem reparar na afinidade do sangue, como as primeiras raças do mundo. (VA, p. 24)

Quando o narrador compara a descendência do personagem com as primeiras raças do mundo ele não leva em consideração a leitura simbólica da *Bíblia*, mas apenas compara os dois processos de povoamento. Portanto, sua visão fica restrita a este aspecto; ele não leva em conta o tempo primordial, daí a simplicidade e a objetividade da sua comparação.

É por esse motivo que ele, sempre que se refere — nos três romances da *Trilogia da maldição* — ao início do povoamento da região, frisa recorrentemente o lado da consangüinidade dos personagens:

O coronel, como ele mesmo dizia, não possuía só uma família, mas muitas famílias, porque estava escrito na Bíblia e era da palavra de Deus que cabia ao macho e à fêmea multiplicar a espécie, e ele apenas cumpria o mandamento de Deus. Nunca desejou a mulher do próximo. As mulheres o procuravam voluntariamente, e se *havia coberto suas próprias filhas, ou filhas de outras mulheres de suas filhas, não havia pecado nisso, pois o mundo começou assim. Isso também estava escrito na Bíblia.* (VA, p. 32)

O narrador, frisando o laço de consangüinidade dos personagens para compará-lo com o tempo do início do mundo, também comunga com as atitudes do coronel.

As expressões grifadas mostram o lado animalesco do personagem. Ele não tem princípios éticos, nesse momento de sua vida. Isso é contraditório no romance, porque mesmo não se sabendo a história desse personagem antes de ele chegar na “ribeira do Acaraú”, pelo ano de seu nascimento — “24 de agosto de 1800” (VA, p.17) — conclui-se que ele conheceu os códigos sociais de parentesco. Afinal, ele é um refugiado de guerra vindo de Cascais, Portugal, portanto, de

um mundo civilizado. Com esse argumento, deduz-se que ele vivenciou uma relação social e conheceu os princípios que regem tal organização.

O narrador, sempre que se refere à ação do coronel comparando-a com a ação dos personagens da *Bíblia*, encobre um princípio ético e religioso que já era válido no tempo desse personagem.

O traço de consangüinidade é referido no livro *Deuteronômio*, e que também implica em maldição:

Maldito, quem se deitar com a mulher de seu pai,
porquanto levantou o manto do pai!
Maldito, quem se deitar com a irmã, filha de seu pai
ou de sua mãe!
Maldito, quem se deitar com a sogra! (DT 27,
20.22.23)

Neste livro, o princípio de organização social fica estabelecido, e deve ser seguido, sob pena de castigo que virá em forma de maldição.

O resguardo da consangüinidade, portanto, é o código estabelecido, cuja transgressão desencadeará o processo de maldição nos descendentes do personagem que gerou toda a comunidade de "Alto dos Angicos". Por esse motivo é que os filhos do coronel estão fadados à eterna maldição do sexo, cujas conseqüências são a loucura, a destruição e a morte.

O vigário da aldeia, a quem podemos garantir o conhecimento dos princípios eclesiásticos, no romance *O Dragão*, faz comparações com fatos da *Bíblia*, o que lhe assegura a consciência da maldição, gerada pelo pecado: "O Pecado está enraizado aqui, como a lepra na pele do Lázaro." (OD, p.75)

Temos que notar que, com a atitude do narrador em reiterar o laço de consangüinidade dos personagens, há o reforço da transgressão do código. Mesmo fazendo

comparações com os fatos narrados na *Bíblia*, ele reforça, com isso, que o pecado está implícito às atitudes do personagem. Por esse motivo é que ele diz que o povoamento da aldeia é “terrível e diabólico”. Portanto, o narrador tanto compartilha com as atitudes do coronel como reitera a crença na maldição.

A destruição do povoado, porém, é o último estágio dessa maldição. Antes disso, há fatos que singularizam, ainda mais, a vida da comunidade, como a coincidência de mortes de alguns personagens. Relevamos esse fato porque é através dele que também se percebe a ligação com o transcendente:

Na mesma noite e à mesma hora da morte do coronel faleceu também o mestre da aldeia de Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito, Manoel Carneiro do Nascimento (...) Não era a primeira vez — lembrava o Asceta — que essas coisas aconteciam, embora não soubesse explicar (...) Mas o Asceta (a quem os antigos primatas atribuíam poderes sobrenaturais) interpretava a “coincidência” como um desígnio do desconhecido, que ele não podia identificar a causa, mas que não ia muito longe do mestre ser predestinado a viver no mesmo tempo do coronel, participando de um destino histórico comum, pela singularidade de como as coisas se passavam na aldeia. (VA, p. 33-34)

Devemos notar que o narrador está sempre ressaltando a singularidade da vida dos personagens, o movimento incomum dos fatos, o absurdo das ações que ocorrem na aldeia. Este é o procedimento estilístico utilizado por José Alcides Pinto para que tais fatos ganhem a textura necessária dentro do relato. Com isso, percebe-se que o discurso está carregado de sinalizações que direcionam para o insólito, o extraordinário, cuja consequência maior é a perturbação do cotidiano dos personagens, que estão rotineiramente no espaço do caos e que os conduzem ao constante movimento da alucinação.

No excerto acima, percebe-se, uma vez mais, a necessidade do aparecimento de uma testemunha que tenha autoridade necessária para garantir a veracidade dos fatos insólitos narrados (a coincidência das mortes): o vigário, nesta passagem, adquire outra característica: a da visão sobrenatural, o que lhe confere um crédito ainda maior, além da sua inquestionável autoridade como representante de Deus na aldeia.

Não só essas coincidências, mas outro fato também faz parte da história da comunidade e que está presente nos livros que compõem a trilogia: um vírus latente que, misteriosamente, toma conta da mente dos personagens, fazendo deles verdadeiros marionetes, que não têm nenhum poder sobre suas atitudes ou seus pensamentos. O vírus tanto é um elemento condutor do demoníaco, como veremos no próximo capítulo, como condutor da maldição. Esta se manifesta, também, entre outros elementos, através desse vírus, que está no imaginário dos personagens como fator de desordem constante. O vírus é a própria presença do maldito. É um reforço constante, na mente desses personagens, da eterna punição a que eles ficaram submetidos, após a transgressão do código que gerou toda a maldição. Esse fato é outro elemento que reforça não só a culpa original dos descendentes do coronel, mas a configuração da própria maldição, que ultrapassa as gerações.

No último livro que compõe a *Trilogia da maldição* (*João Pinto de Maria — biografia de um louco*), cujo protagonista é da segunda geração do coronel — “João Pinto de Maria vinha da segunda geração da Aldeia” (JP, p. 137) —, o vírus é o elemento desencadeador do caos de toda a comunidade:

Tudo indicava que a maldição voltara ao povoado, como outrora acontecera, segundo rezava a lenda, com os demônios alados (...) A desgraça estava no ar daquelas paragens, rondando o lugar, porque a

superstição era comum a todos, como antigamente, quando algo de incomum acontecia. As coisas mudavam de aspecto e tudo se transformava inexplicavelmente. Era como se no ar do tempo um vírus estivesse latente, pronto a deflagrar sua peçonha no momento exato. E era assim que contavam os primeiros habitantes do lugar. E era assim que rezavam as lendas. (JP, p. 147)

Nessa passagem podemos comprovar que a maldição se estende a todos os descendentes. Tal fato é mais um elemento que conduz ao imaginário da alucinação. Nos três romances da *Trilogia da maldição*, há sempre um fato ligado à descendência que desequilibra a normalidade da vida dos personagens. A transformação inexplicável dos fatos — a mudança repentina no comportamento deles — é uma constante nos três romances da trilogia. Isso implica que tais personagens não terão paz enquanto perdurar a maldição, daí o alto índice de alucinação vivido por eles.

É importante observar que o narrador sempre faz comparações entre as atitudes dos personagens de gerações distintas, o que reforça a eternidade do castigo da culpa original, e que a maldição é o estigma que tais personagens carregarão pelo resto de suas vidas:

A superstição estava na mente da comunidade do povoado, em todos aqueles que possuíam o uso da razão, da mesma forma como acontecera antigamente aos tempos da mente parada dos primatas. E a superstição crescia, cada dia, na cabeça dos homens e das mulheres, transformando-se em loucura. Todos, a um só tempo, perderam o uso da razão, o tino das coisas, a noção de tudo. (...) Tudo voltava ao tempo das lendas, sem explicação, sem lógica alguma. Um desinteresse total por tudo, por

todas as coisas do mundo. (...) O povo era como fantasma, cruzando nas ruas sem sentido, direção certa. (JP, p. 147-149)

Os personagens, a partir da manifestação de algum elemento condutor da maldição, não têm mais controles sobre suas vidas, como podemos notar nesta passagem. Eles, a partir dessa manifestação, ficam sendo controlados por uma força misteriosa e inexplicável. Eles perdem suas características, enquanto personagens, e ficam em um estado de letargia. A insensibilidade passa a ser a característica comum a todos. A partir dessa manifestação, a consciência que eles tinham do mundo se desfaz: a perda da identidade é uma das variantes da maldição. Eles perdem suas características ônticas e passam a ser simples objetos manipulados por essa força misteriosa.

No romance *O Dragão que é*, assim como *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*, de feição bem mais naturalista, e em que não há o espaço dos símbolos tão evidentes como no relato de *Os Verdes abutres da colina*, a maldição é vista de outra maneira. Ela aparece através do sonho de um personagem: dom Américo Tupinambá de Lemos:

Um mar de labaredas ardentes, inflamadas, um mar de fogo, que ainda me arde os olhos, levantando-se da planura e envolvendo toda a cidade, tornando tudo: igrejas, colégios, hospitais, usinas; o comércio inteiro ardendo, as criaturas, as casas o seminário... Eu aspergia água benta mas a água fervia ao cair no ar. Tudo foi destruído num segundo: da Serra da Meruoca ao Frade de Pedra era um braseiro só. (OD, p. 73)

O sonho é a própria representação do inferno. A maldição, que antes se restringia à população da comunidade de "Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito", se estende às cidades circunjacentes. Devemos notar que neste romance

o tempo é posterior ao tempo dos personagens do romance *Os Verdes abutres da colina*, o que demonstra a extensividade da maldição. O espaço primitivo da comunidade, agora, cede lugar ao espaço do desenvolvimento, lugar das igrejas, usinas, colégios, hospitais, seminários. Mesmo assim, tal maldição ainda sobrevive no imaginário coletivo como ameaça constante.

