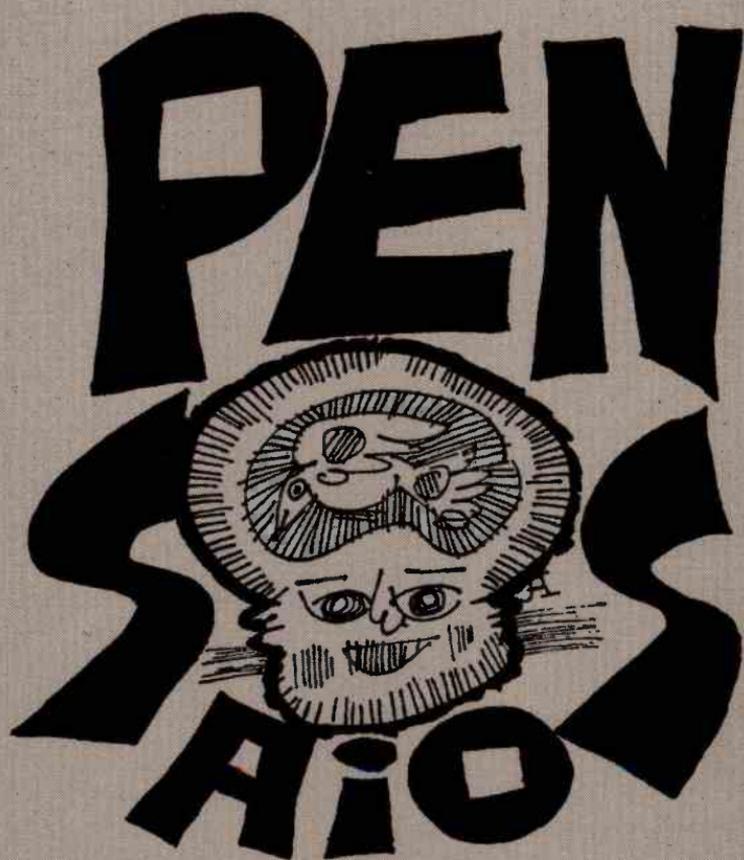


Paulo de Tarso (Pardal)

PEN S AÍO



Ensaio Sobre:

Audifax Rios

Luciano Maia

Ângela Gutiérrez

Dimas Macedo

Virgílio Maia





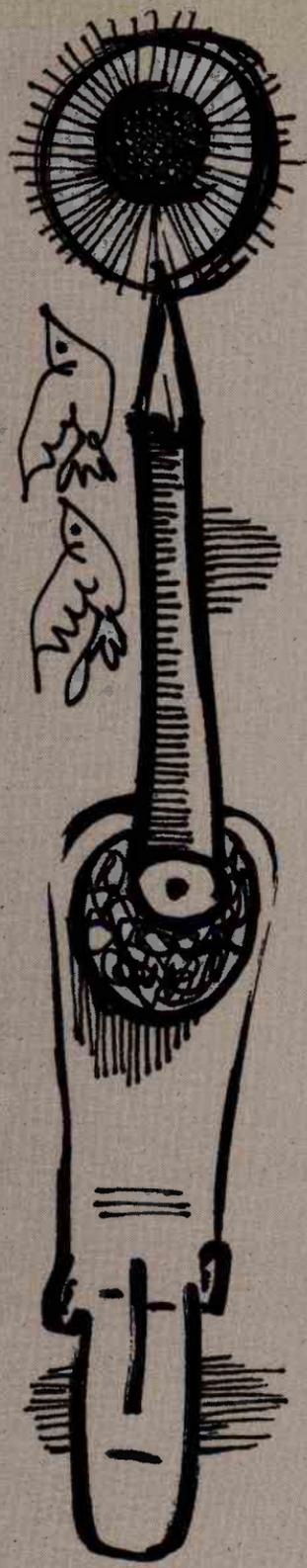


Foto: Silvio Chaves



"Os textos de Audifax Rios são dotados de uma linguagem em que o coloquialismo se evidencia. Essa linguagem, às vezes um tanto relaxada do ponto de vista da norma culta, tem um claro propósito: o de registrar a fala do cotidiano."

"Luciano Maia é um poeta que desde o primeiro livro, em 1982 - *Um canto tempestado* -, vem mostrando o seu talento como artista e como intelectual. Ao longo desses quinze anos de trabalho com a palavra, esse poeta cearense já tem seu nome respeitado por quantos se interessam pela literatura cearense contemporânea."

"Apesar do termo Pós-modernismo ser ainda empregado com certas reservas, queremos propor esta classificação para servir de identificação da estética do romance de Ângela Gutiérrez."

"O livro de Dimas Macedo, *Estrela de Prata* (1984), caracteriza-se pelo poder de síntese, pela conceituação do poético. Nele está o poeta lírico, o elegiaco e, principalmente, o filósofo..."

"Fugindo dos lugares comuns em que normalmente a temática regional vem mergulhada, Virgílio Maia conseguiu em seu poema 'Esporas D Prata' transcender esse regional e reafirmá-lo enquanto mito."

Para o amigo, percentagem
de todos os trabalhos. N. H. Maciel,
estes

PENSAIOS,

trabalhos de autoria
e de todos os trabalhos.

Uma obra de grande
valor. 5/12/2000

As seguintes obras para a publicação
de Revista

Paulo de Tarso (Pardal)

PENSAIOS



Biblioteca O Curumim Sem Nome
Fortaleza - Ce
2000

Copyright by Paulo de Tarso (Pardal)

Endereço: Av. Desembargador Gonzaga, 333, ap. 403/D, Cidade dos Funcionários – Fortaleza – CEARÁ
CEP – 60.823-000
Fones: (085) 279.5122; 9990.9706

Biblioteca O Curumim Sem Nome

Conselho Editorial

Virgílio Maia
Audifax Rios
Carlos Augusto Viana

Capa: Audifax Rios
Título: Luís Bernardo
Foto: Sílvio Chaves

C438p Chaves, Paulo de Tarso Vasconcelos (Pardal)
Pensaios/ Paulo de Tarso Vasconcelos Chaves
- Fortaleza : Biblioteca O Curumim Sem Nome,
2000.

107 p.

I. Literatura Cearense – Ensaios I. Pardal

II. Título.

CDD – B869.44

“A epopéia, o poema trágico, bem como a comédia, o ditirambo e, em sua maior parte, a arte do flauteiro e a do citaredo, todas vêm a ser, de modo geral, imitações.”

Aristóteles

“Todo poema é brilhante por suas qualidades particulares.”

Nicolas Boileau-Despréaux

“O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável.”

Jean-François Lyotard

“Um poema é como um gole d'água bebido no escuro.”

Mário Quintana

SUMÁRIO

1. As memórias de Audifax Rios.....	09
2. Luciano Maia e a saga do Jaguaribe.....	31
3. A polifonia d' <i>O mundo de Flora</i> , de Ângela Gutiérrez.....	49
4. Dimas Macedo e a poética da dor.....	75
5. “Esporas de Prata”, de Virgílio Maia.....	91
Bibliografia.....	107

As memórias de Audifax Rios

Audifax Rios é um artista múltiplo. É pintor, desenhista, publicitário, arte-finalista, poeta, ficcionista, cronista e memorialista.

Nos seus livros até agora publicados - *Bar Peixe Frito* (1978); *Já fez sua fezinha hoje?* (1987); a coleção *Relembraças*, composta dos livros *Gentes da Licânia* (1989), *Porto do Binga* (1990), *Viventes de Aroeiras* (1993); e o livreto informativo *Os Descaminhos da Loura Desquitada* (1992) - as memórias adquirem várias nuances. Ora as narrativas são crônicas, ora adquirem feição memorialística, ora há uma original miscigenação de poesia e ficção. Em todos os textos, porém, notamos a preocupação desse artista em preservar fatos, personagens, datas, que estariam fadados ao esquecimento, não fora a sua consciência de memorialista e de (re)criador que tem no real a sua matéria prima. Dizemos isso porque, nos seus relatos, os personagens fazem parte do cotidiano de cidades como Santana do Acaraú e Fortaleza, personagens estes que não teriam sobrevivido a um registro, exatamente por serem comuns, por fazerem parte de uma história que, normalmente, não é contada, nem referenciada - é a história dos camelôs, das putas, dos bêbados, das bodegas que já não existem, dos fatos pitorescos que se transformaram em piada. São personagens do povo que fazem da vida um grande espetáculo, em que o humanismo se sobressai e em que o humor, a ironia e a irreverência são elementos necessários para o enfrentamento da dura realidade em que vivem.

1. O DISCURSO

Os textos de Audifax Rios são dotados de uma linguagem em que o coloquialismo se evidencia. Essa linguagem, às vezes um tanto relaxada do ponto de vista da norma culta, tem um claro propósito: o de registrar a fala do cotidiano. Dentro dessa perspectiva, suas narrativas adquirem relevo, pois a partir delas podemos notar que a fala do povo fica registrada, com todos as particularidades que uma região pode oferecer. Neste sentido, é comum observarmos termos, expressões, ditados que fizeram parte de uma época, e que foram, algumas delas, sendo substituídas por outras, como é comum, devido à dinâmica da própria língua. Alguns exemplos podem esclarecer melhor esse aspecto:

"Sempre com uma tirada na ponta da língua";¹ "... um bom papo onde imperam seus trocadilhos, transpiram suas lérias." (BPF, p.10); "... para a costumeira bicada" (BPF, p.11); "Margô, uma ampola para a mesa número cinco!" (PBF, p.14); "Margô já de volta com a mão no pescoço da Dandiz..." (BPF, p.15); "... tomou um chá de sumiço." (BPF, p.16); "... você vai fazer companhia ao finado..." (JF, p.17); "... nunca haver posto a mão num cabo de enxada." (JF, p.17); "... o envelhecido Rui, estragado pela cachaça e pela raparigagem..." (JF, p.24); "... deixando à mostra a pança arredondada..." (JF, p.29); "Mas, Douradinha morta, Colonial posta." (JF, p.39); "... se ainda quer faturar o do grude, que o Zé Capote está aviando os temperos da buchada, e a Dandiz está olhando da prateleira." (JF, p. 64); "... o cristão perde a compostura..." (JF, p.69); "... enfiava as amarguras na garrafa de Pitu..." (JF, p.106); "... Amigo Urso havia até esquecido os carinhos da mina, quando seu zerbini pulsou forte..." (JF, p.149). Um outro exemplo serve para ilustrar os traços característicos de um período em que jovens *hippies* faziam da sua linguagem singular um verdadeiro dialeto:

A não ser quando se dirigiram ao Galego, ô irmão, dá pra descolar uma bebida aí pra gente, que a gente tá duro, cara, entende, não corta o barato, que a gente viu ali a flora tropical e ficou naquela de curtir a estrelinha de carambola... (BPF, p.24)

O discurso indireto livre, presente neste excerto, é também comum em muitos outros textos.

Audifax Rios resgata expressões populares, ditados que fizeram parte de uma época, termos que não se usa mais. Os textos revelam um aspecto importante e necessário para a memória cultural e lingüística de nossa região.

As descrições guardam a lembrança de objetos, de hábitos e de comportamentos do interior e da capital. Nas festas religiosas, podemos perceber isso com maior clareza. É o caso das festas do Mês de Maria, nas quais as homenagens são feitas de acordo com as particularidades de

¹ RIOS, Audifax. *Bar Peixe Frito*. Fortaleza : 1978, p.10. Convencionamos as seguintes abreviaturas, seguidas do número da página, para identificarmos as obras do autor: BPF, *Bar Peixe Frito*; JF, *Já fez sua fezinha Hoje?*; GL, *Gentes da Licânia*; PB, *Porto do Binga*; OD, *Os Descaminhos da Loura Desquitada*.

cada paróquia. No texto "Maria", do livro *Gentes da Licânia*, podemos notar essas lembranças:

Durante todo o mês aconteciam celebrações na Matriz de Santana, os sons da ladainha (Mater Amabilis, ora pro nobis) em meio ao cheiro de incenso, (Sancta Dei Geinitrix) sob a frouxa luz votiva do Santíssimo que pendia do riquíssimo lustre de cristal. (GL, p.16).

O ritual da missa é lembrado inclusive por expressões latinas que caracterizaram as celebrações da época. Um aspecto interessante desta descrição é a percepção do autor, que chega através das memórias auditiva ("os sons da ladainha"), olfativa ("cheiro de incenso") e visual ("a frouxa luz votiva", "riquíssimo lustre de cristal"). Este detalhe ganha relevância, na medida em que se percebe que o fato lembrado chega com precisão, e em que a riqueza de detalhes só vem confirmar a memória como matéria viva. O texto adquire feição memorialística, pois trata do clã - é social. A narrativa está em forma reportagem, recurso muito comum nos textos de Audifax Rios, e os personagens têm referenciais empíricos no tratamento nominal: os personagens, no caso do texto "Maria", fazem parte da família do autor. Uma das funções desse texto é o da conservação da tradição familiar.

No caso de Audifax Rios, essa tradição familiar não é um elemento recorrente. O texto "Maria" é um dos poucos em que este fato ocorre. No sentido da autobiografia, a função da conservação da tradição familiar adquire, em seus textos, uma certa circunstancialidade, já que ocorre com pouca frequência.

Vejamos como é feita a descrição de um dos rituais da festa, em que crianças fazem o papel dos anjos protetores:

Em 1955 os dois anjos maiores que coroaram Maria foram Ana Lourdes Araújo (filha de Messias e Maizezinha Araújo) e Dione Rios (filha de Antônio e Rita Rios). Uma de azul, outra de rosa. Asas de papelão salpicadas de penas de pato tingidas com anilina Guarany. Mantos farfalhantes de Tafetá, olhos lambuzados de Cilion, rouge nas faces em flor e suave baton nos lábios. Os cabelos previamente frisados pela D. Glorinha do Sr. Egídio davam o toque celestial e querubínico.(GL, p.17).

A riqueza de detalhes é fotográfica e este elemento é uma característica das mais importantes nos textos do autor. Tal elemento

ganha relevância pois é a partir dele que a memória é resgatada. O nome dos personagens - com a singularidade de tratamento tão comum em nosso interior ("Maizezinha", "D. Glorinha do Sr. Egídio") - e o fabricante da anilina ("Guarany"), no caso do fragmento acima, atestam a preocupação do autor em revelar para os leitores a realidade dos acontecimentos.

Outro detalhe importante desse texto é o cântico da coroação, que era ensaiado no catecismo, e que deveria ser cantado por ocasião da festa: "Andei pelas campinas/ Procurando o que trazer/ Achei estas florezinhas/ Que vim te oferecer (...)" (GL, p.17).

O livro *Gentes da Licânia*, o primeiro da série *Relembrações*, traz o importante registro dos hinos e cânticos da cidade de Santana do Acaraú. O registro é feito não só dos cânticos do ritual católico, mas resgata os hinos políticos, como é o caso dos partidos "azul" e "encarnado", entre os quais a população se dividia, e em que surgiam as rivalidades partidárias e familiares: "O partido azul/ É quem vai vencer/ Pois do norte ao sul/ O seu valor terá que aparecer (...)" (GL, p.20); "O encarnado/ É campeão/ em toda a parte/ Da serra até o sertão (...)" (GL, p.21). Outro registro importante é o hino dedicado à Santana - "Louvores a Sant'Anna" -, que era cantado durante as novenas: "Sois vivo retrato/ Sois fiel pintura/ Das grandes matronas/ Da Sagrada Escritura (...)" (GL, p.34).

Em *Viventes de Aroeiras*, que registra as peripécias das filmagens do longa metragem "A Saga do Guerreiro Alumioso", de Rosemberg Cariri, rodado em Santana, traz também, em um dos textos - "Fã Clube" - uma estrofe de repentista, que bem marca a índole do vaqueiro: "Sou valente na caatinga,/ Sou ligeiro no carrasco,/ Quem tiver boi mandingueiro/ Mandé que eu desenrasco,/ Dou queda que ele conta/ As estrelas com o casco." (VA, p.22).

No livreto *Os descaminhos da loura desquitada*, há também o registro do último terceto do famoso soneto de Pe. Antônio Thomaz - "O Palhaço" (OD, p.24).

Em *Já fez sua fezinha hoje?*, há o registro da "Oração às nove almas benditas" (JF, p.24), que era distribuída pelos adeptos da "Irmã Jurema", em Fortaleza. O registro de hinos, de poemas, de estrofes, de versos são constantes nos textos de Audifax Rios e tem a função de resgatar um importante aspecto da cultura de uma comunidade que é a relação do povo com seus mitos.