Em *Os Verdes abutres da colina*, há também outro elemento através do qual a maldição se manifesta: a possessão. É importante observar que essa possessão é coletiva, porque a maldição é de todos os descendentes. Nisso, resulta o mistério da maldição, pois todos os personagens, após a morte do "coronel", são possuídos por um sentimento de perda, e de retorno ao caos, simultaneamente:

Na noite da morte do coronel as mulheres pareciam uma legião de cogumelos arrebentando do centro da terra, bichos desconhecidos e diferentes, invadindo todos, ao mesmo tempo, os domínios territoriais do morto. (VA, p. 25-26)

A morte do coronel, na verdade, representa a morte da aldeia. Ele é o "poste sagrado"² de comunicação com os deuses. E a quebra desse poste (a morte do personagem) representa o retorno ao caos. Diz Mircea Eliade:

Se o poste se quebra, é a catástrofe; é de certa maneira o "fim do Mundo", a regressão ao Caos. Contam Spencer e Gillen que, tendo-se quebrado uma vez o poste sagrado, toda a tribo foi tomada de

² Assim Mircea Eliade se refere a esse elemento de sacralização: "... a morada das populações primitivas (...) apresenta um poste central que é assimilado ao *Axis mundi*, quer dizer, ao Pilar cósmico ou à Arvore do Mundo, que, como vimos, ligam a Terra ao Céu". (ELIADE, 1995, p. 51)

angústia; seus membros vaguearam durante algum tempo e finalmente sentaram-se no chão e deixaram-se morrer. (ELIADE, 1995, p. 35-36)

A maldição, portanto, se efetiva, com a morte desse personagem. O comportamento da tribo, descrito por Mircea Eliade, é o mesmo dos personagens do romance *Os Verdes abutres da colina*. Todos ficam possuídos por uma força estranha, sem controle sobre suas atitudes:

Depois que o coronel morreu as coisas inverteram os papéis. O coronel possuía um estranho poder de fascinação, um poder de ordenar tudo, que vinha do diabo, só podia ser, porque depois de sua morte as coisas se desmantelaram como se ele fosse o centro de gravitação da mente do povo. (VA, p. 36)

O personagem tem uma textura ambígua: ele tem o poder de ordenação das coisas (o lado racional/físico), mas esse poder está associado ao demoníaco (o lado irracional/metafísico), daí a qualificação de "estranho poder". O fascínio que ele carrega em sua própria essência é o elemento que o liga ao transcendente, portanto, todos estão ligados a ele material e espiritualmente. Por esse motivo é que todos os seus descendentes sofrerão com o castigo da maldição. A sua morte, assim, representa a quebra da harmonia do espaço sagrado, o que implica o retorno do caos, e confirma que a maldição continuará, enquanto houver descendentes seus.

O final do romance representa o *Apocalipse*. A destruição do povoado é o último estágio da maldição:

A tempestade de poeira entrou no povoado com os verdes abutres da colina, como se previra. E os tetos das casas foram atirados distante, e um grande

incêndio irrompeu no povoado. As labaredas, açoitadas pelos ventos, se levantavam altas, devastando tudo num segundo. (VA, p. 131)

O castigo maior da maldição é, portanto, a destruição do povoado. Esse fato também é um referencial simbólico da *Bíblia*, ou seja, a destruição do mundo pela água — o dilúvio — e o repovoamento pela família de Noé. A geração de Noé já é bem distanciada no tempo. Portanto, os personagens que irão repovoar o mundo já não têm os laços de consangüinidade presentes como no tempo primordial. Guardadas as devidas proporções, o mesmo fato ocorre na comunidade de “Alto dos Angicos”. Após a destruição total, restam apenas dois personagens: Rosa Cornélio de Jesus — a matriarca — e Chico das Chagas Frota — o louco. O repovoamento da aldeia é um mistério, como já frizamos. Tais personagens não poderiam reproduzir, pois Rosa já estava com 150 anos e Chico das Chagas Frota é o louco que não tem consciência de seus próprios atos:

O ar ainda estava carregado de fagulhas quando uma figura de mulher emergiu da cinza dos escombros, como a fênix da lenda. Era Rosa Cornélio de Jesus, a Matriarca, (...) Talvez já houvesse completado 150 anos ou ultrapassasse essa idade. (...) Rosa divisou uma imagem se agitando no mirante do Alto, (...) Era Chico das Chagas Frota que regressava da grande viagem empreendida pelos confins do mundo. (VA, p. 132)

Essa passagem final é apoteótica e cinematográfica. Rosa é o símbolo da purificação da raça do “Coronel Antonio José Nunes”. Ela sobrevive pela sua essência, pois seu comportamento e modo de pensar sempre estiveram ligados a

Deus. Sua ligação com o transcendente se dá de maneira direta, daí ela não ser apenas como os outros descendentes. O louco "Chico das Chagas Frotas" sobrevive pela sua inconsciência do mundo. Ele fica imune ao "vírus latente" que atinge toda a população, porque seu estado de letargia já é permanente.

Esses personagens são os dois últimos símbolos do romance: o da essência e o da inconsciência. O primeiro pelo poder de purificação que adquiriu. O segundo, pela inconsciência dos fatos aterradores que ocorrerem na aldeia.

A maldição, assim, cumpriu seu desígnio: a purificação da comunidade através da destruição dos descendentes que carregavam, originalmente, a culpa de um código religioso transgredido.

Esse fato explica a constante alucinação a que ficaram submetidos todos os personagens. O espaço do caos voltou a imperar, pois todos os elementos que sacralizaram a aldeia foram quebrados.



4 O ESPAÇO DO DIABÓLICO

A presença do elemento diabólico, na obra de José Alcides Pinto, é mais uma característica que compõe o imaginário da alucinação.

O diabo, nos textos desse autor, tem uma função primordial: revelar que o mundo dos personagens é um mundo insólito e maldito; um mundo onde todos os fatores contribuem para que eles vivam sempre em eterno confronto com forças misteriosas, ligadas, quase sempre, ao sobrenatural e que, por conta disso, a natureza interior desses personagens está fadada a um eterno conflito que nunca se ameniza, daí o elevado nível de alucinação a que eles sempre ficam submetidos.

A reflexão sobre os elementos que se configuram como diabólicos, na *Trilogia da maldição*, de José Alcides Pinto, é o objetivo deste capítulo, e as várias identidades que o diabo assume é a primeira base dessa reflexão.

4.1 As identidades do diabo

No capítulo três do *Gênesis*, intitulado "O pecado", aparece a primeira manifestação do demônio, que é representado pela serpente, cuja característica maior é a da astúcia: "A serpente era o mais astuto de todos os animais selvagens que o Senhor Deus tinha feito." (GÊNESIS 3,1). Nessa passagem, porém, não há a identificação explícita da serpente com o demônio. Mas, no *Apocalipse*, essa identificação é feita: "O grande dragão, a 'antiga serpente', chamada diabo e Satanás, que seduz o mundo todo, foi então precipitado para a terra e com ele os seus anjos." (APOCALIPSE 12, 9)

Sedução é a palavra que melhor traduz o poder aliciante da serpente, e a identifica com as forças do mal. Está implícito, portanto, que tal entidade (o diabo, neste caso representado pela serpente) se utiliza desse elemento — a sedução — para transgredir um código estabelecido.

Alberto Cousté, em seu livro *Biografia do diabo*, em que historia as manifestações do demônio nas várias culturas, diz que:

Acaso o melhor exemplo da ambígua identidade do Diabo consista em que costuma ser identificado com o anormal, com o especificamente devastador para um determinado grupo humano ou com o nada em que a morte converte os corpos, privando-os do ser. (COUSTÉ, 1997, p. 17)

A ambígua identidade é fruto do polimorfismo do diabo. Metamorfoseado em serpente, no caso da passagem do Gênesis acima citada, ele adquire uma dupla identidade: é um animal criado por Deus, portanto é parte do seu mundo, mas, naquele momento, assumiu uma postura contrária aos preceitos de Deus, residindo nisso a anormalidade de que falou Alberto Cousté. A presença do diabo é anormal e devastadora porque a partir da sua aparição tudo se transforma. No caso da serpente, a partir do momento em que ela conseguiu convencer o Homem a transgredir um código, tudo se transformou, como já tivemos oportunidade de estudar no subtítulo "A maldição", do capítulo anterior.

Relacionaremos, a seguir, algumas das muitas identidades que o diabo assume, partindo de Lactâncio, pseudônimo de Lúcio Cecílio Firmânio, teólogo do século III, que, tentando desvendar o segredo do aparecimento do diabo, reproduz o drama de Caim e Abel:

Deus, antes de criar o mundo, produziu um espírito semelhante a Ele, cumulado com as virtudes do Pai. Depois fez outro, no qual a marca da origem divina

se apagou porque foi manchado com o veneno da inveja, e assim passou do bem ao mal... Este ser que de bom se fez mal é chamado de Diabo pelos gregos. (Apud COUSTÉ, 1997, p. 23)

No *Evangelho segundo São João*, o diabo aparece personificado, sob o estigma do traidor:

Respondeu-lhe Jesus: "Não vos escolhi eu, os Doze? Pois um de vós é um diabo." Falava de Judas, filho de Simão Iscariotes, porque ele, um dos Doze, havia de entregá-lo. (JOÃO 6, 70.71)

Isaias Pessotti, em seu livro *A Loucura e as épocas*, relaciona vários autores que estudaram a questão do demonismo. Das várias tendências teológicas de entendimento das manifestações do demônio, selecionamos as seguintes:

A apócrifa *Epístola de Barnabé*, escrita em 118, aproximadamente, entende que há dois reinos opostos, o do bem e o do mal. (...) Justino Mártir de Samaria (100 - 163/167), educado segundo o pensamento grego, eleva sua demonologia em nível do discurso teológico: os demônios são anjos decaídos que residem entre o céu e a terra. (...) no século IV, o grande Agostinho de Hipona, nascido em Tagaste (354-430), reformula toda a doutrina demonológica cristã, com o rigor e o alcance teológico que faltam aos seus predecessores. (...) Talvez a grande inovação de Agostinho seja a idéia de que o mal não tem existência positiva: é a privação do bem, *privatio boni*. (PESSOTTI, 1994, p. 83-84)

Tudo o que está ligado ao diabo, pelo que vimos, é sinônimo de destruição, de traição, enfim, de tudo o que está

ligado ao mal. O diabo é uma entidade que tem na metamorfose sua principal característica. Isso implica que a sua identidade é, ao mesmo tempo, uma e nenhuma, daí a dificuldade dos demonólogos em precisar seu perfil através de um desenho único, ou de uma forma própria, pois ele é primordialmente mimético e, por isso mesmo, essencialmente ambíguo. O diabo, por conta desse mimetismo, assume várias identidades, cuja corporificação modifica-se de acordo com o tempo e com a cultura de cada povo. O seu nome, por isso, também é diverso e mutante, como veremos adiante.

A entidade "diabo" é um elemento temático também na literatura. O seu fascínio, o seu desconhecimento, o seu sortilégio, a sua maldição fazem desse tema uma recorrência em muitos textos.

Thomas Mann faz referência à ausência de unicidade formal do demônio:

Que aspecto tenho? (...) na verdade não o sei. (...) deixo, por assim dizer, que se componha por si mesma. Meu aspecto é puramente casual: ajusta-se em cada caso às circunstâncias, sem que eu precise preocupar-me. (*Apud* COUSTÉ, 1997, p. 27)

Deixar que o desenho formal se configure de acordo com as circunstâncias é próprio do mimetismo que o diabo assume, nas muitas das suas aparições. Isso quer dizer que ele, com essa característica, pode mais facilmente escamotear a realidade para, a partir disso, tornar-se cúmplice dos pactuários, como veremos na análise da *Trilogia da maldição*.

Charles Baudelaire, tanto no soneto "O possesso", como na ladainha "As litanias de Satã", faz referência às identidades demoníacas: "Seja o que for, escura noite ou rubra aurora;/ Uma por uma, as fibras de meu corpo arfante/ Gritam: Ó Belzebu, meu coração te adora!" (1995, p. 132); "Tem piedade, ó Satã, de minha atroz miséria!" (1995, p. 207).

Em relação ainda aos nomes que o diabo incorporou ao longo do tempo, citemos dois escritores — Guimarães Rosa, em *Grande sertão: veredas*, que enumera os seguintes:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Coxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos..." (1994, p. 31)

e Carlos Drummond de Andrade, em "A eterna imprecisão da linguagem":

— Ô diabol
Lúcifer? Belzebu? Azazel? Exu? marinho? alma? azul?
coxo? canhoto? beijudo? rabudo? careca? tinhoso?
pé-de-pato? pé-de-cabra? capa verde? romãozinho?
bute? cafute? pedro botelho? temba? tição?
mafarrico? dubá? louro? a quatro? (1988, p. 1708)

Os dois exemplos dos escritores brasileiros formam o imaginário popular das mutações que o diabo pode assumir.

Alberto Cousté fala de duas bruxas, dos séculos XV e XVI, (Joana d'Harvillieres e María Lescoriera) que ajudaram a "confeccionar o que se poderia chamar de *retrato falado do diabo*" (1997, p. 26), cujas descrições são as seguintes:

O Diabo tem um porte arrogante, maneiras suaves e pausadas e gosta de vestir-se como um cavalheiro (...) apresentava-se em minha casa a cavalo e com espada na cinta (...) adotava a forma de um melancólico cão negro quando era invocado de dia, preferindo à noite mostrar-se como um gato de pelo eriçado. (...) vi-o como um homem, e nessas ocasiões parecia sempre que lhe faltava alguma coisa. (COUSTÉ, 1997, p. 27)

As descrições das feiticeiras são heterogêneas, o que corrobora a tese de mutação do demônio. Essa característica faz dele um ser poderoso, que pode facilmente escamotear a realidade, para dela tirar proveito, aliciando os que com ele vão pactuar.

Alberto Cousté faz referência a uma forma que, particularmente, nos interessa:

Uma tradição medieval anotada por Pedro, o Venerável, pretende vê-lo sob o aspecto de um abutre, em cuja figura atormentava os religiosos da Odem de Cluny. (COUSTÉ, 1997, p. 29)

O abutre é a forma em que o diabo aparece, mais ferozmente, nos livros que compõem a *Trilogia da maldição*. Examinaremos, a seguir, como as metamorfoses do demônio são representadas nos textos de José Alcides Pinto.

4.2 As metamorfoses do diabo na *Trilogia da maldição*

4.2.1 O curandeiro e a mosca

Nos romances que compõem a *Trilogia da maldição*, os personagens "Pe. Anastácio Frutuoso da Frota" — o asceta — e "Pe. Tibúrcio" são os que mais têm consciência da presença do demoníaco, na aldeia onde se desenvolvem os acontecimentos. Afinal, eles são religiosos, iniciados; portanto, têm maior capacidade de perceber as várias formas que o demônio pode assumir. Isso implica que o tormento a que eles ficam submetidos, pela presença do demônio, é maior do que o dos demais personagens.

O episódio que transcreveremos a seguir diz respeito a um surto de sezão que ocorreu no povoado "Alto dos Angicos", em que "Pe. Tibúrcio", sugere o nome de um curandeiro (que tem um pacto com o demônio), pois ele não tinha mais a quem apelar para debelar a doença:

Padre Tibúrcio mandou chamar em Campo Grande o João da Mata, o cego curandeiro que diziam ter pauta com o Diabo. Todo mundo sabia disso. Mas o padre garantia que não fazia mal. "Quando ele entrar em casa, rezem o Credo. E podem tomar o remédio. Eu acho que o cego é muito inteligente. Dizem que ele tem uma mosca na garrafa. Isso é bruxaria barata." (OD, p. 37)

A função do "Pe. Tibúrcio", nesse romance, é mostrar os caminhos que levam a Deus, afinal, ele é o guia espiritual da aldeia. Entretanto, ao pedir para os personagens rezarem quando o "cego curandeiro" entrasse em suas casas, ele está reafirmando o estigma do curandeiro e reforçando, com isso, a crença no pacto.

Esse episódio revela duas metamorfoses do diabo: ele se manifesta através de um personagem, o "cego curandeiro", que com ele fez pacto para ter o poder da cura, e através de uma "mosca presa na garrafa".

A mosca, segundo Alberto Cousté, é uma manifestação das mais conhecidas das identidades do diabo:

Não esqueçamos que Belzebu (Senhor das Moscas) é um de seus mais famosos nomes e que com essa aparência foi adorado durante muito tempo na ilha de Java e no antigo Ceilão. Muito a contragosto, missionários europeus do século XIX tiveram que corroborar a eficácia dos rituais que lhe eram dedicados: realizados em meio aos ardores do verão tropical ou das epidemias, as moscas desapareciam. (COUSTÉ, 1997, p. 29)

Belzebu — *Baal-Zebud*: “senhor das moscas” (BÍBLIA, 1982, P. 1500) —, na verdade, era o nome que os fariseus davam ao príncipe dos demônios: “É por Belzebu, chefe dos demônios, que ele expulsa os demônios.” (Mt 12, 24)

O personagem “Pe. Tibúrcio”, portanto, sabe que é através do curandeiro que o surto de sezão vai ser debelado, daí o eterno conflito a que o padre se submete. Acrescentemos que um dos nomes do diabo referidos por Guimarães Rosa e Carlos Drummond de Andrade aparece também nesse romance: “Onde esse [o curandeiro] pé-de-pato adquiriu o dom de adivinhar?” (OD, p. 38)

A presença do personagem “cego curandeiro” nos três romances da trilogia reforça a crença, dos demais personagens, no seu pacto com o diabo.

No romance *Os Verdes abutres da colina*, é também revelada a sua relação com o demoníaco. A passagem a seguir trata do auxílio que ele poderia dar ao “coronel Antônio José Nunes” por ocasião de sua morte:

— (...) O coronel tem o diabo no couro, não morre assim da noite para o dia. Não fez um pacto com o diabo, como eu, que o trago preso aqui numa garrafa, mas meteu-o no próprio corpo. (...) (VA, p. 27)

Esse texto mostra duas facetas do personagem pactuário e do próprio pacto que o demônio faz com seus pactuantes. Primeiro, ao “cego curandeiro” é dado o poder de premonição: ele sabe quem vai ou não morrer. Ele tem consciência de que o personagem “coronel Antônio José Nunes” representa o próprio demônio, pois ele “meteu-o [o diabo] no próprio corpo”. Esse fato também é revelador porque mostra a dualidade da personalidade do coronel: a ele foi revelado os sinais para a sacralização de um espaço imerso no caos, como já analisamos no capítulo anterior. Ao mesmo tempo, é revelado que ele

também assume uma postura diabólica, daí a contradição que carrega em sua própria estrutura. O fascínio que exerce sobre os demais personagens é conseqüência dessa dupla visão que se tem dele. Trataremos desse personagem com mais detalhes ao final deste capítulo.

Em outra passagem, também ligada aos poderes do “cego curandeiro”, no romance *Os Verdes abutres da colina*, há outra manifestação do demônio que comprova seu pacto com o diabo:

As duas jumentas de carga passavam a noite soltas pelas imediações da casa do curandeiro, amarradas pelas suas orações fortes, e bastava que o cego gritasse alto três vezes seguidas pelo nome do diabo, e logo elas apareciam relinchando e atirando coices no vento, como se acossadas pelo espírito maligno. (VA, p. 28)

Nessa passagem, é também revelada outra face do poder do curandeiro: ele detém o poder sobre os animais “pelas orações”. Isso tem duas implicações. Primeiro, os animais (as “jumentas de carga”) são também manifestações do demônio — cujo código de evocação é o próprio nome do diabo — e suas ações, ao chamado do curandeiro, são próprias da anormalidade dos que estão sob o seu domínio. Segundo, o tempo e o espaço são elementos da natureza que não guardam entre si, como no mundo verossímil, as características normais de causa, efeito e linearidade, pois são comandados pelas orações do curandeiro. O poder do “cego”, assim, é ilimitado, pois todo o mundo natural passa a ser regido por leis próprias que somente os pactuários conhecem. Por esse motivo o “curandeiro” é um ser que tem o poder da premonição, como foi no caso da previsão da morte do “coronel”. Desta maneira, o mundo, para ele, é desvendado através de forças misteriosas que a natureza humana desconhece.

○ “cego curandeiro”, o “coronel”, a “mosca” e as “jumentas”, portanto, são manifestações do diabo na *Trilogia da maldição*. Estas manifestações desafiam a compreensão dos personagens, fazendo deles seres atormentados vivendo num mundo, para eles, incompreensível.

4.2.2 O vento, a nuvem de poeira, o vírus latente e o relatório

O vento, nos romances da *Trilogia da maldição*, é sempre um elemento causador da perturbação do cotidiano dos personagens. Ele é um dos elementos condutores do diabo, e que será responsável pela destruição total da aldeia, juntamente com o fogo e com os abutres.