A memória arquitetônica é outro elemento importante nos textos desse autor, pois é através dela que podemos refazer o percurso de ruas e praças, cujos nomes foram substituídos ao longo das administrações das cidades de Santana do Acaraú e Fortaleza. O registro, desta maneira, revive um espaço historicamente contextualizado, e possibilita o refazimento de determinados locais. Vejamos os seguintes trechos que dizem respeito à cidade de Santana do Acaraú:

O bairro do Retiro era a continuação da Rua João Cordeiro, antiga Getúlio Vargas a partir da Rodagem do Curre construída pelo Prefeito João Alfredo, hoje rodovia que liga Santana a Sobral. (PB, p.18)

A Rua de Trás corria ao sabor dos meandros do Acaraú. Enviava pelo largo do São João e era mais conhecida como Rua do Cisco. Havia até quem a chamava de Cristo Rei, mas oficialmente era Rua da Fortaleza. (PB, p.44).

Percebemos, por estes trechos, que um bairro e uma rua são lembrados por seus antigos nomes, cuja relação com o nome atual torna, de certa maneira, dinâmico o espaço. Essa relação entre o passado e o presente também é comum nas descrições em que se percebe o registro arquitetônico. No texto "Casas de luz e força", do livro *Porto do Binga*, há o registro da instalação de luz elétrica na cidade de Santana, e onde se pode perceber, também, as modificações da arquitetura da cidade:

Danem-se as lamparinas e candeeiros que o progresso está chegando nesta Nossa Senhora do Olho d'Água e das Almas. 1939. O prefeito José Joaquim Soares instalou a primeira usina provedora de luz da cidade. Ficava à rua João Cordeiro no local onde hoje reside a família do comerciante Paulo Amaro de Farias. (PB, p.46).

Outro referencial da cidade de Santana é o "sobrado", que o autor registrou no texto "Velho Sobrado":

Na esquina da rua Padre Teófilo com João Cordeiro ergue-se o sobrado do Coronel, hoje residência das irmãs, Filhas de Santana. É um casarão de dois pavimentos, uma porta e treze janelas de frente, quatro delas fingidas para esconder a escada em espiral. Pintura amarelada desbotada, enlodada de verde pelos velhos jacarés que vomitam água e chuva. (GL, p.31).

A memória visual, neste caso, mostra a vertente do desenhista e do pintor, que soube captar, com muita precisão, os detalhes do velho sobrado.

O texto do livreto *Os Descaminhos da Loura Desquitada* difere dos demais. É um livreto informativo, de estrutura fragmentada, em que um narrador, assumindo a função de cicerone, dialoga constantemente com o narratário - o que possibilita uma maior interação com o leitor real. E este é o propósito do livreto: informar sobre os pontos importantes de Fortaleza. Foi lançado em 1992, por ocasião do "Encontro Nacional de Dirigentes Sindicais de Ensino Superior", e teve o patrocínio da Associação dos Docentes da Universidade Federal do Ceará - ADUFC. Para dar uma feição de conversa informal, o autor se utilizou de uma linguagem um tanto solta:

Aqui na Praça do Liceu que já foi Marquês de Herval e hoje é Gustavo Barroso (que aliás está em bronze jogando porrinha com imaginários galinhas verdes sob o sol da terra) os bombeiros brigavam com a falange do Parangaba. (OD, p.23).

A conversa informal é o que caracteriza a linguagem desse livreto. No mais, são textos que dão os referenciais de Fortaleza: praias, polos gastronômicos, teatros, cinemas, praças, parques; e os de pessoas ilustres, poetas etc..

2. O NARRADOR

Teoberto Landim, no livro *Seca; a estação do inferno* - em que ele analisa os romances da seca desde *Os Retirantes* (1879), de José do Patrocínio, até *Os Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego - percebendo a importância que o narrador adquire nos romances analisados, abre um capítulo do referido livro - "A Perspectiva do Narrador" - para comentar a relação que há entre narrador e autor dos livros analisados. Ele se utiliza da tipologia de Normann Friedmann, e classifica o narrador de "autor onisciente intruso". Tal fato se dá, como ele diz, porque "há entre autor e narrador uma tensão difícil de resolver"¹. Ao analisar o romance *Os retirantes*, assim ele se refere ao narrador:

¹ LANDIM, Teoberto. *Seca; a estação do inferno*. Fortaleza : UFC, 1992, p.45.

A observação dos fatos por parte do narrador se dá de maneira direta; seu envolvimento com os fatos e sua constante mediação mantendo o leitor afastado é um recurso de distanciamento que caracteriza um possível obstáculo, seja pela não-identificação de qualquer lugar (...); seja pela omissão de nome de suas personagens.¹

Nos textos de Audifax Rios, percebemos que o envolvimento do narrador se dá, também, de maneira direta. Os fatos narrados têm como base um referente empírico, e isso se dá em todos os livros deste autor. A tensão entre autor e narrador se amplia nos textos de Audifax Rios, pois o distanciamento caracterizado pela não identificação de lugares e personagens, de que fala Teoberto Landim no excerto acima, não existe nas narrativas de Audifax Rios. Em seus textos, ao contrário, muitos dos personagens são caracterizados como na realidade, inclusive por seus nomes reais, e o espaço na grande maioria dos textos é também real, haja vista o intuito de preservação de uma memória caracterizadora das narrativas deste autor. A tensão se amplia, como dissemos, porque os limites entre a história e a literatura não são precisos, devido ao elemento ficcional sempre presente nos textos de Audifax Rios.

É comum encontrarmos nos seus textos dados históricos - nomes de pessoas reais, fatos com referencial empírico bem determinado, espaço historicamente localizado etc. - bem como dados fictícios, com personagens fictícios atuando paralelamente junto a esses referenciais empíricos. Os seus textos adquirem, por isso, uma feição ambígua, em que há um estreito relacionamento entre ficção, história e memorialismo. Esse fato é uma característica das mais marcantes nos textos do autor. Em *Viventes de Aroeiras*, por exemplo, podemos perceber casos reais, acontecidos durante as filmagens de "A Saga do Guerreiro Alumioso, que foram feitas em Santana do Acaraú; é o caso também do livro *Bar Peixe Frito*, em que podemos perceber um referente empírico - o bar, que já não existe, e os personagens, muitos deles ainda vivos. Nestes dois livros, notamos que, além dos referenciais empíricos, há toda uma recriação, em que a fabulação se mistura à memória; os personagens fictícios atuam conjuntamente com personagens historicamente contextualizados, havendo, por isso, uma verdadeira transfiguração do real. Antônio Cândido, em artigo publicado no jornal *Estado de Minas*, de 21 de março de 1976, ao se referir às memórias de

¹ *Ibidem*, p.46.

Pedro Nava, percebeu que imaginação e história estão presentes nos textos desse memorialista mineiro:

Confinado nos limites da sua memória, com a vontade tensa de apreender um passado que só lhe chega pelo documento e por pedaços da memória dos outros, o narrador penetra simpaticamente na vida dos antepassados e parentes mortos, no seu ambiente, nos seus hábitos, e não tem outro meio de os configurar senão apelando para a imaginação. Desse modo, sobretudo em *Baía de Ossos*, o relato adquire um cunho de efabulação e o leitor o recebe como matéria de romance.¹

Este apelo à imaginação é o que ocorre também nos textos de Audifax Rios, e o leitor elabora, quando não tem conhecimento dos fatos narrados, como matéria de ficção.

Sobre o efeito do real nas narrativas, temos que observar que desde Aristóteles este tema tem sido objeto dos grandes teóricos da literatura. Sobre esta questão vejamos o que diz Roland Barthes:

A resistência do "real" (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição sobre um modelo que nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo "real" passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que pretende relatar "aquilo que se passou realmente".²

O ponto de tensão, portanto, segundo Roland Barthes, é o limite entre as duas realidades - real/ficcional - haja vista dois textos de natureza diferente pleitearem um mesmo objetivo. No caso da literatura realista, podemos notar com mais clareza a aproximação entre real/ficcional. A natureza da literatura, assim, se configura mais adequadamente quando limitada à "arte da literatura", ou seja, à literatura imaginativa. Os textos memorialísticos, no entanto, têm a característica de unir duas realidades diferentes, como bem disse Antônio Cândido, daí

¹ CÂNDIDO, Antônio. "Pedro Nava, uma obra em prosa franca". *Jornal Estado de Minas* - Domingo, 21 de março de 1976.

² BARTHES, Roland. "O efeito do real". In *O Rumor da Língua*. São Paulo : Brasiliense, 1988, p.163.

a dificuldade da classificação genérica de textos que estão tanto em um plano como em outro, como é o caso das narrativas de Audifax Rios.

O problema da verdade, nesse momento, se afigura como de difícil solução, pois as duas realidades, de que falamos acima, se misturam, e isso é próprio da natureza do texto ao qual nos referimos. Diante do desejo de relatar o real e da impossibilidade de fazê-lo o autor encaminha-se necessariamente para a recriação:

Não sendo totalmente recuperado pela memória, que é falha, o vivido passa a ser intencionalmente recriado pelo memorialista, no processo de elaboração de um novo texto.¹

Sobre o estatuto do narrador, assim se refere Vítor Manuel de Aguiar e Silva:

O narrador (...) na comunicação literária, não se identifica necessariamente com o autor textual e muito menos com o autor empírico (...) pois ele representa, enquanto instância autonomizada que produz intratextualmente o discurso narrativo, uma construção, uma criatura fictícia do autor textual, constituindo este último, por sua vez, uma construção do autor empírico.²

O narrador, portanto, é um ser ficcional, uma entidade criada pelo autor empírico, e com ele não pode ser confundido. Isto se observa, naturalmente, nos textos ficcionais. Nos textos memorialísticos e autobiográficos, assim como nas crônicas, o narrador se confunde com o próprio autor empírico e, nos casos em que percebemos a recriação da realidade, os limites são muito sutis, pois não sabemos com certeza onde finda a fala do memorialista e onde inicia a fala do narrador ficcional.

Sobre o cronista, assim diz Massaud Moisés: “O cronista pretende-se não o repórter, mas o poeta ou o ficcionista do cotidiano, desentranhar do acontecimento sua porção imanente de fantasia.”³

A voz do narrador, neste caso, é a voz do cronista. Devido às características da crônica, alguns teóricos chamam o narrador de tal

¹ CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1992, p.102.

² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1992, p.695.

³ MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária (prosa)*. São Paulo: Cultrix, 1986, p. 247.

gênero de narrador-repórter, para dar a real dimensão ambígua desse tipo de texto, que oscila entre a reportagem e a literatura.

Como pudemos perceber, as dificuldades teóricas que envolvem relatos que sempre estão em zonas limítrofes são muitas.

Toda essa digressão foi necessária, para localizarmos a real posição do narrador nos textos de Audifax Rios, em que se percebe também a dicotomia tão característica desses gêneros.

No livro *Bar Peixe Frito*, há, desde o início, o envolvimento direto do narrador com os fatos narrados. Na descrição do ambiente, tal narrador está em primeira pessoa, mas somente nesta passagem podemos perceber isto. No restante do livro, ele se comporta como em terceira pessoa. No excerto seguinte, podemos perceber o envolvimento do narrador com o narratário, e com o relato:

Outra coisa é o reservado que teimo em chamar de Museu de Cera. Os fregueses de sempre, calados nas respectivas mesas, as mesmas pedidas, com um aceno apenas. Quase todos, velhos aposentados da Polícia Militar, sem mulher e sem lar, que ali mesmo deixam o numerário da pensão. (BPI', p.9)

A voz do narrador é a voz do cronista e do memorialista que registra tanto o ambiente quanto os personagens que freqüentavam o "Bar Peixe Frito". O sintagma verbal "teimo" vem comprovar o grau de envolvimento do referido narrador e o grau de onisciência pode ser facilmente comprovado em muitas passagens:

Radiante era o adjetivo para traduzir o estado do Seu Zeca. Nascido na roça, malhado pelo cabo da enxada na pequena lavoura, suas mãos calcjadas sabiam quando segurar uma coisa valiosa. E isto lhe dava um prazer singular. (BPI', p.40)

No livro *Já fez a sua fezinha hoje?*, que tem a estrutura de um livro de contos/crônicas, cuja unidade fica garantida não só pela linguagem como pela temática - são vinte e cinco textos que em que há o envolvimento dos personagens com o jogo do bicho -, o narrador se comporta como cronista, como memorialista e como narrador ficcional. Há textos que guardam a estrutura do conto, embora se perceba o referencial empírico do nome de alguns personagens. É o caso do texto "Os funerais de Douradinha", um dos mais belos do livro, que conta a história de uma cadela de estimação. Todo o relato é recriado em função

do apego que todos os personagens tinham pela cadela. O excerto a seguir, último parágrafo do texto, bem pode dar a idéia do lirismo que encerra essa narrativa, como do envolvimento do narrador, e de um certo misticismo que envolve o local onde "Douradinha" foi enterrada:

Leito de rio bem que é bom para se enterrar cachorro, a cova de Douradinha virou um tufo de capim viçoso, onde vingou até um pé de nove horas que alumia em ponto, vira fogo-fátuo para ajudar os pescadores no trato do peixe ou lembrar os tempos em que a Douradinha fazia a festa dos meninos brincando de pegar parrelha com o trem, aqui Douradinha, aqui, aqui! (JI, p.41)

Outro texto que merece destaque, pelo tratamento que é dado ao narrador é "Bombozinho e o mágico faminto", em que aparece um narrador cronista/memorialista que encaminha a história ao leitor, e um segundo narrador, que atendendo ao apelo do primeiro, dá seqüência à narrativa. Este é o típico fenômeno da extratextualidade, que transforma pessoas reais em personagens, tão comum nos textos de Audifax Rios. Na passagem a seguir, podemos perceber, também, o fenômeno da metalinguagem, onde há o diálogo como o próprio texto:

Isto está virando estorinha infantil e como é difícil... Mariana, acuda aqui, escreva com suas palavras a estória do coelhinho, que seu pai está enlacrado. Mariazinha tinha um coelhinho de páscoa. Ela colocou nele o nome de Bombozinho. (...) Mariana nem quis saber do mágico, como ficara sua mão, estraçalhada a dentadas pelo pequinês. (JI, p. 70/71)

Como podemos perceber, a mudança do narrador foi um recurso utilizado para o prosseguimento da narrativa. "Mariana" e "pai" são dois elementos que identificam o referencial empírico. Nesta passagem o autor assume o papel do narrador, o que é raro acontecer, pois Audifax Rios, enquanto memorialista, não fala de si, mas dos personagens com os quais ele conviveu. Nos demais textos, a identificação precisa do narrador é uma dificuldade - causada pela tensão existente entre narrador e autor, fato este muito comum em textos dessa natureza. Vejamos o que diz Marta Campos, quando da análise do narrador do livro *O círio perfeito*, de Pedro Nava:

As memórias conjuntas, lapidadas, porém, pelo memorialista Nava, apresentam freqüentemente um problema

fundamental: o de se saber quem é o narrador. Não sabemos, ao certo, a partir deste ponto, de que perspectiva são narradas as memórias: se unicamente da perspectiva de Nava ou se do ponto de vista de um narrador fingido, exercendo o papel de lírgon.¹

A tensão entre autor e narrador é um problema constante quando da análise de textos que têm referenciais empíricos bem determinados. Nos textos de Audifax Rios, cremos que essa tensão aumenta porque o narrador, normalmente em terceira pessoa, tem características tanto de autor textual, como de autor empírico. No texto "O gigolô e o gay", do livro *Já fez a sua fezinha hoje?*, há um raro momento em que o narrador está em primeira pessoa, assumindo o estatuto da autodiegese e, como no texto de Pedro Nava, ao qual Marta Campos se referiu, não sabemos, ao certo, quem é esse narrador. Este fato é causado pela tensão que há entre os referentes empíricos - o nome dos personagens, o espaço e o próprio relato - e o elemento fictício. Estes elementos fazem da narrativa uma mescla de memorialismo, crônica e ficção:

Só Deus sabe por que se engraçou de mim. Eu só vivia duro, não tinha onde cair morto. É gostar que é bom, não gostava mesmo. Tanto que às vezes arribava por uns tempos, para a alegria de todos. É nunca me afetou a dor da saudade. Só lembrava da cigainha no desespero. (JR, p.153)

Em outro texto do mesmo livro, "A mascote que não deu certo", podemos perceber o grau de envolvimento do narrador e, se compararmos com o excerto acima, perceberemos também o grau de fingimento deste narrador, que está sempre dissimulado, assumindo várias identidades:

Ah, se pelos menos o João Bolo tivesse sido eleito vereador, era outra coisa. Havia prometido bola nova, indumentária e sede própria, como também enviar um Projeto de Lei à Câmara solicitando verba que proporcionasse a sobrevivência de todos os times dos distritos e povoados que disputavam o municipal. (JR, p.159/160)

¹ CAMPOS, Marta. *O desejo e a morte nas Memórias de Pedro Nava*. Fortaleza: Edições UFC, 1992, p.119

Note-se que a voz do narrador está em terceira pessoa, mas assume um ponto de vista bem próximo tanto do relato como da psique das personagens, que aparecem também com seus nomes "verdadeiros".