Sobre o vento, diz Alberto Cousté:

... já desde São Basílio (329-379) começou a difundir-se a teoria de que o seu corpo [do diabo] se formava pela condensação do vapor. A engenhosa argumentação do patriarca da Capadócia explicava que esse era também o motivo de rapidez de suas mutações, pois o Diabo podia desfazer a concentração do vapor que constituía a sua carnadura e deixar-se levar pelo vento. (COUSTÉ, 1997, p. 34)

O vento, por ser multiforme, polimorfo, é uma das formas de representação da metamorfose do demônio. A volatilidade e a transitoriedade do vento são características que se coadunam perfeitamente com o mimetismo do diabo. Isso implica que é através da volatilidade do vento que mais rapidamente o demônio pode instalar-se no interior dos personagens, como é o caso do “vírus latente”, que estudaremos logo a seguir. Analisemos, primeiro, como o vento se manifesta nos romances da *Trilogia da maldição*.

No romance *O Dragão*, o vento é mais um disfarce do diabo:

A nuvem de poeira tomou de repente o povoado como um bando de demônios acometidos de forte loucura. (OD, p. 58)

A rápida transformação do tempo é percebida na continuação da fala do narrador que, procurando uma explicação racional para tal fato, acaba por dizer que tudo é obra do demônio:

Redemoinho não podia ser. Uma nuvem de muitos quilômetros nunca se viu. E com tamanha dimensão, nunca! Aquilo ninguém saberia explicar. Devia ser tangida por uma malta de demônios. (OD, p. 58)

A comparação entre o vento, a nuvem de poeira, o redemoinho e o bando (a malta) de demônios só reforça a crença da atuação do diabo na aldeia.

A hesitação em o narrador afirmar categoricamente a existência da entidade demoníaca — a relação entre o vento e o demônio — é fruto de um procedimento das narrativas fantásticas. José Alcides Pinto, como já analisamos, utiliza esse processo com muita propriedade, pois através dos elementos do discurso — como os modalizadores, a substituição de termos (“nuvem” por “aquilo”), a hiperbolização — ele direciona seu relato para uma ambigüidade essencial nesse tipo de narrativa.

No entanto, os elementos do demoníaco, pelo excerto acima, ficam configurados. Se o narrador evita, em alguns momentos, afirmar a relação direta entre o vento e o diabo, ele só o faz para acentuar mais uma característica do demoníaco, afinal, a estrutura do diabo é essencialmente mimética e ambígua.

Ressaltemos que o vento, quando aparece na narrativa, é sempre um elemento condutor do demoníaco:

Padre Tibúrcio sentiu que alguma coisa estranha estava para acontecer, alguma coisa extraordinária se gerava no ar do tempo. (...) Era o fim de tudo. A tempestade de poeira crescia e avançava num barulho ensurdecedor, levando de roldão o que encontrava à frente, levantando um pó escuro que subia para além das nuvens e empreteava o céu como uma fumaça nojenta e pegajosa. (VA, p.130)

O vigário da aldeia, pelos motivos que já expusemos anteriormente, é quem primeiro percebe a transformação que se opera no tempo. Na seqüência do discurso, temos "ar do tempo", "tempestade de poeira", "pó escuro", "fumaça nojenta e pegajosa". Esse encadeamento de expressões, nessa ordem, leva tais termos para um mesmo campo semântico, ou seja, todas as expressões são sinonimicamente utilizadas para impressionar o campo visual que o leitor tem da cena. A tese dos variáveis desenhos que o demônio pode assumir tem aí um reforço considerável.

O vento sempre aparece como sinal de cataclismo. Por esse motivo, a crença dos personagens no fim do mundo é referenciada, sempre que ele se manifesta:

— É o fim do mundo, padre; é o fim do mundo! —
bradavam de um lado e outro. Os ciscos fermentavam sobre as cabeças. Os animais sacudiam as orelhas, batiam as pestanas, agonizados; sapateavam impacientes. (...) nestes dois dias o Diabo rebenta as cercas e correrá pelo Alto. (OD, p. 64-66)

A relação entre vento, fim do mundo e diabo é sempre feita nos momentos de tensão da narrativa. Essa relação é um reforço para que a crença da presença do demônio na aldeia se configure e, a partir daí, se crie o imaginário alucinante nos personagens.

O vento é o responsável também por conduzir outro elemento que desencadeia um radical processo de transformação nos personagens: o “vírus latente”. Esse vírus aparece nos romances e está no imaginário desses personagens como causador de um processo de loucura e de possessão coletiva.

Devemos reforçar que o “vírus latente”, cuja consequência psico-patológica é a parada da mente do povo, é mais uma das formas que o diabo assume na aldeia — é uma das formas de possessão que é referenciada em vários momentos da *Trilogia da maldição*.

A posse da mente como manifestação do demônio foi referenciada por Evrágio Pôntico (356-400), em seu *Tratado prático*, que

afirma a onipresença das forças diabólicas, que atacam nosso corpo através da mente, e nos fazem ver fantasmas, além de encher-nos de temores e tentações. (apud PESSOTTI, 1994, p. 86)

No livro *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*, cujo protagonista é da segunda geração da família do personagem que criou a aldeia, percebe-se que o vírus ainda atua em toda a comunidade, reafirmando, assim, a presença do demônio metamorfoseado.

E João Pinto de Maria se viu obrigado a fechar a fábrica, suspender o pedido da frota de caminhões, parar a construção do quarteirão de armazéns que encarregara a mestre Linhares.

Voltavam os tempos ameaçadores de antigamente. Alguma coisa ainda estava solta no ar, girando, viva, como algo peçonhento. Era como um vírus incubado, latente, com um ciclo predeterminado, certo, marcado para explodir. (JP, p.148)

A ameaça constante da presença do vírus é uma marca em todos os romances da *Trilogia da maldição*. Em todo o tempo da ação dos romances, que vai desde a fundação da aldeia — no romance *Os Verdes abutres da colina* — até a segunda geração do fundador — no romance *João Pinto de Maria (biografia de um louco)* — o “vírus latente” atua imprevisivelmente. Isso prova que a aldeia sempre esteve sob o domínio de forças misteriosas. Esse fato, além de comprovar a maldição de todos os descendentes do coronel, reforça a presença do demônio em todos os momentos de atuação dos personagens. Irão atuar. Isso faz da aldeia um verdadeiro inferno, desde a sua fundação até a destruição total. Diz o narrador de *Os Verdes abutres da colina*:

A aldeia de alto dos Angicos tornou-se num reino mitológico ou numa coisa parecida com o inferno. (VA, p. 44)

O romance *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*, de onde retiramos o penúltimo excerto, é uma narrativa de feição tão realista quanto *O Dragão*, mas, mesmo assim, a realidade dos personagens é invadida pelas forças do demônio, a ponto de impedir todo um comércio da aldeia — o protagonista se vê obrigado a fechar a única fábrica de toda a região, o que demonstra o poder que tais forças têm sobre a comunidade de “Alto dos Angicos”.

O vírus ainda é o responsável pela transformação do padre, o que parecia impossível acontecer, pois ele era o único

personagem que não poderia ficar possuído, dado a sua condição de iniciado. No romance *Os Verdes abutres da colina*, o vigário percebe que de nada adianta sua evangelização, já que todos estão possuídos, e resolve escrever um relatório contando o que de extraordinário está ocorrendo na aldeia.

De nada adiantava agora o sacrifício do padre e do velho escravo — negro Damião. As pessoas já não existiam. Andavam, ou melhor, rodavam sob os calcanhares, avançavam e recuavam sem sair do lugar (...) A mente das criaturas estavam paradas como um muro. (...) padre Anastácio acreditava que algo de muito estranho entrara no corpo dos habitantes do lugar. (...) Teria que se dar à tarefa, antes de qualquer coisa, de escrever a história do lugar. (VA, p. 37)

Até o momento da ação do excerto acima, o vigário apenas desconfia de que “algo de muito estranho entrara no corpo dos habitantes”. Isso comprova que sua mente não havia sido atacada pelo vírus. Mas, logo em seguida, ele também vai estar possuído. O demônio, neste momento da narrativa, mostra todo o seu poder de fogo, se apossando do vigário:

Por vezes o escravo tinha dúvida se seu amo havia ou não contraído a doença dos habitantes do povoado, (...) Se isso realmente houvesse acontecido, se o vigário também tivesse apanhado a doença comum a todos, não só o pior teria acontecido, como tudo estaria irremediavelmente perdido (...) sua memória estava ficando muito velha e fraca, e só recordava os fatos pela metade... (VA, p. 48)

Notemos que no discurso do narrador há dois referenciais: ele diz que o padre pode ter contraído a doença

da comunidade, mas diz, também, que sua memória está ficando “velha”. Esta explicação racional, causadora de ambigüidade, é um recurso para que o leitor perceba a duplicidade dos acontecimentos.

Com as aparições e as metamorfoses do demônio, percebemos que as formas pelas quais ele aparece é outro artifício da entidade diabólica para atuar em todos os cantos onde vivem os personagens. Ele quer ocupar os espaços para manter seu poder de decisão sobre a vida desses personagens. O vírus, assim, é a forma mais eficiente para dominar todos os personagens da aldeia ao mesmo tempo, o que nos leva a constatar que o demônio, os abutres e o vírus são a mesma entidade:

Os demônios de Alto dos Angicos — os verdes abutres da colina — eram piores e mais ferozes do que os de Almofala, porque entravam no juízo do povo e o deixavam de mente parada. (VA, p. 51)

Fizemos mais essa transcrição sobre o “vírus latente” para acentuarmos outra característica do demônio: a busca do poder absoluto sobre os personagens.

As forças do mal só sobrevivem em um espaço mergulhado no caos, pois a incompreensão do mundo é o elemento com que ele vai jogar para dominar tais personagens. As corporificações do diabo na aldeia reforçam essa tese: todas as aparições perturbaram o cotidiano de toda a comunidade. Isso vai chegar a um ponto em que tais personagens ficarão tão vulneráveis que não terão como fugir da destruição total: esse fato é o final do romance *Os Verdes abutres da colina*.

Outro episódio deste romance que está ligado ao vento e ao demônio diz respeito ao “relatório” que o primeiro vigário da aldeia passa a escrever, na tentativa de entender os fatos insólitos que ocorrem na aldeia. Tal documento passa a ser a

razão da vida desse vigário e do que lhe vai suceder. Esse relatório vai ser o elemento mais importante no romance, em relação às manifestações diabólicas, porque é através dele que se pode comprovar tudo o que há de estranho na aldeia.