Nos livros da série *Relembraças*, as características do narrador não fogem à regra geral. Ele se transfigura em vários, assumindo várias identidades. O que difere nos livros desta série são os relatos, que são mais informativos - cujo tema é a cidade de Santana do Acaraú, aí incluídos a memória arquitetônica, personagens ilustres e do povo, casos picarescos, acontecimentos religiosos e culturais.

3. ELEMENTOS RECORRENTES

3.1. A desilusão

A desilusão dos personagens de Audifax Rios aparece sob várias facetas. A desilusão amorosa, a falta de perspectiva profissional, a morte etc.. Tudo isso, no entanto, é superado com muito bom humor, fruto da intercedência do narrador pelos personagens, como dissemos no capítulo anterior. Essa desilusão tem uma explicação. Do ponto de vista social, percebemos que a maioria desses personagens faz parte da parcela da população que tem suas vidas limitadas pela própria profissão e pelo nível de marginalidade em que vivem. São, portanto, personagens do povo, que têm características próprias na maneira de vestir, de falar, de enfrentar as agruras do dia-a-dia. Eles têm uma visão de mundo indiferenciada, que faz deles verdadeiros anti-heróis quixotescos.

Audifax Rios desenha o perfil de vários personagens que, apesar de sonharem com uma vida melhor - mudar de profissão, ganhar na loteria ou no jogo do bicho, descobrir o amor ideal, ou encontrar o parceiro certo -, têm sempre uma desilusão ao final de cada sonho. Essa desilusão, no entanto, só é percebida pela tragicidade do fato narrado, uma vez que o narrador encobre, em muitas ocasiões, os sentimentos dos personagens, para aí inserir o cômico, a ironia, ou a piada. Essa intercedência pelos personagens é uma característica, em quase todos os textos, do narrador, que age, na maioria das vezes, como um eterno protetor de tais personagens. Não há perfis de personagens vilões, ou desenhos caricaturados de tais personagens. Quando isso ocorre - fato muito raro - há uma espécie de amenização por parte desse narrador, que logo encontra um artifício para que o leitor perceba tal acontecimento sob outra ótica - a ótica da ironia, ou da piada.

Um caso típico dessa desilusão é contado no livro *Bar Peixe Frito*. "Seu Janjão", cambista do jogo do bicho, joga diariamente em uma milhar, esperando que, um dia, a sorte o favoreça: "Algum dia - diz ele - pega uma milhar que amarra faz um tempão, 9135, cobra." (BPF, p.18). Um dia, a sorte o favoreceu e ele levou o grande prêmio. Vejamos o texto:

Ganhou o grande prêmio, e de lambujem um fuscão (...)
Como não sabia dirigir levou o Bigode para conduzir o veículo
perto de casa, a garagem de um amigo. O Bigode viu naquele convite
um gesto de amizade e confiança. Só não enxergou o poste à sua
frente. (BPF, p.60)

Outra faceta da desilusão é percebida pelo comportamento de alguns personagens, a exemplo de "Chico Milagre", que assume o tipo calado, sonhador, desconfiado:

Ancorado a um canto do Muscu jaz a figura ímpar do
Chico Milagre. Ninguém o incomoda. A recíproca é verdadeira.(...)
Aplido bem posto, sua cabeça se assemelha à de um ex-voto, cara
amarrada, o olhar triste e distante sob arqueadas sobrancelhas. (...)
- Aquele ali, hum! Não me fio em homem que não fala, doutor.
Quanto mais quando ele tem os olhos pregados no nada e coça a
cabeça o tempo todo. (BPF, p.67)

O relato do livro *Bar Peixe Frito* termina numa grande desilusão para todos os personagens. O bar foi um referencial para todos eles, durante muito tempo. Após a venda desse bar, os personagens ficaram desamparados, pois ele representava um abrigo:

Estavam todos na calçada em frente assistindo
resignados ao tombamento do velho prédio, o Inocência, bom
comandante, o último a abandoná-lo. Há pouco o Demóstenes
havia retirado o cartaz da Tatuagem, e o Bené imaginava quando
o edifício estivesse pronto, talvez dormisse na calçada. (BPF, p.86)

O bar também era a residência de alguns dos personagens, e isso é a representação mais exata da grande desilusão em que viviam tais personagens.

No livro *Já fez a sua fezinha hoje?*, percebemos, também, que esse elemento está presente em muitos textos. Para citar apenas um dos relatos desse livro, a desilusão aparece sob a forma de separação:

Depois do escândalo, veio o inevitável, cada qual no seu galho. Leninha, bilheteira por puro pendor, arranjou emprego numa agência lotérica, o que não a livrou do contato com o pegajoso meio-corpo. Lacerdinha, cara-metade, tem uma foto da Leninha enjaulada, antes da transformação total, pode curtir um pouco as saudades com aquela última lembrança, ainda em reduzidos pelos. (Jl', p.114).

Nesse excerto, podemos perceber como o narrador intercede pelos personagens. Como recompensa da separação, temos, de um lado, o novo trabalho da personagem feminina; de outro lado, a recompensa aparece sob a forma de um retrato, com o qual o personagem se relaciona com o passado. Desta maneira, notamos o quanto o narrador ameniza o sofrimento dos personagens, causado pela desilusão.

3.2. A intertextualidade

A intertextualidade é a relação dialógica entre os mais variados tipos de textos. Vítor Manuel de Aguiar e Silva define a intertextualidade como sendo "a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)".¹ Devemos notar que este fenômeno é uma característica não só do texto literário, mas de todos os textos verbais. Nos textos literários, porém, a intertextualidade desempenha uma função relevante, pois é através dela que podemos perceber as novas relações e os novos significados que um texto pode ter, assim como a metamorfose que esses textos adquirem, formando uma autêntica cadeia de textos palimpsésticos. Desta maneira, textos de um mesmo autor podem ter ligações intertextuais, o que é chamado de "intertextualidade homo-autoral",² assim como a interação de textos de autores distintos é chamada de "intertextualidade hetero-autoral",³ segundo terminologia de Vítor Manuel de Aguiar e Silva.

A intertextualidade se manifesta de várias maneiras. A citação é a faceta desse fenômeno que mais está presente nos textos de Audifax Rios, onde as letras de músicas predominam, manifestando-se, portanto, de modo explícito:

¹ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra : Livraria Almedina, 1992, p.625

² *Ibidem*, p. 630

³ *Ibidem*, p. 630.

... Faustina, corre aqui depressa... (JF, p.148);
 ... pra acertar no milhar, ganhar quinhentos contos, não ir mais trabalhar... (JF, p.148);
 ... foi um malandro apaixonado que acabou se suicidando (JF, p.150)
 Necessário traçar uma média que não seja requentada (JF, p.147)
 - Calma Capitão, durante nevoeiro, levar barco devagar! (BPI, p.74);
 Quem é do mar não enjoa ... (PBI, p.75);
 ... o navio apitou/paguei a despesa/ e a história se encerra... (BPI, p.86);
 ... ela espera/e não desespera/ na beira do cais... (BPI, p.87);
 ... Eu vou pular fogueira/ Eu vou sortá balão... (PB, p.35).

Um caso típico de intertextualidade homo-autoral, dá-se nos livros *Bar Peixe Frito*, e no texto "O fanático que virou destaque", de *Já fez a sua fezinha hoje?*. Observe-se o tipo de linguagem utilizada nos dois textos: no primeiro, há o relato em forma de reportagem, em que a linguagem referencial predomina, e, no segundo, há um comentário do narrador do fato ocorrido no primeiro texto:

(a) Após várias tentativas sem o esperado sucesso a Polícia conseguiu finalmente, na noite de ontem, localizar a reunião que homossexuais anualmente promovem - o famigerado concurso Miss Evolução. O programa desta feita teve lugar no prédio no. 146 da Rua do Mercado onde funciona o Bar Peixe Frito (...) (BPI, p.76)

(b) Até que sobreveio a tempestade durante o concurso Miss Gay, realizado numa madrugada quente do reservado do Bar Peixe Frito. (JF, p.36)

Há verdadeiras camadas superpostas nos textos em que ocorre o fenômeno da intertextualidade, daí as cadeias de textos palimpsésticos.

Um exemplo de intertextualidade hetero-autoral dá-se no texto "O pequeno Rui", de *Já fez a sua fezinha hoje?*, que interage com uma passagem do romance *O Dragão*, de José Alcides Pinto. O texto de Audifax Rios trata de um personagem que tem a fantasia de voar, e cria os mais mirabolantes aparelhos para conseguir tal intento. No romance de José Alcides Pinto, o quarto capítulo é todo dedicado a um personagem que também faz experiências para voar. Vejamos os seguintes trechos:

(a) Já em tentativas anteriores, (dois cavalos alados) o pequeno Rui também não obtivera o sucesso esperado. A primeira aeronave -

"INCFATUS" - alçou vôo da dita caixa-d'água, ascendeu, fez evoluções, mas a queda foi inevitável. Na segunda investida o feroso cavalo branco de Napoleão fez, numa noite fria, forçado pouso sobre o poço da Luzia, quando o menino Rui contraiu um resfriado, mais tarde convertido em tosse braba. (JF, p.23)

(b) No dia seguinte, começava o sacrifício. Trepava nas árvores, o urubu rosnando debaixo do sovaco. Da galharia mais alta, despencava-se com ele de asas abertas. Esborrachava-se no chão. Arrastava-se para casa, careteando de dor, enquanto a ave agonizava (...) Contudo, Davi não desanimava (...)¹

Os dois personagens - "Rui" e "Davi" - têm as mesmas ilusões, o mesmo sonho. O texto "a" tem uma profunda relação genética com o "b". Percebe-se a relação dialógica inclusive quando Audifax Rios dedica sua narrativa a José Alcides Pinto. A dedicatória é um elemento paratextual, que só vem confirmar a consciência do intertexto.

Outro caso típico do diálogo entre textos, é a transcontextualidade, que é o transporte de um contexto para outro. No caso, do contexto da religião para o contexto da literatura - fato este muito comum nos textos do autor, principalmente em *Gentes da Livânia e Porto do Binga* -, onde há a reprodução de uma oração:

- a) ORAÇÃO ÀS NOVE ALMAS BENDITAS:
"Valei-me minhas santas almas benditas:
as três que morreram queimadas,
as três que morreram afogadas
e as três que morreram perdidas (...) (JF, p.77);
- b) Deus nos salve, ó Ana
Matrona adorada
No céu e na terra
Sempre decantada (GL, p.34);

ou o caso do contexto de propaganda para o contexto da literatura:

- a) COMPRAMOS GATOS DE TODAS AS PROCEDÊNCIAS,
RAÇAS, COR OU ESTADO DE SAÚDE. PAGAMOS BOM
PREÇO. ENTREGAS NA RUA BARÃO DE STUART, 1955,
COM D. MARFISA. (JF, p.95)

¹ PINTO, José Alcides. *O Dragão*. Fortaleza : Secretaria de Cultura e Desporto, 1987, p.130.

b) ... A Soninha, tadinha, tão asscada, sempre cheirando a Rexona ... (será que é por isso que cabia sempre mais um?) (II, p.119)

No caso “a”, temos uma espécie de colagem, em que a linguagem referencial dá a tônica do discurso. As palavras em caixa-alta também caracterizam alguns anúncios populares de jornais. No excerto “b”, presentifica-se no texto literário um anúncio muito veiculado pela televisão, em que o narrador, apresentando o sabonete, diz que “sempre cabe mais um”.

Como vimos, a intertextualidade está presente em muitos textos de Audifax Rios, em que se pode perceber o diálogo e as relações que eles mantêm entre si.

3.3. O humor

Uma das características mais acentuadas nos textos de Audifax Rios é o humor. Esse elemento, constante em quase todas as narrativas, tem uma explicação: ele é fruto de uma amenização das peripécias por que passam os personagens - aí incluídos os momentos trágicos, que se transformam em cômicos na maioria dos casos, e os momentos de angústias. Tal amenização é fruto da intercedência do narrador que, como dissemos no capítulo “O narrador”, exerce uma função protetora de tais personagens, levando o leitor a ter condescendência com eles, quando de seus excessos. Esta é uma faceta das mais acentuadas nos relatos do autor. Ainda buscando uma explicação para tal posicionamento, lembramos que os personagens, como também dissemos em capítulos anteriores, são, na grande maioria, representados como anti-heróis, como personagens comuns - do povo - que fazem um outro tipo de história, em que se percebe um outro lado da realidade - o lado da marginalidade. Essa marginalização faz deles personagens picarescos, que só poderiam sobreviver se fossem dotados de defesas peculiares para enfrentarem a desumanização do meio em que vivem. Essas defesas são exatamente o humor, a ironia e a piada.

Nos textos de Audifax Rios, o humor se transfigura, em alguns casos, na própria piada, recolhida por sua memória ou por fazer parte da própria cultura da comunidade na qual vivem os personagens. É o caso do texto “Coronel” - que assume a feição memorialista -, do livro *Gentes da Licânia*, em que o personagem - Coronel João Batista de Araújo Vasconcelos, chefe político da cidade de Santana do Acaraú, cuja riqueza

era conhecida em todo o Vale do Acaraú - se vangloria da profissão dos filhos e, querendo humilhar o pintor de paredes - José Laurentino -, assim inicia um diálogo:

Um dia o Coronel indaga:

- Zé Laurentino, eu tenho 51 doutores na família. E na tua, tem algum formado?

A resposta veio imediata:

- Eu não como doutor, eu como é feijão! (GL, p.27)

A temática da morte, que é tratada com a devida contenção por todos que a elegem, é, nos textos de Audifax Rios, motivo de humor:

Tempos atrás o cidadão morria e, enquanto o velório (que era chamado de sentinela) era procedido dentro dos conformes, com caldo de caridade, cachaça, anedota e lágrimas(...) (GL, p.41)

O livro *Viventes de Aroeiras*, que relata acontecimentos durante as filmagens do longa metragem "A Saga do Guerreiro Alumioso", em Santana do Acaraú, é todo ele baseado em fatos que levam para o humor e a piada. Exemplo disso é o texto "Racismo", em que um personagem negro - "Bernardo", conhecido artista gráfico de Fortaleza - faz o papel de juiz, e outro personagem - "Bué", Oficial de Justiça da referida cidade - não admite ser jurado do filme pelo seguinte motivo:

Bué, animado por participar de um filme, perguntou:

- Mas, quem vai ser o juiz?

A pergunta era esperada e a resposta já estava engatilhada:

- É o negro Bernardo!

O Bué, indignado, saiu aos improperios, balbuciando:

- Quem, o anti-cristo? Posso até perder a minha aposentadoria mas esse negócio de ser jurado de uma fita onde o juiz é aquele negro fila-da-puta o Bué aqui não vai não. Nem que pintem ele com alvaide! (VA, p.33)

Percebemos a ironia de Audifax Rios, inclusive quando do tratamento do narrador de um dos textos do livro *Já fez a sua fezinha hoje?*. Tal livro contém vinte e cinco textos, que tratam dos vinte e cinco animais que compõem o "jogo do bicho". O texto de número 24 é o único em que o narrador é em primeira pessoa.

Outra faceta do humor é percebida na linguagem. Em muitos textos há uma referência clara aos dialetos desenvolvidos por determinadas classes sociais. No exemplo a seguir, temos um caso do linguajar do "malandro", em que se percebe termos e expressões que não só identificam o humor, mas mostram uma das defesas de sobrevivência dos personagens, de que falamos no início deste capítulo:

Vida boa, necas de pressa. Amigo Urso havia até esquecido os carinhos da mina, quando seu zerbini pulsou forte, feito terminal fabricado no Juazeiro do Padim Cicho. Mandou-se pras bandas do ap da gostosa, tirar o atrasado e um tutu da retranca, que aquilo era como acertar no dúzia-mais-um da loteca, que ele era professor em amarrar a nega na ponta da baba, concordas? (H, p.149)

Neste caso, temos a reprodução da fala singular do "malandro", mas esta fala está com o narrador - não há indícios de discurso indireto-livre (os verbos estão na 3a. pessoa do singular) -, mostrando a cumplicidade entre os dois, e comprovando, mais uma vez, as várias metamorfoses do narrador e o seu véu protetor - criador e criatura, neste caso, estão num mesmo plano, daí a cumplicidade.