O relatório, como era de se esperar, nunca vai ser encontrado integralmente, pois se isso viesse a ocorrer, todo o mistério da aldeia deixaria de sê-lo. Por esse motivo é que pouco se sabe desse documento. Os referenciais sobre ele são imprecisos, o que demonstra a grande habilidade de José Alcides Pinto em manter a ambigüidade do discurso.

Primeiramente, padre Anastácio, após suas reflexões, sente necessidade de elaborar tal relatório, como já falamos, para deixar não só registrada para a posteridade a vida singular da aldeia, como também para entender todo o processo alucinatório no qual se acha envolvido. O documento, assim, passa a ser a comprovação de todos os fatos insólitos ocorridos na comunidade, daí o fascínio que ele vai exercer sobre os dois padres:

Teria que se dar à tarefa, antes de qualquer coisa, de escrever a história do lugar. Teria que deixar tudo documentado, a fim de que ficasse na memória da posteridade (caso ameaçasse tudo desaparecer de uma só vez) que existira, naquelas paragens, uma comunidade esquizofrênica, sem precedentes na história da humanidade,... (VÁ, p. 37)

O vigário, sabendo da importância de um documento dessa natureza, que poderia comprovar todo o satanismo da comunidade, inicia a escritura, mas é abatido pelo vírus e o leitor fica sem saber se o que ele está escrevendo é o retrato da comunidade ou se tudo não passa de uma alucinação, pois o vírus também vai se apossar de sua mente. Se o vigário passa a ser mais um dos possuídos da aldeia, o relatório, em

conseqüência, é também um dos objetos da aldeia comandado pelo diabo. Tanto isso é verdade que após sua morte não ficamos sabendo o que ele realmente escreveu. O personagem padre Tibúrcio, seu sucessor, procurando desvendar o segredo da comunidade através desse relatório, só encontra partes dele que aparecem e desaparecem misteriosamente:

E de entre as pernas [Pe. Tibúrcio] apanhou um pedaço de papel antigo e manchado pelo tempo, como o que meses atrás lhe caíra misteriosamente nas mãos, escrito com a letra desigual do avô. Tomou um susto, seguido de um grande pavor. Só podiam ser artes do demônio. Os fragmentos do relatório dos habitantes da antiga aldeia (...) andavam correndo no mundo, como tangidos pelos caprichos do diabo,... (VA, p.100)

Esse documento, pois, guarda todo o segredo da antiga aldeia, o que lhe dá uma textura bem característica de tudo o que é misterioso e diabólico: sabe-se que ele foi escrito, mas não se sabe o que ele contém — esse é o principal argumento criado por José Alcides Pinto.

Após a leitura de um desses fragmentos, encontrados misteriosamente pelo padre, o narrador não revela, ainda, o seu conteúdo. Percebe-se, neste caso, somente a sensação que ele experimentou ao lê-lo e a comprovação de que o documento é mais uma metamorfose do demônio:

Com os diabos! Gritou Padre Tibúrcio — ao terminar a leitura. O ar estava impregnado do espírito de satanás, de fragmentos malignos, soltos no mundo. (...) O medo que Padre Tibúrcio tinha agora era o de cair na loucura, com aqueles misteriosos pedaços de papel entrando em sua casa das maneiras mais estranhas. (VA, p. 101-102)

No discurso do narrador há a presença explícita do satânico — quando ele se refere aos “fragmentos malignos”, ao “espírito de satanás”; por outro lado, sua fala retorna aos referenciais verossímeis, quando ele, utilizando-se da onisciência que lhe é característica, refere-se ao aparecimento do documento dando-lhe um tratamento amenizado, através do termo “estranhas”, o que o aproxima mais do real — “entrando em sua casa das maneiras mais *estranhas*”. O referente demoníaco, assim, é sempre explicitamente expresso, o que dá a ele a certeza do insólito, sobrenatural, extraordinário; o referente verossímil é ambíguo: o termo “estranho” acomoda-se aos dois níveis, daí a ambigüidade que ele encerra: ele tanto pode ser estranho por ser sobrenatural, como pode ser estranho por ser apenas misterioso, dado que esse termo também significa isso.

Esse procedimento estilístico é o que ameniza o discurso do narrador, ao mesmo tempo que aguça a percepção do leitor, quando este divisa a presença do demoníaco atuando em mais esse elemento na narrativa.

Em relação ao relatório, nos exemplos anteriormente citados, o narrador descreve apenas as transformações mentais porque passam os personagens. No excerto a seguir, podemos perceber as mudanças físicas de tais personagens, em que se pode notar o fenômeno da desrealização (metamorfose) dos personagens:

Dizia o fragmento: “... toda comunidade aldeã está ficando com os braços lanudos e com ares de animais. Logo mais entrará a escaramuçar e a dar coices como as bestas do Apocalipse. As orelhas estão crescendo e tenho desconfiança que em breve começará a engatinhar, a andar de quatro pés, a criar crinas e caudas”. (VA, p. 97)

Esta descrição está em um dos fragmentos do relatório que o asceta escreveu, e que só conhecemos partes dele, como já dissemos. Esse é mais um fato que aguça a curiosidade do leitor, e um recurso muito bem empregado, neste momento da história, para convencer o leitor do poder da atuação de demônio na aldeia, que molda seus possessos indistintamente, e que pode se transformar deliberadamente em qualquer coisa.

4.2.3 Os loucos

A loucura muito tem a ver com o “vírus latente”, pois é através dele que o narrador tenta explicar o alto índice de alucinação dos personagens. Mas a loucura, nos textos ficcionais e poéticos de José Alcides Pinto, tem suas especificidades e é disso que trataremos em seguida.

A loucura, segundo a *Bíblia*, é uma das formas de manifestação de Belzebu: “Ele está louco. Também os escribas, que haviam descido de Jerusalém, diziam: Ele está possuído de Belzebu e é pelo príncipe dos demônios que ele expulsa os demônios.” (Mc 3, 21-22)

Em relação à loucura como manifestação diabólica, é importante observar que esse elemento foi por demais citado em todos os tratados que versaram sobre o demonismo durante o período inquisitorial. O *Malleus maleficarum*, um dos livros mais estudados pelos demonólogos, escrito em 1484, e que se destinou a instrumentalizar inquisidores e eclesiásticos a identificarem casos de possessão diabólica, refere-se, em vários momentos, à loucura como manifestação do demônio:

O diabo, ademais, é capaz de possuir os homens na sua essência corpórea, como fica claro no caso dos loucos (...) Exemplo de malefício [bruxaria] contra o

uso da razão e das percepções interiores nos são dados pelos possessos e loucos, de que nos fala o Evangelho. (Apud PESSOTI, 1994, p. 93)

Durante a Idade Média, a identificação da loucura com o demoníaco, com a bruxaria, é lugar comum. Diz Izaias Pessotti que

Uma característica do enfoque da loucura nesse texto [*Malleus maleficarum*] é a de considerar de origem demoníaca quase todas as formas de comportamento aberrante ou indecente... (PESSOTI, 1994, p. 95)

Para mostrar o extremo poder do demônio, e para dar subsídios aos inquisidores, esse autor cita, entre muitos outros, um trecho do *Malleus maleficarum*, em que esse poder fica evidenciado:

Portanto o demônio é capaz, pela alteração das percepções e dos humores interiores, de provocar mudanças nas ações e nas faculdades físicas, mentais e emocionais operando através de qualquer órgão físico... (Apud PESSOTI, 1994, p. 96)

No período inquisitorial, a descrença nas forças do mal atuando no homem já é um sinal de heresia, como reproduz também um trecho do *Malleus maleficarum*, Thomas S. Szasz, em seu livro *A Fabricação da loucura*:

"... a crença na existência de alguns seres chamados bruxas é uma parte tão essencial da fé católica que sustentar teimosamente a opinião contrária tem um claro odor de heresia". Em outras palavras, o demônio e suas bruxas são uma parte tão real da religião cristã quanto Deus e seus santos. (SZASZ, 1976, p. 36)

Historiando a loucura, este autor também remonta à Idade Média para entender a evolução médica do diagnóstico desse distúrbio mental, e teria, como era de se esperar, que buscasse no *Malleus maleficarum* alguns dos comportamentos de pessoas possuídas, descritos por Sprenger e Krämer (os dominicanos inquisidores que escreveram este livro).

O importante, neste momento, é perceber que loucura e demônio estiveram associados durante muito tempo na história da humanidade, e que José Alcides Pinto retoma esta temática nos livros analisados, não mais para compor um processo inquisitorial, mas para caracterizar o mundo alucinante de seus personagens.

Dentre as manifestações de loucura que aparecem nas narrativas ora estudadas, queremos dar ênfase àquela que parece mais original: a loucura coletiva. Nesta, os personagens perdem suas características mais básicas, seus aspectos mais familiares: eles passam por um processo de desindividualização. É o que Anatol Rosenfeld, no livro *Texto/Contexto*, descreve como uma “completa subversão da ordem ontológica” (1985, p. 62), ao analisar determinados personagens, sob o ponto de vista da arte e da literatura grotescas.

Quando isso ocorre, na literatura de José Alcides Pinto, o elemento que causa o comportamento insólito é o “vírus latente”, que sempre está associado ao desconhecido e que é identificado com o demoníaco, como já analisamos:

O Asceta não sabia bem explicar como as coisas aconteciam na aldeia de Alto dos Angicos. As criaturas eram logo levadas ao esquecimento, perdiam a memória de momento, como se o germe de uma doença fatal e comum a todos existisse no ar do tempo daquelas paragens, no oxigênio que as criaturas respiravam. (...) Que o diabo houvesse se apoderado da mente das criaturas já não havia mais engano. (VA, p. 42-43)

Essa mudança repentina de comportamento é o que caracteriza o diagnóstico de possessão de determinadas “bruxas” da Idade Média:

Além de modificar a “disposição anímica e o humor”, entidades ambíguas, entre o espiritual (ou psíquico) e o corporal, a ação diabólica atinge direta e amplamente a mente e suas funções. (PESSOTI, 1994, p. 96)

José Alcides Pinto, assim, constrói um típico caso de possessão do período inquisitorial em seus romances.

O comportamento anormal dos personagens é ligado primeiramente à loucura e, depois, ao demoníaco.