4. CONCLUSÃO

Diante dos elementos aqui analisados, podemos dizer, com segurança, que Audifax Rios assume um papel importante dentro da literatura cearense atual, uma vez que sua vertente memorialística tem a preocupação não só de registrar um período histórico, em todos os seus aspectos humanos, mas, principalmente, pela consciência de uma memória lingüística.

Por tudo o que analisamos, o que fica é que Audifax Rios tem uma postura altamente consciente, diante do universo que ele recriou. A sua preocupação com os aspectos memorialísticos, arquitetônico e lingüístico muito tem a ver com a sua visão de artista múltiplo. O pintor e o desenhista, em muitos momentos, aparecem em seus textos, realçando determinados aspectos que passariam despercebidos, não fora essa sua visão plástica que capta detalhes importantes e essenciais que caracterizam sua narrativa.

O modo despreocupado com o trato da sintaxe demonstra, em nosso modo de pensar, que Audifax Rios direciona seu pensamento para

um lado da realidade em que essa preocupação não existe. Na procura do retrato fiel dos personagens e dos fatos por ele apresentados talvez esteja a explicação do seu discurso. A fidelidade com o narrado é um dos objetivos da sua poética, e isso tem uma profunda ligação com a sua visão de artista plástico.

Luciano Maia e a saga do Jaguaribe

1. INTRODUÇÃO

Luciano Maia é um poeta que desde o primeiro livro, em 1982 - *Um canto tempestado* -, vem mostrando o seu talento como artista e como intelectual. Ao longo desses quinze anos de trabalho com a palavra, esse poeta cearense já tem seu nome respeitado por quantos se interessam pela literatura cearense contemporânea.

Neste ensaio, demos preferência a um de seus livros mais significativos, em nosso modo de pensar, para, com isso, podermos perceber a abrangência da sua poética.

Jaguaribe (memória das águas), publicado pela primeira vez em 1982, é um livro que mereceu olhares mais atentos pelos que fazem a crítica literária cearense. Por conter elementos epicizantes, por representar um mito, por conter uma diversidade de poemas que demonstra o quanto o autor é conhecedor da técnica versificatória, é que esse livro é dos mais importantes no contexto da poesia cearense atual.

Neste trabalho, procuraremos analisar o livro a partir das partes em que ele foi dividido. Ressalte-se que na edição por nós analisada, de 1994, o autor dividiu o livro em cinco partes - uma dedicatória e quatro cantos - e que, em nosso entender, deu novas luzes para a interpretação do texto.

O que se percebe de imediato no livro é a estrutura dos poemas. Luciano Maia é um poeta que cultivava o verso medido, influenciado que foi pelos grandes mestres das formas fixas e também pelos cantadores do nosso sertão, daí a musicalidade de seus versos ser tão visível, e ser um dos elementos mais belos da sua poética.

O Jaguaribe é cantado como um mito, aí aparecendo as origens e o destino do rio, com todas as suas implicações sobre o homem. Este homem não é só o da ribeira do Jaguaribe, mas representa, simbolicamente, todo nordestino que vive e que tem no sertão sua consciência. Através da relação homem-natureza, a saga do rio fala do homem universal, com todas as suas implicações psico-sociológicas.

Quando da primeira leitura deste livro, algumas perguntas nos chegaram quase de imediato: por que um rio, para falar do homem? Que implicações teria o rio na construção do imaginário desse homem? Esse rio teria relação com algum ritual?

Sem dúvida, existe, implicitamente, um ritual de iniciação no poema, através do qual há o renascimento do sertão e, por extensão, do próprio homem nordestino. O ritual da água (inverno, cheia) e do fogo (verão, sol, seca), como numa seqüência de batismo e morte, entre os quais o homem se situa, está presente em todas as partes do livro.

Luciano Maia, como poeta telúrico que sempre foi, construiu um texto em que o homem, acima de tudo, é a razão do poema. Nesse sentido, o rio é uma metáfora do homem do sertão, e o homem é uma projeção da vida do rio, por isso, em alguns momentos dos poemas, embora o eu-lírico fale do rio, ele fala, na verdade, do homem, ou vice-versa - a circularidade é uma das características do livro *Jaguaribe (memória das águas)*.

Dessa relação homem-natureza (perceberemos o elevado nível de humanização do rio, quando da análise) situa-se o espaço cósmico do poema. Com isso, Luciano Maia fez a ligação entre o físico e o metafísico, o homem e a natureza.

O rio, respondendo a mais uma das perguntas iniciais, é o elemento através do qual o poeta tenta desvendar os segredos do homem do sertão. Com isso, Luciano Maia, enquanto poeta, cumpre com o seu papel, dentro da função social que a literatura tem.

2. DEDICATÓRIA

O mito do sertão, com seus elementos mais expressivos e cantados, como a valentia, a honra e a liberdade, aparece, desde a dedicatória, com a dimensão simbólica da terra, do poeta e do homem que tem nesta terra uma extensão da sua vida.

A relação cósmica homem-natureza se desenha como um destino, um caminho a ser desbastado e revivido, na maioria da vezes, através de uma dimensão agônica, dada as adversidades porque passa o homem do sertão. Aqui, tudo faz parte de um mesmo universo, de um mesmo corpo em busca de um só destino. Desta maneira, “cantadores”, “retirantes”, “bichos”, “nuvens”, “rios-irmãos”, “outros rios”, “mar” - subtítulos da parte “Dedicatória” - formam um universo único e indivisível, por onde esse homem caminha.

A partir da consciência desse corpo indivisível, tudo se personifica e adquire uma significação:

a) os “cantadores” perfazem os caminhos da arte. Através desse elemento, Luciano Maia, elabora, metaforicamente, seu conceito de

poesia e, por extensão, de arte: Aos poetas duendes do sertão,/ reinventores mágicos da lenda/ recontada nas noites de clarão (...)”¹

Três elementos essenciais nas conceituações do artístico estão presentes nesses primeiros três versos: 1) a arte como recriação (“reinventores mágicos”) - cuja verossimilhança se elabora pela reinvenção da “lenda” que, neste caso, é a própria vida do homem do sertão; 2) o fascínio e a mágica da arte da recriação, aqui representados pelos duendes; 3) a arte como linguagem - “recontada nas noites de clarão”- que neste caso específico se elabora com a característica da oralidade, tão marcante nos cantadores nordestinos. Recriação, fascínio, linguagem: eis o tripé, com que Luciano Maia sintetiza os conceitos do artístico.

b) os “retirantes” perfazem os caminhos do homem em toda a sua dimensão agônica, daí o caráter universal que o poema adquire:

Dedico o meu poema a este povo
peregrino habitante dos caminhos,
que depois de morrer, nasce de novo,
ressurgido das sombras, dos espinhos. (...)”²

Nesses versos, percebemos o mito do sertão através do renascimento do povo. Ele ressurgir e se eterniza exatamente por ser povo, em toda a sua dimensão universal;

c) os “bichos” representam a relação homem-natureza. Os bichos nunca aparecem dissociados do homem, visto que eles, como o homem, são seres que têm a mesma dimensão agônica que revivem e recriam a história pelo mesmo caminho - o da adversidade -, daí a proximidade: é um só corpo; é a força cósmica homem-natureza. Acauã, juriti, asa-branca, sabiá, gado, todos estão em um único universo: o do sertão; por isso a dedicatória:

Ao bicho triste (pé de aribação),
à acauã, que canta o triste fado,
à juriti, ao pássaro carão,
à asa-branca, ao sabiá, ao gado
que bebe o rio-ausente do verão (...) (JMA, p.09)

¹ MAIA, Luciano. *Jaguaribe (memória das águas)*. Fortaleza/São Paulo: Biblioteca O Curumim Sem Nome e Editora Giordano Ltda. 1994, p.09. Convencionamos que este livro, quando da transcrições, será referenciado pela sigla JMA, seguido do número da página.

² *Ibidem*, p.09.

Vemos, aqui, um elemento mítico no agouro da acauã, e a imagem do gado sedento, elemento presente em toda obra regionalista nordestina.

d) as “nuvens” transcendem o seu estado físico e adquirem uma simbologia: a da esperança. Nuvem-inverno-fartura: o trió, nessa ordem, representa a revivência do homem nordestino, ou seja, para quem trabalha com a terra, esses elementos fazem o fim do sofrimento, por isso o simbólico:

Às andarilhas nuvens tropicais,
que recebem do solo vaporoso
as águas em conúbios vesperais
e retornam (nem sempre) ao sequioso
país das pedras intertemporais, (...) (JMA, p.10)

e) os rios - “rios-irmãos”/ “outros rios” - adquirem a dimensão do coletivo, do social, pois são um só elemento diante do qual está a redenção do povo. Personificado, porque representa vida e esperança, o rio sofre como o homem, quando não está em condições de conviver com este povo, ou seja, quando o rio é somente lembrança:

Aos rios do Ceará, principalmente
os do sertão sedento que não vão
muito longe da terra seca e quente
onde resiste o deserdado irmão
preso a um fio d'água sucumbente
que o amarra à sina deste chão, (...) (JMA, p.10)

f) o “mar” é síntese; tem dimensão universal. Nesta parte, o poeta se utiliza da metalinguagem para concluir o desenho dos outros elementos que compuseram a dedicatória. Nesse canto, Luciano Maia antecipa os elementos que vai trabalhar na parte seguinte:

Enfim, ao mar da Terra de Iracema,
que acolhe estas águas irrisórias,
dedico o meu atávico poema
(sincero contributo das memórias
(...))

Estes versos de múltiplo elemento:
de terra e fogo e água e sol e vento. (JMA, p,11)

A dedicatória tem a função de apresentar a poética do livro. Pela composição dessas estrofes - oitavas decassilábicas em oitava rima - o leitor pode, desde já, perceber que a estruturação vai seguir as tradicionais formas de composição. Nesse aspecto, Luciano Maia não se deixou vencer pelos que pensam, erradamente, que o poema contemporâneo tem que passar, obrigatoriamente, pelo verso livre. Ele tem consciência de que isso é uma ilusão e um desconhecimento da própria poesia, pois, independente da forma em que é concebida, a poesia existe em qualquer dos casos.

Antecipar a estruturação dos poemas é outra função que a dedicatória encerra. Aí são apresentados os modelos e os recursos da linguagem e do verso com que Luciano Maia vai trabalhar a temática.

3. CANTO DOS ELEMENTOS

Neste canto, o poeta nos apresenta cinco sonetos com a temática dos cinco elementos que compõem a saga do Jaguaribe: terra, fogo, água, sol, vento. Esses elementos estão presentes em todas as partes do livro - é o universo do rio e, por extensão, do seu povo.

Esta parte, dada a dimensão epicizante que o poema adquire, funciona como a invocação da épica clássica.

O poeta afirmando a função (e a disfunção) desses elementos na vida do sertão, invoca-os não mais como apelo aos deuses para auxiliar o poeta, como na caminhada clássica dos narradores épicos, mas para participar da caminhada do saga do rio. Eles são os próprios personagens da história do Jaguaribe.

Há, neste caso, uma espécie de preparação de cenário, como num teatro, em que tais elementos também são convocados para assistir sua própria história. São, portanto, personagens e espectadores ao mesmo tempo.

Os sonetos que compõem esta parte seguem o modelo petrarquiano, com acentuações sáficas ou heróicas. O único soneto, desta parte, que tem todos os versos em decassílabos heróicos é o que é dedicado ao fogo.

É importante observar que o sentimento trágico está presente em todos os elementos. Mesmo a água, que é símbolo, guarda uma

dimensão de sofrimento. Neste sentido, ela encerra a dualidade certeza/incerteza, que é um sentimento atávico do próprio ser, dado o acaso da sua presença: “... (o vento-leste/ a leva e traz, nos desvarios seus).” (JMA, p.17); “Nômade água do sertão sedento” (Id, p.17). Esses versos mostram a incerteza do inverno, que causa angústia ao sertanejo, por isso a dimensão agônica que esse símbolo de esperança também encerra.

O sentido trágico, assim, é que vai caracterizar esse canto. O primeiro verso de cada soneto demonstra essa dimensão:

Terra que viu descer o sol da morte	(terra)
Fogo do dia aceso das chapadas	(fôgo)
Água, surpresa líquida e celeste,	(água)
Sol que abrasados dias agiganta	(sol)
Vento que vem às cegas (olhos baços)	(vento)

Esses elementos são os personagens da saga do rio. Com eles é que Luciano Maia elabora a sua visão do homem do sertão.

O conceito de cada elemento é feito de imagens que são construídas através de desenhos que estão sempre associados ao sofrimento, ou à incerteza. Essas imagens é que dão o sentido agonizante dos elementos. O primeiro verso de cada terceto também mostra esse sentido:

Terra tostada pelo verão-muito (JMA, p.15)
Fogo nos horizontes das scaras, (JMA, p.16)
Água distante dos invernos tardos, (JMA, p.17)
Sol que incendia os tetos dos atalhos (JMA, p.18)
Vento do exílio da água, vento torto, (JMA, p.19)

Desta maneira, todos os demais elementos também adquirem as cores fortes do sofrimento:

Terra que tange os bichos contra a sorte, (JMA, p.15)

Fogo das capoeiras decepadas (JMA, p.16)

[água] golpeando o chão rude do Nordeste (JMA, p.17)

Sol que demove o vôo dos passarinhos (JMA, p.18)

[vento] que tange as brisas cinzas dos degredos (JMA, p.19)

O canto dos elementos, assim, vai antecipar a semântica da maioria dos poemas do livro. Essa semântica leva consigo o desenho de um sofrimento atávico, e que está no inconsciente coletivo. A construção do sertão, desta maneira, dá-se pela figuração desse sentimento agônico que tem um ciclo a cumprir - seca/cheia.

Sertão e sofrimento, assim, são termos que nunca estão dissociados. Pela falta de precisão dos períodos de chuva no sertão, os momentos de prazer sempre aparecem através da visão da incerteza, por isso o inconsciente coletivo tende para esse lado agônico. Isso é reforçado por muitos outros elementos que não adiantaria reforçar neste trabalho. Mas um fato que comprova isso é a própria literatura. Na “literatura das secas”, como passaram a ser chamados os livros de temática nordestina, os autores sempre enfatizaram esse sentimento trágico e, ao mesmo tempo, heróico, como é o caso de Euclides da Cunha, ou de Rodolfo Teófilo, ou de José Américo de Almeida, para citar somente três.

Fizemos essa digressão para dizer que Luciano Maia também reforça esse sentimento em seus poemas. A diferença é que este poeta elege um rio para, a partir daí, também traçar a trajetória do sofrimento de um povo.

Os personagens, como já dissemos, são os próprios elementos da natureza, que perfazem os mesmos caminhos dos personagens, daí o acentuado nível de humanização que esses elementos concentram, como pudemos sentir nos sonetos do “Canto dos elementos”. O sentido de sofrimento que está no inconsciente coletivo é revivido no livro deste poeta. É mais uma constatação da realidade que, neste caso, por se tratar de um poema, vem acompanhada de outros elementos metafóricos e imagísticos, cujos procedimentos a ficção não teria como resolver.

Devemos dizer, no entanto, que os procedimentos na construção de um poema não o distancia do fenômeno social. Isso, pelo

contrário, pode até ser reforçado pelo poder das imagens e das metáforas que o poema encerra.

4. A TRAJETÓRIA DO RIO

4.1. Canto das Nascentes

O “Canto das Nascentes” é formado de poemas que traçam a trajetória do Jaguaribe, desde o nascimento, com os primeiros pingos de chuva, até o seu destino final. Há, por extensão a gênese da vida: a chegada, o crescimento, o movimento e a morte.

O movimento do rio é revivido pelo movimento dos poemas. A estrutura de tais poemas se elabora num crescendo que se inicia com versos de uma sílaba. Há uma gradação estrutural que imita a cheia do rio.

A vida inicia-se com um movimento único e mágico e já aparece o seu valor enquanto ser: Um/ pingo/ d’água/ nas-/ ceu/ nos/ céus/ e um/ fio/ alvo/ o/ chão/ en-/ cheu/ de/ vida:/ (a/ água/ é/ veia).”

A mágica da vida fica aí bem definida: é feita da junção dos elementos água/chão. Desse conúbio é que inicia a trajetória do rio.

A água é dádiva, é o início de tudo. A chuva dá esperança e abre perspectivas de vida aos demais rios: “(...) pródiga lágrima/ que a terra estua/ ao sol mais claro.” (JMA, p.26).

Dentro dessa estrutura crescente, o rio toma corpo, e o Jaguaribe, redivivo, faz sua história. Após o momento de revivência do rio, Luciano Maia dá uma nova dimensão ao desenho semântico que vinha construindo. Os sintagmas verbais utilizados na construção das orações revelam isso:

Em seu caminho de água,
visita as tardes de abril,
cumprimentando as cidades
e vilas de beira-rio,
com voz sonora e molhada,
corpo maneira e esguio.

Leva estrume dos currais,
lamba os cascos dos bezerrós,
lava os barreiros de trás,
limpa os galhos dos acciros,
sacia nos animais
a sede de anos inteiros. (JMA, p.33)

A estrutura de redondilha maior, mostra a vertente de cantador de Luciano Maia. Tudo neste excerto vem amenizado, inclusive a própria enchente. Os verbos, por nós sublinhados, determinam o nível de amenização.

Caminhando com o movimento da vida, e seguindo uma trajetória bem definida, o rio encontra sua morte:

O rio se vai com o tempo
(água desaparecida)
Segue no tempo sua morte,
à espera de outra vida.

(...)

Por isso, o rio não é rio
sob a arcia caminhada,
debaixo do tempo estio.

Noutro - água ressuscitada. (JMA, p.36)

O eterno movimento cheia/seca demonstra a intemporalidade do rio. A “água ressuscitada” pode demarcar a vertente mística do poeta. Mistério e natureza, nesse sentido, caminham juntos.

A vida do Jaguaribe, assim, representa a vida do homem do sertão e, mais uma vez, podemos perceber a dimensão cósmica homem/natureza, em que a incerteza retorna após a caminhada das águas.

O “Canto das Nascentes” tem a função de fazer contraponto com os demais elementos que levam consigo o sentimento trágico que perpassa a saga do rio.

Aqui Luciano Maia constrói o texto com contrastes que dão beleza e realce à narrativa dos poemas. As diferenças que podemos perceber entre um momento e outro do ciclo do rio aparecem com as características bem definidas - seca/sofrimento; cheia/esperança. Com isso, o lirismo do poeta ultrapassa a vertente puramente imagística, metafórica e simbólica, para afirmar-se com feições que lhe conferem um grau acentuado de realidade.

A cheia, que pelo desequilíbrio muitas vezes também traz sofrimento ao povo do sertão pois é também trágica, não aparece nos poemas com este sentimento. Neste caso, o elemento água é visto somente como dádiva, como símbolo de esperança e, neste sentido, representa um ritual de batismo, um ritual de iniciação e um ritual de

purificação, através do qual os males são expurgados, daí o sentimento de esperança que sempre está ligado à chuva. É através dela que o homem do sertão faz a ligação entre o seu ser e Deus. Se levarmos em consideração essa hipótese, teremos que admitir que a água adquire um sentido transcendente, e não apenas fenomenológico e isso é uma realidade para o sertanejo. O ritual de purificação fica bem expresso nessas duas estrofes do “Canto das nascentes”:

Em seu caminho de água,
visita as tardes de abril,
cumprimentando as cidades
e as vilas de beira-rio.
com voz sonora e molhada,
corpo manceiro e esguio.

Leva estrume dos currais,
lamba os cascos dos bezeros,
lava os barreiros de trás,
limpa os galhos dos acciros,
sacia nos animais
a sede de anos inteiros. (JMA, p.33)

Pelos sintagmas verbais e adjetivais, por nós sublinhados, podemos perceber a simbologia de iniciação e de purificação. Semanticamente, todos estão ligados a elementos que conotam esperança, festa, alegria, revivência. O elemento água, neste caso, cumpre o seu papel bíblico de batismo; é, portanto, um elemento sagrado em torno do qual gira a esperança do homem do sertão.

4.2. Canto da Vida e da Morte

No “Canto da vida e da morte”, aparece um personagem - “João do Rio” - que representa um dos mitos do sertão - o mito da valentia. A simbologia do sertanejo herói é aqui também visto como elemento que faz parte do imaginário coletivo:

Éra o caboclo mais forte
conhecido dessa gente.
De bem com a vida e com a morte,
a só dizer o que sente,
a não reclamar da sorte,
do passado ou do presente. (JMA, p.39)

Nesta estrofe, estão todos os elementos do mito: o imaginário, o heroísmo, a relação entre a vida e a morte, a relação entre passado e presente. O personagem é composto em outro plano - o plano do mito: é simbólico.

Até então, todo o poema girava em torno do rio Jaguaribe que, personificado, incorporava todos os valores do sertão. O personagem “João do Rio” aparece nessa parte do livro para a reafirmação de um dos mitos. Neste poema, notamos o quanto Luciano Maia soube seguir por outro caminho para chegar a mais um de seus objetivos. O personagem-homem dificilmente seria mitificado, no poema, se não incorporasse a sua condição de homem, pois toda a humanização, até então, foi feita através de elementos da natureza. O homem do sertão, assim, apesar de estar representado em toda a simbologia do rio, assume o seu verdadeiro desenho de personagem.

O final deste poema mostra uma outra vertente que é uma realidade não só do sertão mas de todo o país. Trata-se da questão da memória: João do Rio, apesar de mítico, está fadado ao esquecimento. Devemos dizer que o esquecimento não é do mito, evidentemente, mas do homem:

Mas seu nome vai morrendo
na história desta ribeira.
O tempo vai se esquecendo
da terra, que hoje é alheia.
Água e sol vão desfazendo
o seu passado na areia. (JMA, p.40)

Nesta parte do livro, aparece também a relação entre autor e narrador. Nesse momento, percebemos que esse narrador é o porta-voz do poeta, que identifica-se, assumindo a sua condição de autor do texto, e incorpora outros valores da sua condição de homem histórico. Perceba-se a metalinguagem, e a reafirmação do amor do seu canto:

Existe amor no meu canto,
paixão da terra que anima
os versos do riso e pranto,
rio abaixo, rio acima
(água cobertas do manto
do universo da rima).
(...)

Nascido aqui sou poeta,
amante das longas águas.
Perco o remando da noite,
buscando o manso das margens,
que o dia consola, sem
conciliar minhas mágoas. (JMA, p.42)

A estrutura de redondilha, que está presente em muitas partes do livro, também demarca uma opção que Luciano Maia fez de prestigiar esse esquema silábico tão comum em nossos cantadores de viola.

Saindo de uma linha puramente simbólica e mítica, o “Canto da vida e da morte” mostra outros elementos do mundo do sertão, como a pescaria, onde são apresentados os peixes dos nossos rios e açudes: “Das lagoas de enxurrada,/ cará, traíra e piranha./ E aqui e acolá, piau/ e ovada curimatã.” (JMA, p.45)

Nessa parte do livro, em que há outros motivos - como a apresentação dos peixes e o canto de amor do poeta -, o poema distende a tensão que vinha num crescendo desde o início do “Canto da vida e da morte”. O leitor respira mais aliviado diante das cenas que lhes são apresentadas. Com isso, Luciano Maia também cumpre outro de seus objetivos: mostrar o lado não trágico do sertão, o lado do qual o homem do sertão pode ver a sua terra sob outro signo - o da beleza e o da perspectiva. O lirismo muda de perspectiva justamente por encarar esse lado do prazer.

O tempo, como fator determinante de tudo, é encarado, por outro lado, como um antagonista, visto o tempo de prazer ser também passageiro - “(o tempo é mau zelador/ neste Nordeste estival).” (JMA, p.46). Nesse momento, também percebemos o quanto o poema segue o movimento do sertão. A sina - para utilizarmos um termo que também está no imaginário coletivo e por isso a literatura das secas o utiliza regularmente - completa um ciclo de existência e retoma seu movimento com toda a força do trágico: “O rio secou as águas,/ o sol lambeu as vazantes.” (JMA, p.46). Perceba-se a bela imagem que o poeta construiu para dizer do fim das águas.

O rio, enquanto natureza, aparece aqui também com a sua intemporalidade: “O rio Jaguaribe// não tem tempo// contado pela chuva// ou pelo sol// encarcerado em dias// ou milênios,// medido em sertão-mar// ou terra-água.” (JMA, p.47)

Também nesta parte, a universalidade dos movimentos dos rios, tendo como paradigma o Jaguaribe, particulariza-se e o poeta fala de outros rios do Ceará, como o Orós e Banabuiú.

Enquanto em o “Canto das nascente” há o elemento água com um sentido de purificação, nesta parte do livro a água da enchente retorna à sua figuração real:

Até que um janciro d'água
se resolveu me vingar
e açoitou as nascentes
com rebenque de trovão,
(...)
Vi parede de reboco
se ajoelhar no aguacero.
Roçado de milho alto
virar loca de piaú.
sete vacas amojadas
afogarem no baixio. (JMA, p.55/56)

Devemos dizer que até aqui tentamos analisar o texto utilizando como procedimento a seqüência da própria narração do poema para, com isso, mostrarmos o movimento de composição desse poema. E o que percebemos é que esse movimento é feito de seqüências que guardam uma profunda semelhança com as variações dos movimentos dos rios: ele segue o movimento da própria natureza dos rios, em que secas e cheias se repetem ao longo do tempo, trazendo tristeza ou alegria. Movimentos opostos e até antagônicos, assim como os semelhantes, estão sempre caminhando num mesmo espaço e num mesmo tempo. Vendo o movimento desta maneira, percebemos que o rio tem a seqüência da vida, *latu sensu*. Os contrastes e os paralelismos é que dão a força que dinamizam o poema.

5. O MITO

Na última parte do livro, “Canto da Água e do Tempo”, podemos perceber o quanto o poema vinha adquirindo feições de mito.

A seqüência da narrativa, como acentuamos no item anterior, guarda semelhanças com o movimento do próprio rio e, por extensão, imita intencionalmente a dinâmica da vida. Essa seqüência, composta de elementos existenciais, cósmicos, sociais, humanos e temporais criam o típico mistério de uma narrativa mítica. Por trás das explicações, das

exposições, das imagens, das metáforas, o leitor ainda percebe algum elemento que está escondido e que não pode ser interpretado tendo como parâmetro somente o plano racional. Este elemento, entre muitos outros, é o que caracteriza o mito:

O mito faz parte daquele conjunto de fenômenos cujo sentido é difuso, pouco nítido, múltiplo. Serve para significar muitas coisas, representar várias idéias, ser usado em diversos contextos. (...) o mito carrega consigo uma mensagem cifrada. O mito esconde alguma coisa. O que ele procura dizer não é explicado literalmente. O mito não é objetivo.¹

Não devemos nos alongar na questão do mito nesta análise, nem esse é o nosso objetivo, pois o que queremos é ter uma visão geral do poema de Luciano Maia que, com mais esse elemento, mostra o quanto o texto é rico e que possibilita muitas leituras.

Devemos dizer, no entanto, para explicar essa pequena incursão no universo do mito, que o poema também contém esse elemento ontológico, daí a multiplicidade de interpretações que se poderia fazer em torno dele.

Devemos dizer, também, que na última parte do livro fica a impressão de que Luciano Maia, consciente ou não, elaborou e desenvolveu os componentes de um mito.

O primeiro poema dessa parte - composto de dez oitavas em oitava rima (versos decassilábicos de esquema rimático ABABABCC) - mostra o quanto o rio está ligado ao aspecto atemporal, o que nos fez afirmar o caráter mítico do poema. O tempo é um dos elementos do mito, sem o qual este não poderia se afirmar. "O mito está localizado num tempo muito antigo, 'fabuloso'. Nos tempos da autora do homem ... fora da história"², é o que nos diz Everardo P.G. Rocha.

Essa intemporalidade, percebida em quase todos os outros momentos do poema, é também expressa e reafirmada no penúltimo verso de cada estrofe do poema acima referido. Este verso sofre variações na posição dos sintagmas que o compõe, atendendo a uma necessidade de ligação sintática e semântica com os versos anteriores, mas conserva sempre a sua contextura semântica, que é a

¹ ROCHA, Everardo P.G.. *O que é mito*. São Paulo : Brasiliense, 1985, p.7.

² *Ibidem*, p.10/11.

intemporalidade do rio: a) “E permanece intemporal o rio”; b) “intemporal o rio permanece”; c) E permanece o rio intemporal”.

O último verso de cada estrofe, por outro lado, traz ralações diferentes. Existem aí três relações que demarcam os três elementos com os quais Luciano Maia vem sempre trabalhando: o metafísico, o humano e o estético. São três versos que se repetem em cada grupo de três estrofes: a) “lançando ao tempo o eterno desafio”, em que a presença do tempo direciona para o metafísico; b) “e do sem-termo a contextura tece”, em que o tecer dá a dimensão humana, pelo seu aspecto de construção; c) “em sua arquitetura de cristal”, em que tanto a arquitetura quanto o cristal dimensionam o estético.

Pela primeira estrofe, podemos perceber a relação entre rio-tempo - que se vinha configurando desde o início do poema -, e as demais relações que direcionam para o mito:

Penetra o tempo a água em movimento
desde os mananciais subterrâneos
às nuvens inclinadas pelo vento.
Nos longos céus, de esperas e de enganos,
a água da memória vara o tempo
em minutos, em meses, em milanos.
É permanece intemporal o rio,
lançando ao tempo o eterno desafio. (JMA, p.65)

A última estrofe reafirma a eternidade do rio, em que a hipérbole dá a dimensão da grandeza, da importância e do desafio que o Jaguaribe, enquanto entidade mítica, faz a quantos que por ele se interessam:

São 1000 tempos dos cios que arrebetam
o tempo das correntes apartadas.
1000 luzes de 1000 sóis que reinventam
as 1000 asas das luas mergulhadas
neste rio, de arcias sempre tão
à espera das águas retardadas,
onde prossegue o rio intemporal,
em sua arquitetura de cristal. (JMA, p.68)

Nos últimos poemas dessa parte final, composta de sonetos e de oitavas, há sempre a reafirmação do mistério do rio, mas a sua ligação com a realidade social das terras por ele banhadas está também presente,

o que vem reafirmar que Luciano Maia, apesar de também criar uma poesia metafísica, sempre está fazendo a ligação entre o metafísico e o físico. O social nunca está dissociado dos vãos cósmicos por onde o poeta viaja, o que faz dele um artista que vive e enxerga o seu momento histórico.

Essa ligação é uma constante nos demais livros de Luciano Maia, e isso também reafirma os vários focos através dos quais o poeta vê o mundo. Nesse sentido, a sua poesia é não somente um grito de guerra mas um cenário de onde ele constrói seu mundo simbólico e o seu mundo real. Os últimos versos do livro comprovam essa hipótese, quando se percebe que o poeta reafirma o seu compromisso com a poesia e com seus temas:

São 1000 versos de sol, são de 1000 águas
estes versos de eterno movimento,
que não fogem das horas que são mágoas,
no sem-pranto do rio macilento,
mas que sabem dizer destas 1000 lágrimas
brotadas de um verão que vive dentro
de todos os invernos deste rio,
desde o primeiro verso ao verso 1000. (JMA, p.78)

Neste momento, o grande fio com o qual o poeta construiu seu caminho de recriação físico e metafísico do rio retorna ao início e o círculo de pensamentos se fecha, dando idéia da circularidade não só da visão do poeta mas da trajetória intemporal do rio.

Devemos dizer, neste momento final, que a análise que fizemos dos vários elementos a que nos propusemos analisar pode abrir várias portas para estudos mais aprofundados, como é o caso do mito. A modificação da macroestrutura do livro, desde a sua primeira edição até esta que analisamos, é um elemento rico para se fazer estudos comparativos.

O que tivemos consciência, nesta leitura do *Jaguaribe (memória das águas)*, é que Luciano Maia é um profundo conhecedor da técnica de feitura do poema. Sânzio de Azevedo afirmou isso, em seu livro de ensaios de 1992: “Desde seu livro de estréia, *Um Canto Tempestado* (1982),

ele demonstra, em sua arte de forte cunho social e telúrico, um seguro domínio da técnica versificatória...¹

No *Jaguaribe (memória das águas)*, em que ele cultiva seus temas preferidos, e indo muito além, pois transcende o que poderia ser puramente regional para se configurar como cósmico, existencial, ontológico, universal, Luciano Maia fica entre os grandes poetas da contemporaneidade não só cearense, mas brasileira.

O seu pensar através do regional é uma escolha acertada. Com isso, ele mostra a consciência da necessidade de valorização do que é da terra, com valores e contrastes através dos quais o homem aparece em toda a sua plenitude. Essa consciência é que faz de Luciano Maia um referencial importante no cenário da poesia contemporânea.

¹ AZEVEDO, Sânzio. *Novos ensaios de literatura cearense*. Fortaleza : UFC/Casa de José de Alencar, 1992, p.96.

A polifonia d'*O mundo de Flora*, de Angela Gutiérrez

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho terá por base o pensamento de vários autores que analisaram as transformações porque passou a narrativa do século XX, dentre eles Jean-Yves Tadié, Roland Bourneuf e Réal Ouellet - que analisam textos da literatura européia -, Silviano Santiago, Letícia Mallad, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes, entre outros - que analisaram textos da literatura brasileira.