No livro *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*, esse fato é confirmado pelo narrador:

A desgraça estava no ar do tempo daquelas paragens (...). E a superstição crescia, cada dia, na cabeça dos homens e das mulheres, transformando-se em loucura. Todos, a um só tempo, perderam o uso da razão, o tino das coisas, a noção de tudo. (...) Um espírito mal, perverso, girava no ar do tempo, só podia ser, mexendo na cabeça das criaturas (JP, p. 147-148)

Note-se que a ligação com o demoníaco só aparece, na seqüência do discurso, após a identificação da loucura. Esse encadeamento do discurso é um fato que temos destacado desde o início das análises. José Alcides Pinto sempre está construindo tais fatos dando dois caminhos para o entendimento deles, o que deixa a narrativa sempre com uma dupla perspectiva.

É importante observar que nesse trecho aparece um elemento muito utilizado por José Alcides Pinto para dar ênfase ao extraordinário: a simultaneidade dos acontecimentos: “Todos,

a um só tempo, perderam o uso da razão,..." [o grifo é nosso]. Esse procedimento hiperbólico, neste caso, só demonstra o poder absoluto que o diabo exerce na comunidade.

No livro *Os Verdes abutres da colina*, há muitas passagens que identificam a loucura coletiva com a possessão diabólica: "Embora existisse de tudo no povoado, como poetas, filósofos, oradores (...) a mente do povo repentinamente voltou a regredir ..." (VA, p. 89). Regressão significa loucura e possessão, pois os personagens perdem suas individualidades, e não têm noção do que fazem.

É importante observar que nesse momento da narrativa os vigários saem de cena, pois nada mais resta a fazer. O povo, dessa maneira, não tem mais como reagir às investidas do demônio — todos os personagens estão possuídos e o retorno ao caos é inevitável.

O comportamento alucinado da comunidade passa a ser descrito pelo narrador com mais ênfase. Nesse momento, podemos perceber porque o narrador faz tanta referência ao Apocalipse, porque é isso o que vai ocorrer na comunidade:

As pessoas não sossegavam mais. Corriam desembestadas e aflitas pelas calçadas, arrancando os cabelos, escouceando os ventos como as bestas do Apocalipse. Era ao fim do mundo que chegava com todos os seus horrores. (VA, p.123)

O final do romance *Os Verdes abutres da colina* culmina com a destruição total do povoado, restando incólumes somente dois personagens: Rosa Cornélio de Jesus (a matriarca) e o louco Chico das Chagas Frota.

O louco é poupado por dois motivos: ele não se encontra na aldeia no momento da destruição e sua loucura não é relacionada ao demoníaco. Ele é o único personagem cuja loucura não é produto da possessão demoníaca; a sua perturbação mental é patológica:

Chico das Chagas Frota estava feliz e inconsciente como um animal alegre. Era como se possuísse uma mente de pedra, de vegetal, uma mente que não se contagiasse das misérias do mundo. (VA, p. 94)

Rosa também escapa por ser um personagem-símbolo, como já analisamos, no capítulo anterior: ela é o símbolo da fé e, por isso, é incólume das investidas do diabo; ela nunca se envolve com os fatos insólitos. Ela sobrevive pela sua essência.

Como foi feito o repovoamento da aldeia não ficamos sabendo, já que tudo foi destruído e esse casal não poderia fazê-lo. Essa incógnita é mais um artifício que o autor criou para tornar misteriosa a história do povoado.

4.2.4 O coronel, os abutres e Satã

O personagem “coronel Antônio José Nunes” é o representante da contradição: ele carrega, em sua composição, elementos do sagrado e do profano ao mesmo tempo. Ele tem o bem e o mal em sua estrutura: o bem, por ter sido dado a ele o sinal para a sacralização do mundo (a construção da aldeia); e o mal, pois ele foi o transgressor de um código primordial que é o elemento desencadeador do processo de maldição no povoado. A sua ligação com Deus, portanto, está na revelação do espaço sagrado. A sua ligação com o diabo está na transgressão da norma. Retomamos essa idéia para melhor analisarmos a sua relação com o demoníaco.

As transcrições que faremos a seguir referem-se ao episódio da morte desse personagem, pois é somente após a morte que nos é relevado sua verdadeira identidade:

O corpo do coronel vinha estirado dentro de uma rede de algodão cru, (...) os enormes gaviões gritavam ameaçadores por sobre a cabeça do cortejo fúnebre. Era como se as aves de rapina também estivessem sob o clima de desespero que se anunciava até nos ventos (...) Gatos selvagens, escorpiões e outros insetos e artrópodes deixavam suas tocas e acompanhavam a legião (...) (VA, p. 26)

Após a morte do coronel, tudo se transforma. O que é importante perceber é que toda a aldeia — aí incluídos os irracionais, como na passagem acima — param para lhe prestar uma última homenagem. Isso demonstra que ele não é um ser comum, normal, pois, de outra maneira, não se explicaria a descrição do narrador em relação aos animais. O seu poder, assim, ultrapassa os limites de um mundo dominado pela razão e se estende para um espaço estranho a esse mundo: é o caso do comportamento anormal dos demais seres vivos que habitam a região, no centro da qual foi erguida a aldeia. Isso implica que “Alto dos Angicos” não é uma comunidade comum; ela pertence a um reino diferente, regido por suas próprias leis e comandadas por uma entidade que exerce um poder absoluto sobre tudo o que nela ocorre. O excerto acima reforça a tese de que essa aldeia é o domínio do diabólico, onde tudo perde sua ordem natural e adquire outras características que não podem ser explicadas pela ordem do mundo natural.

Analisemos mais uma passagem, em que os abutres reverenciam a morte do coronel. A citação é longa, mas necessária para percebermos o porquê do seu fascínio:

Os abutres também se fizeram presentes com seu grasnar soturno, carregado de sons escuros e pesados. Como um esquadrão, cobriam os céus de asas abertas, unidos uns aos outros, como jamais

foram vistos assim. Todos levantaram a cabeça quando a farândula verde-escura projetou sua sombra achatada sobre a legião do cortejo. E sem se saber explicar, continuaram voando ao ritmo dos passos das criaturas até chegar ao cemitério. Enquanto o corpo do garanhão não desapareceu na terra, se detiveram parados no espaço, inexplicavelmente, como uma colagem, as asas imóveis, fortemente amarradas umas às outras, num silêncio pesado e ameaçador, carregado de expectativa (...) Depois levantaram vôo, desamarrando as asas e, se espalhando pelos céus afora, subiram até a vista não mais alcançar e desapareceram na amplidão azul. (VA, p. 26-27)

Por esse exemplo, e por outros referenciais da narrativa, podemos deduzir que o coronel é o próprio Satã (ou Satanás), o primeiro da hierarquia do inferno, que, segundo Cousté, domina todos os demais:

todos os demonógrafos e poetas que se ocuparam dele concordam em reconhecer-lhe [Belzebu] o número dois da hierarquia infernal, *imediatamente abaixo de Satanás*. (COUSTÉ, 1997, p. 261) [O grifo é nosso].

O coronel morre para que satanás, possuidor do seu corpo, assuma sua amorfia. Ele descorporifica-se, saindo do corpo do coronel e, por isso, também sai de um mundo cujos desenhos corporais são bem definidos, para tornar-se amorfo novamente e comandar a destruição do povoado. O diabo só aparece, após a morte desse personagem, no momento da destruição da aldeia e em forma de fogo — o símbolo do inferno.

Nesse momento, podemos perceber o quanto o coronel foi pactuário com o demônio, e explicar o extremo fascínio que ele exercia sobre todos os personagens.

Outro fato que corrobora essa idéia é o comportamento das mulheres, que perdem suas individualidades e passam a ter comportamentos insólitos que só em um espaço diabólico poderia existir. O fascínio que o coronel exercia sobre elas, principalmente, pode-se notar por esse trecho:

Muita gente observou uma forte mudança no tempo. (...) As mulheres abandonavam as casas, correndo aflitas pelos campos, trepando-se nas árvores, abanando-se com as saias, soprando o vapor que subia pelas pernas e incendiava os cabelos. (VA, p. 17)

A descrição do comportamento das mulheres é mais hiperbólica do que o dos demais personagens porque o coronel, sendo o próprio satã, já havia inoculado nelas o sêmen de seus redutos. Cada uma delas, portanto, guardava dentro de si um descendente direto do coronel e, conseqüentemente, de Satã. Isso implica que elas também sempre estiveram possuídas. Por esse motivo se explica o desespero delas no momento da morte do coronel.

Satã, depois que possui esse personagem, domina tudo o que ocorre em torno da aldeia. A reprodução incontida dos animais, é um exemplo disso:

Se possuía o diabo no couro, como diziam, não lhe cabia a culpa,... Se as coisas em suas terras se multiplicavam numa profusão incontida, era devido à sua sorte, não sabia a que outra coisa atribuir. As éguas e as jumentas enchiam os campos; o gado e as miunças reproduziam como sementes (...) cobriam as terras e cresciam da noite para o dia com a mesma força estranha dos filhos que gerava nas fêmeas... Era como se o sêmen dos machos da fazenda possuísse o mesmo núcleo criador que o seu... (VA, p. 32-33)

Ora, o coronel não sabia a quem atribuir a profusão dos bichos porque a força misteriosa do demônio já estava atuando na aldeia logo após ele ter transgredido o código primordial. Ele, com essa transgressão, já estava, sem saber, do lado da legião do diabo. Por esse motivo é que ele não consegue entender a reprodução desordenada dos bichos e das mulheres.

A sua completa possessão virá logo a seguir. Nesse momento, o demônio passa a comandar tudo através dele, que passa a ser um simples fantoche:

O próprio coronel tinha a mente agora desbotada, não sabia mais soletrar o nome (...) se sentia confuso e desmemoriado, como se até o tempo quisesse mudar de rumo, alterando o curso das coisas (...) ou como se a morte quisesse varrer os troncos velhos das gerações da aldeia de Alto dos Angicos de São Francisco do Estreito para os confins do mundo, sem deixar sequer vestígios da memória do povo, de sua história, de coisa alguma, como se jamais naquelas paragens em tempos passados vivente algum existisse. (VA, p. 43)

Apesar da confusão mental do coronel, ele ainda pôde ter um momento de vaticínio, prevendo a desorganização de toda a comunidade.

Agora, entendemos porque a aldeia precisava ser totalmente destruída: só havia uma maneira de salvar toda a comunidade: a purificação pelo fogo, ao contrário da purificação pela água descrita na *Bíblia*. Esse é outro tipo de intertextualização.