Servirá de *corpus*, para esta análise, o romance *O Mundo de Flora*,¹ publicado em 1990, pela Coleção Alagadiço Novo; da UFC - Casa José de Alencar, da autora cearense Ângela Gutiérrez.

Jean-Yves Tadié, em seu livro *O romance no século XX*, diz que uma das características do romance contemporâneo é o de “assinalar a sua originalidade”². A estrutura do romance, como ele observa, adquiriu feições tão singulares, que mesmo questionando os conceitos de gêneros literários - e neste aspecto ele ironiza Brunetière que, dando um cunho eminentemente científico à natureza da literatura, disse que “um gênero nasce, cresce, alcança sua perfeição, declina e enfim morre”³ - temos que dele nos valer para analisarmos categoricamente o romance contemporâneo.

No Brasil, na década de 60, temos, por exemplo, a proposta estética do fantástico que, transfigurando o real, conseguiu escamotear a censura da época da ditadura militar. Esta foi uma das formas que os escritores encontraram para não terem problemas de publicação. José J. Veiga, por exemplo, apesar de ter publicado seu primeiro livro em 1958 - *Os cavalinhos de platiplanto* - e com ele ter ganhado dois prêmios (da Associação Brasileira de Escritores em São Paulo e o “Prêmio Fábio Prado” no Rio de Janeiro), só ficou conhecido a partir de 1966, quando os críticos identificaram a alegoria de seus textos. É o caso de *A Hora dos*

¹ GUTIÉRREZ, Ângela. *O Mundo de Flora*. Fortaleza : UFC - Casa José de Alencar, 1990.

Convencionaremos que o referido romance, quando das transcrições, será referenciado pela sigla MF, seguido do número da página.

² TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1992, p.84.

³ BRUNETIÈRE, citado por Luis Costa Lima. “A Questão dos Gêneros”, in *Teoria da Literatura em suas fontes*, v.1, Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983, p.245.

Ruminantes (1966), *Sombras de Reis Barbudos* (1972) e *Os Pecados da Tribo* (1976), em que impera o clima da repressão e do cerceamento da liberdade dos personagens. A realidade transfigurada desses textos foi o motivo das leituras alegóricas e da aceitação que seus livros tiveram.

Na década de 70, aparecem os romances-reportagens, que tinham como objetivo a desficcionalização do texto literário para, a partir disso, influir no processo de revelação do real. É o caso dos romances de José Louzeiro: *Aracelli meu amor* (1976), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1975), *Parceiros da aventura* (1979).

Ao lado disso, aparecem narrativas que não se preocupam mais com a transcrição naturalista do real. É o caso do romance de Roberto Drummond, *O dia em Ernest Hemingway morreu crucificado* (1978), em que a falta de nexos e de seqüência lógica do relato vão ser a sua característica maior. O clima do absurdo e da alucinação impera em toda a narrativa. Nesse livro há a dessacralização de tudo, a partir da capa, da folha de rosto, permitindo leituras carnavalizantes.

Em 1985, Silviano Santiago publica *Stella Manhattan*, cujo “personagem-dobradixa” assume os vários duplos que uma personagem pode ter. Um verdadeiro ensaio é inserido no relato do personagem, em que o autor discorre sobre literatura e arte. Em 1995, surge *O Anjo de Adeus*, de Ignácio de Loyola Brandão, cujo enredo, dada a fragmentação do relato, não permite uma síntese. Também a carnavalização impera nesse texto.

Citamos esses romances somente para situarmos o contexto da narrativa contemporânea e diante da qual está o texto de Ângela Gutiérrez.

O aspecto estrutural é que faz de *O Mundo de Flora* um romance singular, em que percebemos muitas influências da vanguarda européia do início do século, como o Cubismo, em que é valorizada a superposição de planos e a colagem. Esse elemento, porém, aparece no texto de Ângela Gutiérrez com outras perspectivas, dada a feição original dos vários narradores, da perspectiva memorialística e autobiográfica, do regionalismo, dos vários tipos de linguagem¹ que o texto encerra, da fragmentação do enredo e do tempo da narrativa.

Diante disso, veremos como a não-linearidade do enredo tanto é proporcionada pelos vários narradores do romance, como pelos vários

¹ Empregamos o termo “linguagem” para indicar as várias funções que ela exerce no texto, segundo a classificação dada por R. Jakobson: referencial, poética, metalingüística, fática etc.

planos temporais que nele existem. Tais narradores alternam-se, ora cabendo a um personagem o direcionamento da narrativa, ora aparecendo outro que conduz a narração, que tanto pode ser contemporâneo do primeiro, como pertencer a um outro tempo bem distanciado, como bem observou Sânzio de Azevedo¹, e ora um narrador ausente, em terceira. pessoa, distanciado da narrativa, o que faz do tempo do romance um verdadeiro caleidoscópio de imagens e fatos, daí a superposição de planos temporais e espaciais.

O enredo, que à primeira vista parece confuso e desordenado, adquire unidade ao longo do texto, pela simplicidade e naturalidade com que os planos se superpõem. Tais planos, na maioria das vezes, têm individualidade própria, e aparecem sob várias formas, como pequenos contos, crônicas, letras de músicas que marcaram época, poemas populares etc. Essa independência formal, no entanto, não prejudica o entendimento, haja vista os fragmentos se amalgamarem num todo narrativo, assegurando a sua unidade, e marcando a originalidade da composição do romance.

Ao lado dessa estrutura fragmentária, aparecem vários elementos que enriquecem o texto, como os hábitos e costumes de Fortaleza antiga, com cujos elementos podemos dizer que se trata também de um texto regionalista bem original, dado os efeitos que a autora emprega para mostrar ao leitor tais costumes.

Da perspectiva do memorialismo e da autobiografia, perceberemos que são mostrados tanto a formação do clã da protagonista, como a sua formação individual, que tanto é contada por ela mesma, como por um outro narrador, possibilitando, desta maneira, várias visões ao leitor, abrindo-lhe várias perspectivas não só de interpretação do mundo da personagem, como de visão abrangente de um período, interpretado sob vários ângulos.

Apesar de o termo Pós-Modernismo ser ainda empregado com certas reservas, queremos propor essa classificação para servir de identificação da estética do romance de Ângela Gutiérrez. Domício Proença Filho, em seu livro *Pós-Modernismo e Literatura*,² identifica vários traços que caracterizam textos sob esta denominação, como a

¹ AZEVEDO, Sânzio de. *Novos ensaios de literatura cearense*. Fortaleza : UFC Casa José de Alencar, 1992, p.111. Assim Sânzio de Azevedo se refere ao analisar o tempo do romance: "...outra personagem às vezes é contemporânea de Flora; outras, é de uma época bem anterior ao seu nascimento)..."

² FILHO, Domício Proença. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo : Ática, 1988, p.42.

“intensificação do ludismo”, a “utilização deliberada da intertextualidade”, o “exercício da metalinguagem”, a fragmentação etc. Tais traços são característicos do romance ora proposto para análise, e esse será o nosso objetivo: analisar os elementos que identificam o romance *O Mundo de Flora* como romance contemporâneo, pós-moderno.

2. A ESTRUTURA

Haroldo de Campos, ao analisar a estrutura do livro *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade, disse que a forma romanesca tradicional radicalizou com a publicação em 1933, deste livro:

O romance-invenção *Serafim Ponte Grande* (...) é uma dessas obras que põem em xeque a idéia tradicional de gênero e obra literária, para nos propor um novo conceito de livro e de leitura. (...) o *Serafim* é um grande não-livro de fragmentos de livro.¹

Comparando com *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Haroldo de Campos diz que *Serafim Ponte Grande* inova pela macroestrutura, ou seja pela “arquitetura geral da obra”.² Diante da macroestrutura do livro, ele prefere chamar de “grandes unidades de superfície”³ as partes que equivaleriam aos capítulos dos livros tradicionais. Ele faz essa distinção para marcar a “relativa” autonomia dessas partes. Essas unidades são elaboradas através da técnica de colagem, daí a desestruturação da linha narrativa. Este é também o pensamento de Kenneth D. Jackson:

Enquanto *Miramar* dá ênfase às renovações lingüísticas dentro de uma estrutura discreta *Serafim* chama atenção para sua composição formal, principalmente de duas maneiras: dando maior independência aos fragmentos, em termos do desenvolvimento tradicional de um livro de memórias e agrupando-os em onze grandes seções que definem o uso da paródia na obra como um todo.⁴

¹ CAMPOS, Haroldo de. “Serafim: um grande não-livro”. In *Serafim Ponte Grande/Oswald de Andrade*. São Paulo : Global, 1984, p. 145 e 151.

² Idem, p.149.

³ Idem, p.152.

⁴ JACKSON, Kenneth D. *A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo : Perpectiva, 1978, p.65.

No romance *O Mundo de Flora*, não há a divisão macroestrutural, de que falaram os dois críticos acima citados. Ressaltamos que no “índice” e nos “indículos” deste livro (MF, p. 180 e 187) há uma divisão em grandes partes. Essa divisão em partes maiores, no entanto, é apenas um indicativo de leitura para o leitor, que poderá lê-lo da maneira que lhe for conveniente, como a própria autora observa - “... o leitor poderá conhecê-lo de um corrido só... ou folheá-lo ao acaso...” (MF, p.180). Essas grandes unidades de divisão também não têm nenhuma função dentro da estrutura narrativa, dada a independência que cada fragmento assume, como veremos adiante. Uma outra diferença do texto de Ângela Gutiérrez para o texto de Oswald de Andrade é que todo o texto romanesco da autora cearense é formado por microestruturas narrativas, que proporcionam, também, uma visão fragmentária para o leitor. Cada microestrutura guarda a sua independência textual, visto que o discurso, em algumas delas, tem característica bastante diferenciadas e possibilitam panoramas bem distintos, tanto em relação à cosmovisão como em relação à vida da personagem. Desta maneira, as microestruturas só se completam quando da recriação do leitor, que recompõe todas as desenhos que lhe são apresentados. Se em *Serafim Ponte Grande* há a paródia dirigida à sociedade brasileira,¹ em *O Mundo de Flora* há a interpretação da realidade - e conseqüentemente a sua crítica - apresentada sob diversos ângulos, demonstrando a relatividade desta interpretação, que sempre está sujeita a várias leituras, dependendo do ponto de vista em que é observada. Desta maneira, se no primeiro romance há um personagem e um narrador que conduzem a história, e que são identificáveis dentro das suas estruturas bem delimitadas, no segundo romance, há vários narradores que direcionam a narrativa - que entram e que desaparecem do contexto narrativo -, e vários personagens que se alternam, assumindo, ora uns, ora outros, a função de protagonista do enredo.

Fizemos essa rápida comparação entre o romance de Oswald de Andrade e o de Ângela Gutiérrez, em relação à sua estrutura, para percebermos o quanto há de contiguidade entre obras e autores, ao mesmo tempo para mostrar as dessemelhanças que há entre eles. Se o

¹ Idem, p.65. Assim Kenneth D. Jackson se refere à paródia, na 3a. parte do referido livro: “Em seu segundo romance escrito em estilo de prosa fragmentária, *Serafim Ponte Grande*, Oswald de Andrade constrói uma arte da paródia dirigida à sociedade brasileira mediante o manuseio de 203 pequenos fragmentos...”.

espírito destruidor/paródico predomina no texto oswaldiano, o que vai predominar no texto de Ângela Gutiérrez é a relatividade da cosmovisão. O questionamento do mundo, neste romance, aparece mais enriquecido, visto a percepção localizar-se em muitos pontos, o que possibilita tantas visões quanto o número de referentes existente, daí a relatividade. Se Haroldo de Campos chamou o romance de Oswald de Andrade de “um grande não-livro”- sendo coerente inclusive com o espírito destruidor que norteou os modernistas brasileiros -, o que percebemos no romance de Ângela Gutiérrez é uma tentativa de refazimento desse mundo estilhaçado, que a modernidade proporcionou, e que a pós-modernidade tenta reconstruir, unindo esses vários fragmentos. Este romance não mostra somente o mundo partido e fragmentário dos personagens, mas mostra como esse mundo pode ser reconstruído a partir desses fragmentos. O procedimento utilizado por Angela Gutiérrez para a estruturação do livro - a fragmentação, a colagem, a montagem, fazendo dele uma escrita caleidoscópica - tem uma relação profunda com um dos objetivos de toda narração: a história da vida das personagens, que, neste caso, se elabora através de lembranças que chegam, em muitas ocasiões, sem um nexos temporal ou espacial de contigüidade, dada a independência que as estruturas assumem.

2.1. O narrador

O narrador do romance *O Mundo de Flora* assume várias identidades. O início da narrativa é marcado pela presença de um narrador em primeira pessoa, que abre o cenário para o leitor através do monólogo interior:

São três horas da tarde. (...)

Trancada em meu quarto, vejo a luz do sol filtrada pelas persianas e ouço, vindos de longe, sons que me parecem do Carinhoso. (...) Para quem escrevo? Para mim mesma?

Alguém lerá estas páginas? (M¹, p.13)

Em seguida, na segunda microestrutura,¹ um outro narrador assume o comando da narrativa, desta feita em terceira pessoa, atuando

¹ Chamaremos de “microestrutura” aos fragmentos que compõem o texto romanesco. Tais fragmentos, assumindo várias identidades discursivas, como veremos em capítulo pertinente,

num tempo não determinado, em relação à primeira microestrutura. Essa técnica de construção da narrativa vai, desde já, excitar a curiosidade daquele leitor acostumado a uma leitura linear de um texto. O tempo desse fragmento tanto pode ser o da primeira microestrutura, como um outro anterior ou posterior à ela. Tal narrador, assim, assume essa ambigüidade temporal, que vai ser a chave para o deslindamento da estrutura singular desse romance. Em qualquer dos casos, porém, temos a mesma cena vista sob dois pontos de vista: o do personagem, visto por ele mesmo, e esse personagem visto sob o ângulo de um outro narrador:

O espelho de cabo de marfim devolveu-lhe a imagem de uma mulher de trinta e três anos, bonita ainda, apesar das duas vincas que nasciam nas asas do nariz e se amorteciam nos cantos da boca. Boca de lábios cheios e sensuais, dizia Diego. (M¹, p.13)

O leitor, assim, vê a mesma cena sob vários prismas. Essa vai ser uma das principais características do romance *O Mundo de Flora*: Ângela Gutiérrez constrói vários narradores para conduzirem a história da personagem. Sânzio de Azevedo já constatará esse aspecto:

Trata-se de uma obra surpreendentemente simples e ao mesmo tempo complexa: construída em vários planos, com variações do discurso (a personagem é a narradora, e depois já não é; de repente quem fala é outra personagem, que assume a narração) e de tempo (essa outra personagem às vezes é contemporânea de Flora; outras, é de uma época bem anterior ao seu nascimento)...¹

Todo o cenário do romance é construído por fragmentos, que só adquirirá homogeneidade do todo com a ativa participação do leitor, encarregado de recriar as cenas e reelaborar o nexos narrativo. Desta maneira, o romance *O Mundo de Flora* torna-se polifônico, em que as muitas vozes encarregadas de comporem tal cenário possibilitam a visão relativa do mundo ficcional apresentado. Com essa construção polifônica de narradores, não há uma voz que se imponha às demais, pois cada uma tem sua visão, que é tão verdadeira quanto as outras; visão essa que abre uma abrangente paisagem para o leitor, que as

são índices de leitura para o leitor, que poderá lê-lo de vários modos, como indica a autora, em "Sugestão ao amigo leitor", à página 180.

¹ Op cit, p.111.

interpreta tendo por suporte os múltiplos planos que lhe são apresentados.

Em alguns momentos, a ambigüidade do discurso não permite que identifiquemos o narrador como sendo em primeira ou terceira pessoa:

Ao chegar à sala de almoço, respirava aliviada. Ali, o telefone, o rádio, a saricma e a arara se encarregavam de afastar os maus espíritos. Era o único lugar claro e alegre daquela casa. (MF, p.16)

O verbo desse fragmento tanto pode ter como sujeito oracional “eu”, como “ela”. Em qualquer dos casos, não saberemos se o referente diz respeito à personagem “Flora” - mãe, ou “Flora”- filha. Tal indeterminação, proporcionada pela desinência do verbo, ganha relevância na medida em que as microestruturas têm autonomia narrativa, ou seja, na grande maioria desses fragmentos, não há nenhum sinal de contigüidade que permita assegurar a linearidade da narrativa. Dissemos isso para dar ênfase a mais uma das características do narrador desse romance: o narrador híbrido - aquele que pode assumir várias identidades ao mesmo tempo; podendo ser um narrador-personagem, ou um narrador em terceira pessoa.

A história, às vezes narrada através de monólogo interior, também permite a presença desse narrador híbrido. É o caso do fragmento “sentado em pé”, em que a incoerência semântica tanto pode lembrar o pensamento lúdico da infância - neste caso identificaríamos a personagem “Flora”-criança -, como possibilitar a presença de um outro narrador que não guarda nenhuma semelhança com os demais, haja vista que em nenhum momento do livro, além desse, essa construção frasal se repete:

Era meia-noite, o sol despontava no horizonte. Sentado em pé, numa pedra de pau, nu com a mão no bolso, o homem calado, assim me dizia, enquanto caminhava parado... (MF, p.57)

Apesar do verbo em primeira pessoa - “me dizia” -, não conseguiremos identificar com precisão o referente dessa microestrutura. Se levarmos em consideração que a oposição entre os sintagmas - a incoerência semântica - é o que norteia a construção desse fragmento, a primeira pessoa deixa de existir como referente, passando a se referir à

própria estrutura do discurso. Neste caso, o “eu” somente se relaciona com ele mesmo, dentro da construção da frase. Desta maneira, esse narrador, como numa colagem, nada guarda de semelhança com aquele que direciona a narrativa quando está se referindo às personagens do romance. É, portanto, um narrador isolado, que faz parte do texto somente neste excerto e que desaparece do texto, depois dessa intromissão.

Esse outro exemplo - do fragmento “torvelinho da memória”- também demonstra a presença desse narrador híbrido: “No louco torvelinho da memória, lembranças vêm e vão, consentidas umas, indesejáveis outras.” (MF, p.150)

Essa microestrutura contém um importante elemento para a elaboração do conceito de memória: a memória voluntária - aquela que passa pelo filtro consciente do narrador (“consentidas”) -, e a memória involuntária, proustiana, do inconsciente - aquela que necessita de estímulos subjetivos que transportam o narrador para uma outra dimensão temporal e espacial e da qual esse narrador não pode fugir (“indesejadas”).

Do que até agora analisamos, percebemos que o narrador de *O Mundo de Flora* se comporta de várias maneiras, assumindo várias identidades que, em alguns casos, nada tem de comum com os demais. Ele entra e sai da narrativa sem nenhum compromisso com a história da personagem “Flora” (mãe e/ou filha), o que faz dele, além do hibridismo que assume, também um emissor de uma mensagem aparentemente sem nenhuma relação com a fabulação, como foi o caso desses dois últimos excertos. Se pensarmos em termos de memorialismo, ou autobiografia romanceada,¹ podemos pensar que o último exemplo (“No louco torvelinho da memória...”) pode assumir a feição de um texto metalingüístico, onde a autora, através desse narrador híbrido, elabora sua concepção de memória.

¹ Utilizamos a expressão “autobiografia romanceada” com o mesmo sentido que Philippe Lejeune utilizou em seu *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil, 1980, que chama de “romance pessoal” a autobiografia em forma de ficção.

Esse narrador híbrido é também responsável pelos momentos de epifania¹ do texto, que tem a função tanto de iluminar pontos obscuros, que aparentemente não têm nexos com a fabulação e com o tempo da narrativa - como foi o caso, também, do último exemplo (se entendermos que se trata de um texto metalingüístico, como dissemos no parágrafo anterior) -, como não ter nenhuma função, e aparecer somente como uma colagem, uma iluminação instantânea desse narrador híbrido, o que seria coerente com a estrutura singular desse romance. Clarice Lispector utiliza muito esses momentos de epifania em seus relatos:

- Ah mês de maio, não me largues nunca mais! (Explosão) foi a sua íntima exclamação no dia seguinte, 7 de maio, ela que nunca exclamava.²

(...) no meio da chuva abundante encontrou (explosão) a primeira espécie de namorado de sua vida, o coração batendo como se ela tivesse englutido um passarinho esvoaçante e preso.³

Nesses dois casos, temos o sintagma “explosão” que não guarda, aparentemente, nenhum nexo com a semântica do texto. No entanto, podemos pensar que esse momento de epifania é um momento de grande revelação da personagem “Macabéa”, daí a iluminação súbita. Tal sintagma, fora de nexo, colado à sintaxe normal da frase, é posto para revelar ao leitor a importância desse momento de sublimação.

Vimos, até agora, que o romance analisado é visto sob o foco de diversas lentes, possibilitando ao leitor ter uma visão muito fragmentada da vida da personagem. Ao analisar o narrador do romance do século XX, assim se refere Jean-Yves Tadié:

¹ NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. Série Fundamentos, n.31, Rio de Janeiro : Ática, s/d, p. 80. No capítulo 8, “Vocabulário Crítico”, assim o autor se refere a epifania: “do grego *epiphanein*: manifestação, aparição. No sentido religioso, manifestação da divindade no mundo sensível para os olhos espirituais. Termo generalizado poética e esteticamente como iluminação súbita, instantânea, fora do tempo.”

² LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 22.ed., Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1993, p.58.

³ Idem, p.59.

O facto de o narrador surgir na primeira ou na terceira pessoa já só tem importância para a identificação do leitor com a personagem (mas não com o autor). Em Faulkner, os acontecimentos podem ser mostrados por quatro testemunhas deferentes. (...) Ouvem-se então várias vozes, primeiro paralelas e ainda ordenadas, depois concorrentes e estúpidas...¹

A polifonia de vozes, assim, é uma característica do romance moderno. O que vai diferenciar o texto de Ângela Gutiérrez é o hibridismo que o narrador assume. Desta maneira, alguns narradores aparecem camuflados, com identidades desconhecidas, para tentar decifrar, para o leitor, o que há por traz do mundo da personagem. Jean-Yves Tadié, ao analisar o personagem do romance do século XX, assim se refere:

... o que conta, desde *Tropismes* até a *L'Usage de la parole*, já não é o indivíduo coerente, autónomo, em relevo, mas o que se esconde por baixo de cada fala. (...) Tudo se passa como se esta semântica romanesca atingisse um nível de profundidade em que já nem o indivíduo nem o autor importam: o próprio leitor é convidado a compreender-se como atravessado por enunciados que não domina.²

Esses enunciados obscuros, de que fala o autor do excerto acima, em *O Mundo de Flora*, é proporcionado exatamente pelos narradores que participam das microestruturas que “parecem” exteriores e indiferentes ao enredo. Tal técnica narrativa vem enfatizar a atualidade deste romance, pois é a partir dela que o mundo do personagem é reconstruído. Falando sobre a destruição de uma época, através da narrativa, esse autor se refere a J. P. Sarte, para chegar a uma conclusão do discurso da modernidade:

A narração neutra, histórica, do século XX já não é a do romance histórico do século XIX: Sartre não é nem Walter Scott nem sequer Tolstoi; já não quer reconstruir uma época, mas destruí-la. O discurso da atualidade explode em pedaços.³

O que percebemos em *O Mundo de Flora* é que, ao contrário do que Jean-Yves Tadié diz sobre Sartre, Ângela Gutiérrez tenta refazer o mundo da personagem unindo os diversos pedaços que já se

¹ *Op cit*, p. 18 e 19.

² *Ibidem*, p. 19.

³ *Ibidem* p. 21.

encontravam estilhaçados e perdidos. Neste ponto é que achamos que este romance se atualiza: ele não quer somente reconstruir um personagem inserido em um mundo partido; quer, sobretudo, refazer esse mundo através dos pedaços que restaram, daí a fragmentação do enredo, que é visto sob as diversas lentes que refazem o mundo das personagens do romance analisado. Essa é uma atitude pós-moderna, segundo o pensamento de Domício Proença Filho, em seu livro *Pós-Modernismo e Literatura*:

Lo universo multifragmentado do mundo contemporâneo, corresponde também, em certa medida, uma literatura em que se presentifica mais fortemente o *fragmentarismo textual*. É freqüente a associação de fragmentos de textos, colocados em seqüência, sem qualquer relacionamento explícito entre a significação de ambos. O leitor chega ao sentido do conjunto associando uns aos outros, a partir de traços semânticos comuns.¹

A técnica da montagem, da colagem, da visão cinematográfica, tudo isso, naturalmente, muita influência teve dos movimentos vanguardistas europeus do início do século, como Cubismo, o Surrealismo, o Dadaísmo etc., mas que aparecem, nos textos contemporâneos, de maneira revitalizada. É, portanto, um aproveitamento das técnicas utilizadas pelas vanguardas, que aparecem com novos elementos estruturantes do discurso, como é o caso do refazimento da vida da personagem “Flora”, no romance analisado.

Em relação ao narrador, assim se refere Domício Proença Filho: “O narrador distancia-se ainda mais da matéria narrada e converte-se num observador, quase um repórter.”² No romance o *Mundo de Flora*, pela diversidade de narradores, há aqueles que se comportam como o narrador tradicional, onisciente, mas há aqueles que se distanciam da matéria narrada, como foi o caso dos dois últimos excertos. É o caso também do fragmento “dentro da gaveta”, em que o narrador, em primeira pessoa, assume, em determinado ponto da narrativa, um comportamento distanciado, que quer somente resumir um enredo:

A estória do conto é simples. Uma menina de cinco anos tenta chamar a atenção da mãe que parece alheia a tudo. Finalmente

¹ PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-Modernismo e Literatura*. São Paulo : Editora Ática, 1988, p.43.

² Idem, p.44.

a mãe nota sua presença e lhe diz coisas que só uma criancinha pode entender. Que vai fazer a mesma viagem que o papai fez um dia, que não pode levá-la. Pede que a menina a deixa só porque vai tomar um pó que a levará para esse lugar tão longe e de onde não voltará. (MF, p.167)

Ou o caso de “certidão de nascimento”, nítida colagem, em que o narrador somente informa os dados de nascimento de um personagem, utilizando-se, como é comum nestes casos, de uma linguagem completamente referencial:

Certifico que no livro 165 do Registro de Nascimento, às fls. 385, sob o no. de ordem 226.685, consta que, no dia 30 de outubro de 1970, nasceu uma criança do sexo masculino de nome Diego Fernández Filho... (MF, p.151)

O narrador desse fragmento assume, naturalmente, uma outra identidade - a de um tabelião -, que somente aparece neste momento da narrativa. Aparece como simples emissor de uma mensagem para, logo a seguir, desaparecer. Neste caso, ele tem a função precípua de um narrador aparentemente descompromissado com o enredo, haja vista esse fragmento não ter, à primeira vista, nenhuma conexão com a história, a não ser a de informar - referencialmente - um nascimento. É um caso típico de transcontextualidade: o discurso de um outro contexto - o do universo cartorário - atuando no contexto do universo literário. O discurso, assim, deixa de ser metafórico e passa a ser metonímico, referencial.

O importante a observar, neste caso, é que a autora, com esse procedimento, vem não só reafirmar que a linguagem não é mais exclusiva de um gênero como categoria impositiva, como também se referir à questão da dissolução dos gêneros, cuja pureza começou a ser abalada quando da intromissão de termos prosaicos à poesia, como disse Haroldo de Campos, em seu livro *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*.¹ A linguagem, assim, qualquer que seja o campo semiótico utilizado, não pertence a nenhum deles exclusivamente.

Esse é, também, um procedimento pós-moderno. Roberto Drummond, em seu livro citado na introdução deste trabalho, e Assis Brasil, em *Deus, o sol, Shakespeare*, se utilizam da linguagem fotográfica

¹ CAMPOS, Haroldo. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo : Perspectiva, 1977, p.14.

para comporem seus textos. Assim também procede Ângela Gutiérrez utilizando a linguagem cartorária inserida em sua ficção.

Da perspectiva do narrador, portanto, podemos dizer que o romance analisado é polifônico: são várias vozes que se alternam para narrar o mundo das personagens.

2.2. O tempo

Por conta do narrador híbrido, que se desloca a cada fragmento, assumindo, como já dissemos, várias identidades, o tempo do romance *O Mundo de Flora* torna-se, também, fragmentário, não-linear. A vida da personagem é contada sob vários planos temporais, em que cada fragmento assume, na maioria das vezes, uma feição completamente independente do tempo do fragmento anterior, ou do que se lhe segue. Desta maneira, em um determinado fragmento mostra a personagem em uma fase da sua vida e, no fragmento seguinte, esse personagem pode estar vivendo em uma época completamente diferente do anterior; ou o narrador pode se referir a outros episódios que não guarda nenhuma continuidade, nem de tempo nem de enredo, com os fragmentos anterior ou posterior. Por conta dessa estrutura, é que tais microestruturas são montadas cinematograficamente na mente do leitor, que fica encarregado de unir e dar nexos à narrativa:

(I) Feriado. Fomos para a casa de praia do meu tio. E o que eu gostava mais na praia era de brincar nas dunas. A subida era difícil. Os pés afundavam na areia fofa e tinha de fazer muita força nas pernas magras para ir subindo. (MF, p.95)

(II) - Flora, vá olhar as horas. O tom ríspido de d. Zuleide a deixava amedrontada, o coração batendo forte. Levantou-se, saiu da classe e se dirigiu ao pátio. (MF, p.95)

Como podemos perceber pelos trechos acima, além de o narrador assumir duas identidades - no trecho (I), ele está em primeira pessoa; no (II), está em terceira pessoa -, o tempo dos dois excertos são bem distintos, e não guardam nenhuma continuidade linear. Todo o texto de *O Mundo de Flora* é montado desta maneira, por isso, raras são as vezes em que há uma linearidade temporal. Para a autora, através desse narrador - seja ele em primeira ou terceira pessoa -, o que interessa é o momento da lembrança, do episódio vivido pelo personagem. Assim,

o tempo e/ou episódio podem ser contínuos ou não. O que observamos é que a descontinuidade prevalece em todo o texto. O mundo da personagem é reconstituído através de vários planos temporais e episódicos. Por esse motivo é que dissemos, no item anterior, que há a tentativa de reconstrução da história do personagem através dos vários fragmentos que se achavam perdidos na lembrança.

Falando sobre a problemática do tempo literário, Raúl H. Castagnino cita o crítico francês André Rousseaux:

[a literatura que problematiza a noção de tempo] Substitui a memória lógica, que encadeia o presente ao passado, como passado, por uma memória poética capaz de fazer brotar do passado aquelas instantes que possuem para ela um valor atual.¹

O valor atual, no romance analisado, é o valor da memória, dos episódios da personagem que são revividos como presente, daí a constante mudança de planos temporais. O narrador, neste caso, não conta tais episódios somente como passado, como numa narrativa de tempo cronológico; o tempo, no caso, é presentificado a cada faceta vivida pelo personagem. As fronteiras entre passado e presente, assim, não existem, pois elas se atualizam a cada fragmento. Essa atualização temporal, revendo o passado como um tempo presentificado pela memória, é visto por Alfredo Bosi como um dos procedimentos do fazer poético, em que o tempo ultrapassa a sua propriedade de contigüidade, para se encontrar na dimensão mítica individual:

... a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro - dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente.²

Cada fragmento do romance analisado pode assumir várias formas: de um poema, de um convite, de um telegrama etc.. O tempo, por isso, é independente em cada fragmento, cuja atualização se processa em cada um deles, daí a subjetividade e a relativização desse tempo. *O Mundo de Flora* é um romance de muitos tempos, por isso há o indicativo da autora:

¹ CASTAGNINO, Raúl H. *Análise Literária*. São Paulo : Mestre Jou, s/d, p. 121.

² BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo : Cultrix, 1993, p. 112.

O mundo de Flora, onde tantos mortos moram e alguns vivos, o leitor poderá conhecê-lo de um corrido só, de cabo a rabo, como se diz, ou folheá-lo ao acaso, buscando costurar os retalhos a seu gosto, ou, ainda, poderá guiar-se pelo índice que se segue e pelos indículos que o seguem. (M¹, p180)

O leitor, portanto, é o encarregado de recompor o mundo da personagem a partir dos vários momentos por ela vivido, que é contado por um narrador descompromissado com a lógica linear. O compromisso desse narrador é o de tentar refazer o mundo de “Flora”, através dos vários retalhos da memória. O tempo, por conta disso, se desenha pelas lentes múltiplas de vários narradores, onde cada fragmento tem sua independência.

2.3. O discurso

O *Mundo de Flora* é um romance composto de muitos fragmentos, como já dissemos. Essas microestruturas adquirem, por isso, várias feições, assumem várias formas como a de um poema, de uma carta, de um telegrama, como frisamos no item anterior. O discurso, neste caso, também se diferencia a cada nova forma. Utilizamos o termo discurso no sentido que lhe dá Tzvetan Todorov, no ensaio intitulado “As Categorias da Narrativa Literária”.¹

A estrutura epistolar não é novidade na literatura. Vários autores a utilizaram como recurso e argumento da fabulação. Tal recurso foi utilizado pelos autores que dele se valeram para dar continuidade à história, à fabulação, num procedimento coerente e explicativo com o restante do enredo. O narrador, em muitos casos, dá uma explicação para a introdução dessa estrutura epistolar no enredo. No caso do romance de Ângela Gutiérrez, essa estrutura vem, como as demais, independentes da fabulação; não guarda nenhuma contigüidade com as que se lhe avizinham, como é comum em todo o livro. A epístola, no caso, é uma lente a mais que desvenda o mundo da personagem; assume a função de um narrador a mais:

- (1) Mcu bem,
 Viajei preocupada. Deixar os meninos assim... Mas é o
 jeito. Tia Branca não pode ficar só. E a nossa caçula

¹ BARTHES, Roland, *et al. Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro : Vozes, 1976, p.211.