Os abutres, após a morte do coronel, recolhem-se na Serra do Mucuripe e só saem de lá para invadir e destruir o povoado. É importante observar, nesse momento, as

semelhanças que há entre os abutres e outra manifestação do demônio no *Apocalipse*. Essa passagem da *Bíblia* refere-se a um período de latência em que se encontra o demônio:

Ele pegou o dragão, a serpente antiga, que é o diabo, Satanás, e o acorrentou por mil anos. Lançou-o no abismo e o fechou, pondo em cima um selo, para já não extraviar as nações até o fim dos mil anos, depois será solto por pouco tempo. (...) Findo os mil anos, Satanás será solto da prisão, e sairá para extraviar as nações que habitam os quatro cantos da terra. (Ap 20, 2-3; 7)

A passagem, no romance *Os Verdes abutres da colina*, que comparamos é a seguinte, que é dita por uma cigana:

Este lugar já teve o que hoje não tem e, no futuro, não terá vivente para contar sua história. Desaparecerão todos da face da terra tal qual Sodoma e Gomorra, porque o diabo plantou aqui suas raízes no ar, nesse estirão que vai do morro dos Macacos à serra do Mucuripe, onde os verdes abutres da colina estão chocando uma grande ninhada de mil ovos, que logo deixarão rapidamente suas locas e como uma praga cairão sobre o povoado e devorarão tudo o que encontrar. (VA, p. 122)

Assim como o outro excerto, este antecipa os fatos que irão ocorrer no povoado. O período de latência do demônio, nesse romance, é o tempo do seu recolhimento na serra do Mucuripe. Esse é o período simbólico dos mil anos (“mil ovos”).

O local em que o dragão é recolhido, na passagem do *Apocalipse* — o abismo — é representado pelas locas da Serra do Mucuripe. É um local misterioso, medonho, a que ninguém tem acesso. Somente através do vaticínio da cigana

é que sabemos que os abutres estão chocando uma ninhada de mil ovos.

O final do romance mostra-nos, apoteoticamente, a última investida do demônio. A citação é longa, mas necessária para mostrar tanto a evolução dos fatos como as últimas formas que o diabo assume na aldeia:

Um dia de domingo, pelas quatro da tarde (...) Pe. Tibúrcio sentiu que alguma coisa extraordinária se gerava no ar do tempo (...) e distinguiu uma formação estranha, (...) e vinha caminhando e crescendo rapidamente em direção ao povoado. Do lado poente, das abas da serra do Mucuripe, partiram igualmente os verdes abutres da colina precedidos de sua grande ninhada. (...) Era o fim de tudo. A tempestade de poeira crescia e avançava num barulho ensurdecedor (...) Certamente João da Mata e Antônio Marreca acabavam de morrer. Eram os únicos por aquelas paragens que ainda tinham o diabo no couro. Os dois demônio haviam-se libertado e, juntando-se aos verdes abutres da colina, invadiam o povoado, juntamente com a tempestade de poeira. (...) A tempestade de poeira entrou no povoado com os verdes abutres da colina, como se previra. E os tetos das casas foram atirados distante, e um grande incêndio irrompeu no povoado. As labaredas, açoitadas pelos ventos, se levantavam altas, devastando tudo num segundo. (VA, p. 130-131)

O demônio precisa sair do corpo dos que ainda estavam possuídos — João da Mata de Antônio Marreca — para tornar-se completamente independente e configurar-se com o que há de mais volátil: nuvem de poeira, fogo, tempestade. Esse fato mostra a evolução dos passos da entidade demoníaca que, neste momento final, não precisa mais de qualquer personagem

para se manifestar na ocasião da destruição. Ela se apodera deles por algum tempo para mais facilmente destruí-los.

Nesse momento, entendemos porque a aldeia de "Alto dos Angicos" ficou tão vulnerável à destruição. A entidade demoníaca, possuindo aquele que comandava a aldeia, estaria tomando posse também de toda a comunidade.

Esses fatos demonstram o porquê de toda loucura dos personagens. Eles estavam, desde o início de suas vidas, sendo direcionados pelo demônio, através de um processo crescente de possessão, daí o elevado índice de alucinação a que sempre ficaram submetidos.

5 CONCLUSÃO

O propósito desta pesquisa foi estudar como o imaginário da alucinação se forma nos textos de José Alcides Pinto, tendo por base a *Trilogia da maldição*. Realizada a pesquisa, chegamos a algumas conclusões.

Primeiramente, concluímos que o espaço ficcional de José Alcides Pinto é construído com elementos que desorganizam a vida dos personagens. Esses elementos passam, inicialmente, por um processo de sacralização do mundo, em que a ligação com o cosmos é feita seguindo os arquétipos de sacralização das sociedades primitivas estudadas por Mircea Eliade. Esse processo compõe-se de rituais de iniciação que poderiam levar os personagens à comunicação com os deuses. Tal processo, no entanto, não se efetiva inteiramente, uma vez que o retorno ao caos é uma recorrência nos textos analisados. Esse é o primeiro dado que contribui para a criação do imaginário alucinante, pois os personagens, não tendo mais ligação com o transcendente, ficam perdidos em suas existências, só restando a eles a vida desordenada que sempre levaram.

Outro elemento que poderia amenizar o *modus vivendi* dos personagens diz respeito ao espaço da estação da chuva. O inverno, no entanto, para eles, é também sinônimo de desgraça, pois o que é enfatizado nesse período é a calamidade que as chuvas proporcionam. José Alcides Pinto, portanto, foge dos paradigmas de construção dos autores da literatura regionalista do Nordeste. Nesses, o padrão é ter a chuva como elemento propulsor de redenção.

A estação das secas, que cria todo um mundo de exceção, onde um mundo sobrenatural convive com o mundo empírico, é outro momento de desordem na vida dos personagens. Desta maneira, chuva e seca são elementos que não têm nenhuma diferença, em se tratando de espaço. Os

dois são igualmente responsáveis pela criação de um imaginário de desgraça: a chuva, através das enchentes, provocando tragédia; e a seca, através do insólito, ocasionando, igualmente, infortúnio.

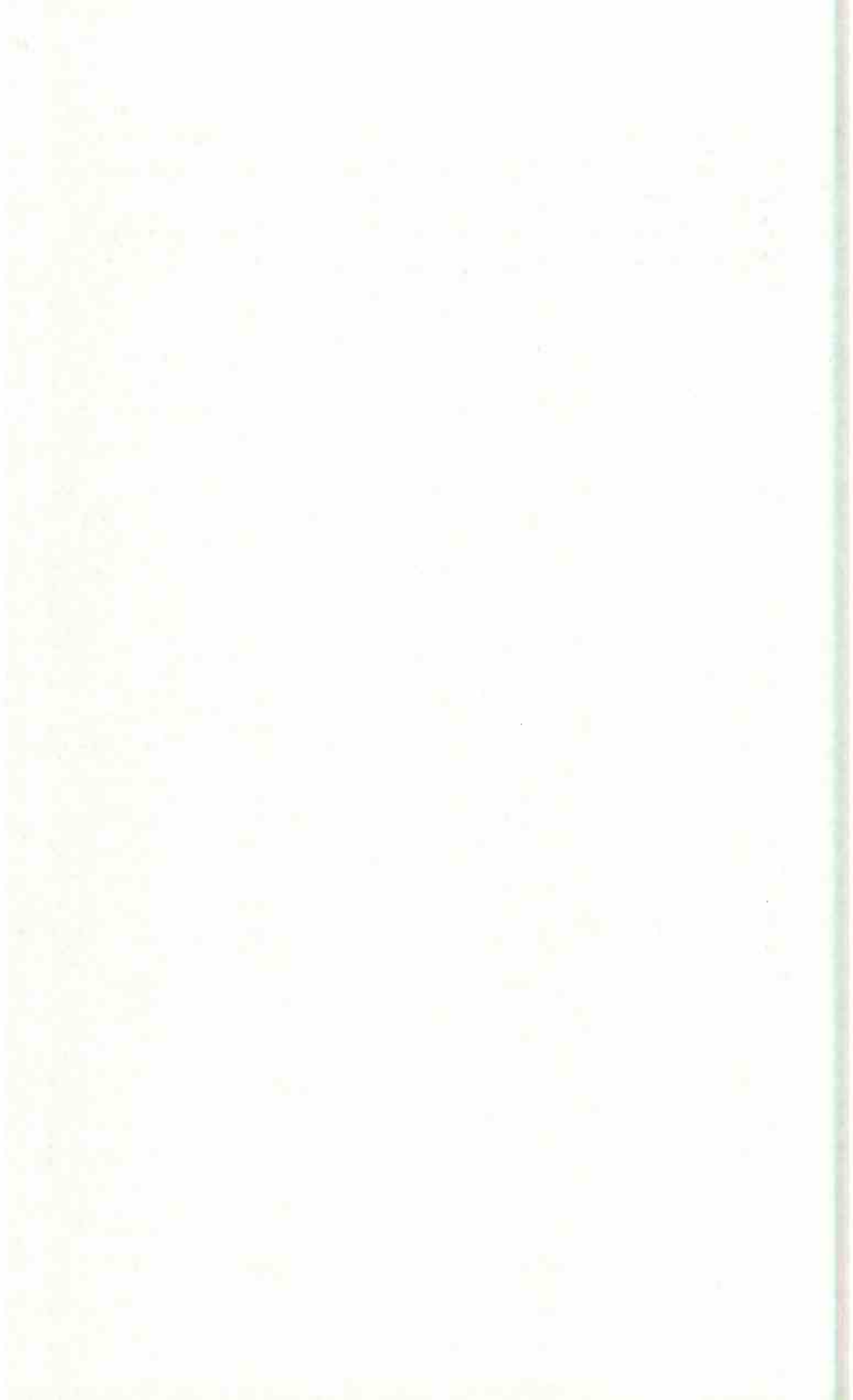
Por fim, percebemos que uma maldição é a causa de toda a alucinação dos personagens de José Alcides Pinto. Essa maldição se inicia quando do povoamento da região onde os personagens passam a conviver. Tentando imitar um tempo primordial — o tempo do início da formação do mundo segundo os preceitos da *Bíblia* — José Alcides Pinto povoa o espaço com personagens que têm uma profunda ligação de consanguinidade. Esse é o fator da maldição: há a transgressão de um código estabelecido pelas leis de Deus e dos homens. As narrativas pesquisadas são historicamente datadas no discurso: o início do século XIX. Portanto, não há o tempo primordial da formação do começo do mundo. Os descendentes do primeiro casal, na ficção de José Alcides Pinto, são frutos de ligações incestuosas, que é o motivo principal da maldição que envolverá todos os descendentes.

Em meio a essa tumultuada geração, surgem os personagens que têm pacto com o demônio e que o invocam em determinados momentos de tensão. As manifestações do demoníaco são perfeitamente localizadas e atuam no imaginário coletivo dos personagens como sentimento de culpa que não pode mais se reverter, pois todos são frutos do mesmo pecado. Dessa maneira, aos personagens, que não vislumbram saídas para suas vidas, só restam os caminhos da loucura e da alucinação.

O que se conclui, em linhas gerais, é que José Alcides Pinto constrói um universo ficcional cuja cosmovisão é de apocalipse. O mundo dos seus personagens é um mundo povoado de inquietações, de desgraças, de desordem e de caos, onde os demônios se manifestam de maneira empírica, criando um imaginário alucirante.

É somente no espaço do caos e da morte que esses personagens cumprem suas funções. É isso que cria o imaginário da alucinação.

José Alcides Pinto, portanto, tem na alucinação seu principal elemento de construção ficcional.



BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA José Américo de. *A Bagaceira*. 30. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. A eterna imprecisão da linguagem. In: *Carlos Drummond de Andrade (poesia e prosa)*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988. (Volume único)
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna - Macário*. São Paulo: Martins Editora, 1965.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)
- BARTHES, Roland., GREIMAS, A. J. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis Rio de Janeiro: Vozes, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Organizador Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. (Volume único)
- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
- BÍBLIA. III. Índice Bíblico-Pastoral. Português. *Bíblia Sagrada*. Coordenação Geral L. Garmus. 38. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Delta, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O Espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- BOURNEUF, Roland., OUELLET, Réal. *O Universo do romance*.
Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- BRASIL, Assis. *A Técnica da ficção moderna*. Rio de Janeiro:
Nórdica, 1982.
- BRAVO, Victor. *Los Poderes de la ficcion (para una interpretación
de la literatura fantástica)*. Caracas: Monte Avila Editores,
1987.
- CAMPOS, Moreira. *Obra completa*. São Paulo: Maltese, 1996.
Contos I e II.
- CARPENTIER, Alejo. *A Literatura do maravilhoso*. São Paulo:
Vértice, 1987.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Análise literária*. São Paulo: Mestre Jou,
1968.
- CHAPLIN, J. P. *Dicionário de psicologia*. Lisboa: Publicações
Dom Quixote, 1981.
- CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo maravilhoso*. São Paulo:
Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Erotismo/Satanismo/loucura na
poesia de José Alcides Pinto*. In: PINTO, José Alcides.
Guerreiros da fome. Fortaleza: Secretaria de Cultura e
Desporto, 1984, p. 9.
- COUSTÉ, Alberto. *Biografia do diabo: o diabo como a sombra
de Deus na história*. Trad. Luca Albuquerque, 2. ed., Rio de
Janeiro: Record, 1997.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Luís F. Lindley. *Nova gramática do
português contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1985.

- DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1987.
- DUBOIS, Jean. et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1993.
- DURAND, Gilbert. Exploração do imaginário. In: PITTA, Danielle Perin Rocha (Org.) *O Imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Massungana, 1984.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ESPÍNOLA, Adriano. A loucura solidária de José Alcides Pinto. *REVISTA DO ESCRITOR BRASILEIRO - LITERATURA*. Brasília: Códice, n. 6, junho, 1994.
- FERNANDES, José. *O Existencialismo na ficção brasileira*. Goiânia: Universidade de Goiás, 1986.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FREUD, Sigmund. O estranho. In: *Obras completas*. Vol. XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1976.
- GLEICK, James. *Caos: a criação de uma nova ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- LOPES, Carlos. *A Voz interior de José Alcides Pinto*. Fortaleza: [s.n: data?].
- MARTINS, Floriano. *Fúrias do oráculo*. Fortaleza: Casa de José de Alencar/Programa Editorial, 1996.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- MAUPASSANT, Guy de. *Contos fantásticos*. Porto Alegre : L&PM, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MONTEIRO, José Lemos. Ed. *O Universo mí(s)tico de José Alcides Pinto*. Fortaleza: 1979.
- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- NASCIMENTO, F. S. *Apologia de Augusto dos Anjos e outros estudos*. Fortaleza: UFC, 1990.
- PAES, José Paulo. *Os Buracos da máscara*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PESSOTTI, Isaias. *A Loucura e as épocas*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- PEREIRA, Armindo. *O maldito José Alcides Pinto*. In: *De Drummond a Lêdo Ivo e outros estudos*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Plásticas, 1991.

PINTO, José Alcides. *Entre o sexo: a loucura a morte*. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.

_____. *O Dragão*. 3. ed. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1987.

_____. *O Amolador de punhais*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1987.

_____. *O Criador de demônios*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1967.

_____. *Reflexões, terror, sobrenatural*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1984.

_____. *Senhora Maria Hermínia (morte e vida agoniada)*. Fortaleza: IOCE, 1988.

_____. *Os Verdes abutres da colina*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

_____. *João Pinto de Maria (biografia de um louco)*. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

_____. *A Divina relação do corpo*. Fortaleza: 1990.

_____. *Estação da morte*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

_____. *O Enigma*. Fortaleza: 1974.

_____. *O Sonho*. Fortaleza: Henriqueta Galeno, 1974.

_____. *O Editor de insônia*. Rio de Janeiro: Leitura, 1965.

_____. *Guerreiros da fome*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1984.

PITTA, Danielle Perin Rocha. (Org.) *O Imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Massungana, 1984.

- POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 37.ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologia*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. *O Conflito das interpretações*. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- ROSA, Guimarães. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROSSET, Clément. *O Real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.
- SANTIDRIÁN, Pedro R. *Dicionário básico das religiões*. Aparecida SP: Santuário, 1996.
- SCHLESINGER, Hugo. *Dicionário enciclopédico das religiões*. Petrópolis RJ: Vozes, 1995.
- SCHWARTZ, Jorge. *A Poética do uruboro*. São Paulo: Ática, 1981.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1992.
- SZASZ, Thomas S. *A Fabricação da loucura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- TELLES, Lygia Fagundes. *Mistérios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- VAX, Louis. *A Arte e a literatura fantásticas*. José Paulo (org.). Lisboa: Arcádia, [data?]. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- VEIGA, José J. *A Estranha máquina extraviada*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- YOURCENAR, Marguerite. *Contos orientais*. Tradução de Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1971.

FICHA TÉCNICA

Preparação do Original

Revisão de Provas

Roberto Cunha Lima

Maria das Dores de Oliveira Filgueira

Normalização

Perpétua Socorro Tavares Guimarães

Editoração Eletrônica

Luiz Carlos Azevedo

Capa

Heron Cruz

Tipo e Corpo/Entrelinha

Futura Lt Bt 12/14,4

Equipamento

PC Pentium 266: Software: PageMaker 5.0

Impressora: HP Laserjet 6L

Produção Gráfica

Imprensa Universitária



Impresso na Imprensa Universitária da
Universidade Federal do Ceará

Av. da Universidade, 2932 - Caixa Postal 2600

Fone/Fax: (085) 283.47.48 - Fortaleza - Ceará - Brasil

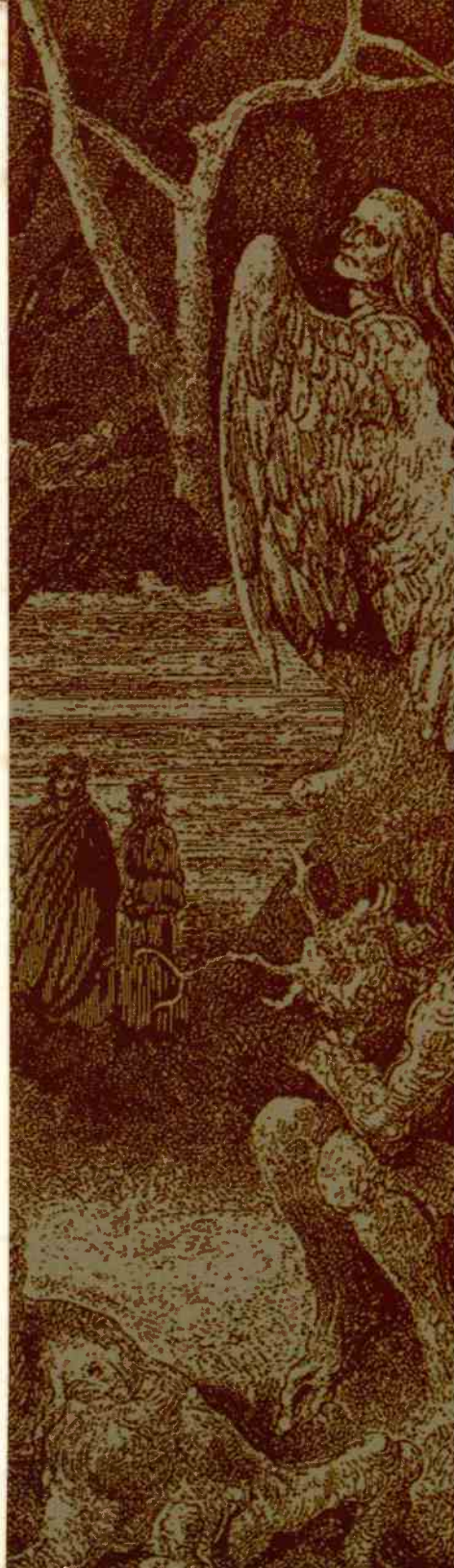


Foto: Sílvio Chaves



Em meio a essa tumultuada geração, surgem os personagens que têm pacto com o demônio e que o invocam em determinados momentos de tensão. As manifestações do demoníaco são perfeitamente localizadas e atuam no imaginário coletivo dos personagens como sentimento de culpa que não pode mais se reverter, pois todos são frutos do mesmo pecado. Dessa maneira, aos personagens, que não vislumbram saídas para suas vidas, só restam os caminhos da loucura e da alucinação.

O que se conclui, em linhas gerais, é que José Alcides Pinto constrói um universo ficcional cuja cosmovisão é de apocalipse. O mundo dos seus personagens é um mundo povoado de inquietações, de desgraças, de desordem e de caos, onde os demônios se manifestam de maneira empírica, criando um imaginário alucinante.

ISBN 85-7282-



9 788572 1820