Florzinha? Está tão magrinha! (MF, p.15)

- (II) Mamãe,
Estou dizendo essa carta para o Papai escrever.
Quando a senhora viajou, chorou olhando para mim dormindo no berço? (MF, p.21)

Os dois fragmentos acima, apesar de perfazerem um tipo de comunicação entre os personagens, não guardam nenhuma contigüidade no romance, uma vez que estão separados por vários outros fragmentos descontínuos, daí a necessidade de o leitor estar sempre recompondo o mundo da personagem, através dos vários e descontínuos retalhos que lhe são apresentados. No caso acima, o discurso, como é comum nesse tipo de texto, é referencial, denotativo.

Além dessa estrutura epistolar, há também, no romance analisado, o típico discurso do diário, em que o narrador dialoga com o eu imaginário - o próprio diário -, em que emissor e o receptor se transfiguram em uma só entidade:

Diário, tenha paciência, mas vou copiar aqui uma redação que escrevi no colégio e que mereceu 10 (dez)!

Noite.

Meditação de uma adolescente.

Mergulha a cidade na noite e, aos poucos, com o abandonar da luz, nasce em mim a angústia, a escuridão da espera. (MF, p.143)

Esse excerto mostra dois discursos bem distintos: enquanto um tem a característica da linguagem denotativa, outro assume o estatuto da conotação. Temos, portanto, duas funções diferentes na linguagem: referencial e emotiva, segundo a terminologia utilizada por Roman Jakobson, no conhecido ensaio “Linguística e Poética”.¹

Ângela Gutiérrez teve a preocupação de resgatar modinhas, em que a linguagem poética, associada à melodia, ativa a memória involuntária:

Você gosta de mim, ó Flôzinha
Eu também de você, ó Flôzinha
Vou pedir ao seu pai, ó Flôzinha
Para casar com você, ó Flôzinha (MF, p.65)

¹ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo : Cultrix, 1975, p.123.

O meu boi morreu
Que será de mim?
Mande buscar outro
Lá no Piauí (MF, p.64)

Num discurso essencialmente referencial, vários fragmentos aparecem ao longo do texto romanesco, como é o caso dos exemplos a seguir:

(I) Ao cidadão Dr. Tomé Romeu

Por ordem do cidadão general Commandante deste Districto Militar contida em telegramma de hoje, recolha-se S. Sa. sem perda de tempo prezo por 25 dias no estado-maior do 2o. Batalhão de Infantaria... (MF, p.46)

(II) *LT DIEGO FLORA*
JUBILOSOS NACIMIENTO PEQUEÑO QUECHUA
COMPARTIMOS FELICIDAD BESOS ABUELO
ABUELA TIOS (MF, p.151)

(III) Certifico que no livro 165 do Registro de Nascimento, às fls. 385, sob o no. de ordem 226.685, consta que, no dia 30 de outubro de 1970, nasceu uma criança do sexo masculino de nome Diego Fernández Filho... (MF, p. 151)

Os três fragmentos acima têm linguagens de três contextos distintos: policial, telegráfico e cartorial. Tais fragmentos também aparecem descontextualizados da fabulação do romance, num típico recurso estilístico de colagem.

Em determinados fragmentos, a autora cria situações para apresentar a linguagem coloquial característica do homem do sertão. No excerto a seguir, a autora faz a comparação entre a linguagem erudita e popular, em que o discurso tem a função de resgatar termos e expressões regionalistas, ao lado de termos da linguagem culta que marcou uma época:

Avia, inriba ou prumode no meio de uma conversa era carão na hora.
Que é isso, menina?
Quem já se viu falar desse jeito?
Também ninguém me obrigava a falar como o vovô:
Nívea, tu queres, Nívea, tu vais. Ia lá dizer idial, furtaleza, dizoito
como o vovô e a vovó... (MF, p.89)

O discurso paródico, característica dos textos modernos e pós-modernos, também aparece no romance, em vários fragmentos. Angela Gutiérrez se utiliza, com muita propriedade, da paródia fonética entre os idiomas do Brasil e da França que, neste caso, tanto mostra a ironia e o humor presentes no universo lúdico infantil, como a consciência da questão da intertextualidade fonética:

Madame, si vous tenez médê du boi bravê, entrez.
Se la porte est fermée, non s'importez. Pulez par la janelê. (MF, p.45)

Pelos exemplos até agora mostrados, o discurso do romance *O Mundo de Flora*, procura englobar os mais variados tipos de linguagens, em que contextos da linguagem não-literária são inseridos no texto literário. Desta maneira, Angela Gutiérrez rompe com os limites da linguagem literária, e compõem um texto em que não há mais barreiras entre o universo literário e o não-literário. Com essa técnica de composição, a autora reafirma que a linguagem não é mais exclusiva de um determinado contexto. Tudo faz parte do universo da vida dos personagens. O discurso do romance *O Mundo de Flora*, assim, também é híbrido, havendo uma mistura de vários estilos, que é uma característica dos textos pós-modernos, segundo a opinião de Domício Proença Filho:

Numa ampliação desse procedimento, efetiva-se, sobretudo na prosa, o *ecletismo estilístico* também presente, como assinalamos, em outras manifestações artísticas.¹

Devemos frisar que os exemplos até agora citados são características do discurso não-romanesco, e queremos acrescentar que no texto analisado há também o tradicional, a narrativa comum, que conta episódios da vida dos personagens, o que vem confirmar o hibridismo do discurso desse romance:

Antes de dormir, a costumeira olhada embaixo da cama e atrás das portas. Como sempre, trancou a porta a chave. Deitou-se com cuidado para não acordar Diego, que dormia de lado com a cabeça apoiada sobre o braço dobrado. (MF, p.157)

¹ Op cit. p. 42.

Este exemplo apresenta um narrador tradicional, preocupado em descrever os detalhes da cena e o pensamento do personagem.

O discurso do romance *O Mundo de Flora*, portanto, passa por muitas linguagens, cada uma delas com suas características originais, que integram o universo da ficção.

2.4. Os personagens

O romance *O Mundo de Flora*, pela estrutura fragmentária com que foi composto, encerra uma ambigüidade que causa, em alguns momentos, a dificuldade de um referencial preciso quanto a identidade das personagens protagonistas. Essa tensão também é causada pela mudança constante do narrador. A personagem denominada “Flora” assume o papel de mãe de outra personagem - também denominada “Flora” -, mas que, normalmente, é chamada de “Flô”, ou “Flozinha”. Quando um fragmento explicita um desses nomes, o leitor logo identifica a distinção entre as duas. Quando o fragmento, porém, não traz nenhum referencial - nestes casos, o narrador normalmente está em primeira pessoa - o leitor não tem um referencial preciso para identificar uma ou outra dessas personagens. Essa ambigüidade aparece porque o romance trata, ao mesmo tempo e de maneira não-linear, da vida dessas duas personagens. Se levássemos em consideração que o universo lúdico identificaria a personagem “Flô”, uma parte dessa ambigüidade estaria resolvida. Mas, em algumas ocasiões, isso não é possível:

(I) Até agora, apenas algumas linhas escrevi, e, no entanto, a minha vida inteira correndo diante de mim. Como no juízo final? (...) Teria três anos? Estou só de calcinhas - calcinha V8 não, mamãe. Vê tudo! - sentada em banquinho da cozinha. Mamãe me dá na boca uns pedacinhos de sapoti. (MF, p.24)

(II) - Será verme?
- Hum, rum.
- A menina não dorme de noite.
- Hum? O cujo não? Aperreia ela de noite. Fute!
- Tá maguinha, Cota. Tá muito maguinha. (MF, p.25)

(III) Minha avó, às vezes, vinha assistir à nossa refeição. De braços cruzados, o triste olhar parecia que nos atravessava, mirando um ponto inalcançável. Essa menina tem os olhos maiores do que a barriga, balançava a cabeça bem devagar. (MF, p.26)

Nos fragmentos acima, não há nenhum referencial que garanta tratar-se de “Flora” ou de “Flô”. Os três são independentes, como os demais, e podem se referir tanto a uma, como a outra. Diante dessa estrutura independente, as personagens se confundem, algumas vezes, e as lembranças podem fazer parte da memória de qualquer uma delas.

Se identificarmos, como já dissemos, o universo infantil com a personagem “Flô”, também teríamos outra tensão de difícil resolução, pois, no caso do excerto a seguir, temos o universo infantil de “Flora” sendo lembrado:

As meninas rezavam em coro quando entrei. Tentando não ser vista - l'flora, atrasada outra vez... -, esgucirci-me até minha carteira. (MF, p.127)

“Flora” e “Flô” só são identificadas no relato quando aparece o referencial explícito do nome de uma delas. Isso porque o romance trata das duas ao mesmo tempo: “Flora”, “Flô”, passado, presente, tudo se amalgama numa mesma fabulação; por isso a memória do(s) narrador(es) vem fragmentada, numa tentativa de repor o passado do jeito que ele se apresenta na memória, ou seja, em algumas ocasiões é possível datar e identificar determinados fatos; em outras, tais acontecimentos fazem parte desta memória mas estão desconectados do elemento temporal. São várias janelas que se abrem, cada uma com suas visões particulares. O importante, no caso, é registrar os fatos lembrados, embora eles venham desconectados uns dos outros. Não é à toa que há uma microestrutura que teoriza sobre essa particularidade da memória: “No louco torvelinho da memória, lembranças vêm e vão, consentidas umas, indesejáveis outras.” (MF, p.150).

Não se trata do fluxo de consciência pregado por algumas correntes da vanguarda européia, pois cada fragmento, apesar de independente, tem sua verossimilhança assegurada; tem seu discurso sem desconexão com o real. A maneira como os fragmentos foram montados é que é inovadora.

Assim como a pintura está voltando ao figurativo, o romance analisado retorna também a esse princípio de figuração, em que o refazimento da vida do personagem é o motivo central da intriga, embora a sua vida apareça com as características fragmentárias de uma

memória que tenta reaver o seu passado, colhendo fatos que, à primeira vista, parecem desconectados.

As micro-estruturas desse romance é que permitem uma visão partida da vida dos personagens. Cada fragmento, porém, guarda uma profunda intimidade com o tempo passado, com o vivido, o *de ja vu*, de que falou Sânzio de Azevedo¹. Assim, tanto nas descrições como nas lembranças dos personagens, aparecem detalhes que demonstram o quanto a memória desses personagens é viva:

Sentado nos degraus da escada que dá para o quintal, onde a Flô gosta de sentar, o menino ficava rabiscando o chão e cantarolando sua musiquinha: Malica bela, tu cagaste na panela, foste tu pocaiona, foste tu. (MF, p.33)

Os personagens, apesar de serem visto de maneira muito fragmentária, revivem o passado com muita riqueza de detalhes.

3. A INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade é um procedimento que Domício Proença Filho considera como pós-moderno: “presentifica-se uma tendência à utilização deliberada da intertextualidade”.² Isso ocorre com muita frequência no romance analisado. Esse procedimento estilístico aparece sob a forma de poemas, de letras de músicas que marcaram uma época, de frases de outros autores, havendo um diálogo constante entre esses textos. Há inclusive a identificação da personagem “Flora” com as personagens do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*, de Monteiro Lobato: “Narizinho ria de mãos dadas com a Emília. Vamos, Flô. Toma o pó, Flô. O pó de Pirlimpimpim.” (MF, p.85)

Outros exemplos:

- (1) O homem da vassoura vem aí
Não sei pra onde vou com a família
Eu só queria, eu só queria
Ver o homem da vassoura em Brasília (MF, p.141)

¹ Op cit, p.112.

² Op cit, p. 42.

- (II) - Pra ver a banda passar
cantando coisas de amor. (MF, p. 149)
- (III) Diga trinta e três. Diga trinta e três. Lira dançar o tango
argentino Y todo a media luz, crepúsculo... (MF, p. 158)
- (IV) Me solte, doutor, que eu não tenho paciência de ser preso. (MF,
p.177)
- (V) Me encontrará tremendo de medo da mão descarnada,
conversando com filósofo do Humanitismo, vivendo amores de
perdição e de salvação. (MF, p.177)
- (VI) Que saudades que eu não tenho da aurora da minha vida. (MF,
p.178)
- (VII) Uma cova rasa, nem larga nem funda, é a parte que me cabe. (MF,
p.178)
- (VIII) Saio da vida sem entrar na história. (MF, p.178)
- (IX) Viver, todo o mundo sabe, é muito perigoso. (MF, p.179).

Pelos exemplos acima, podemos perceber a deliberada inserção de termos, frases, orações, versos de outros autores, de outros textos, como é o caso, respectivamente, da modinha dos anos 60 que empolgou o país quando da candidatura de Jânio Quadros à presidência da república; de Chico Buarque de Hollanda; de Manuel Bandeira; de Moreira Campos; de Camilo Castelo Branco; de Casimiro de Abreu; de João Cabral de Melo Neto; de Getúlio Vargas; de Guimarães Rosa.

Definindo a intertextualidade como “a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s)”,¹ Vítor Manuel de Aguiar e Silva vale-se do conceito de palimpsesto para falar das camadas textuais que existem, quando dos diálogos entre tais textos. No caso dos excertos acima, temos o exemplo de intertextualidade “hetero-autoral”² - segundo terminologia desse mesmo teórico - que é a interação de textos de autores distintos.

Percebemos que Ângela Gutiérrez não se utiliza somente de textos literários para revelar a intertextualidade, mas de fragmentos de textos de outros contextos semióticos, como é o caso acima, de uma

¹ Op. cit. p.625

² idem. p.630.

frase - modificada, como podemos notar - da carta escrita por Getúlio Vargas antes de suicidar-se; ou o caso da famosa frase do guerrilheiro Che Guevara: “Hay que tener dignidad hasta el fin, hasta la muerte” (MF, p.178). Ao final do livro, a autora se vale do final de algumas histórias infantis para elaborar o “segundo” final do seu romance:

Entrou pela perna do pato, saiu pela perna do pinto e o senhor-rei mandou dizer que contasse mais cinco. Quem quiser que conte as outras; eu, por aqui, paro. Não quero criar rabo de cutia contando estória de dia. Finalmente, FIM. (MF, p.179)

Falamos em “segundo” final, para lembrarmos que a autora finda seu livro de duas maneiras diferentes, dando uma abertura maior à sua obra, e em que se percebe uma espécie de circularidade narrativa, pois o final é o início do romance:

São nove horas da noite.

Flora!

Flora? Flô...

Desanimado, cansado, enojado, que a morte é repugnante, Diego começa a ler as páginas que conservara durante horas apertadas entre o peito e a camisa: São três horas da tarde.

Seria ...

Fim (MF, p.178)

No exemplo seguinte, temos o caso da intertextualidade explícita - quando a autora cita *ipsis literis* texto de outro autor - e se utiliza, também, da paródia para compor seu texto:

Vou dar a receita desta salada:

Colocam-se uns pedaços de Fernando Pessoa (O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente). Mistura-se tudo com umas linhas de Cecília Meireles, põe-se numa cabeça oca, agita-se, agita-se...

- E Presta, Mrs. Flora Fernández?

- Não presta!

Diego, e este, meio ridículo, torpemente cecilliano? De quebra, uns longes de I-Juca Pirama... (MF, p.163)

Os versos de Fernando Pessoa são os mesmos por ele composto; o formato que a autora dá à receita tem a mesma estrutura

formal e semântica da receita que Tristan Tzara, em seu último manifesto, elabora para fazer um poema dadaísta:

Pegue uma jornal.
Pegue uma tesoura.
Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. (...)
Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
Agite suavemente(...)¹

Percebida a semelhança do excerto acima, notamos que o texto de Ângela Gutiérrez dialoga com textos de autores distintos tanto pelo estilo como pelo período histórico. Desta maneira, a autora segue, conscientemente, a linha de desordem pregada pelo autor romeno: Gonçalves Dias - poeta romântico brasileiro; Fernando Pessoa - poeta modernista português; e Cecília Meireles - poetiza do Modernismo brasileiro da segunda geração.

4. CONCLUSÃO

A pós-modernidade na literatura, como pudemos perceber pelos elementos que analisamos neste trabalho, é ainda muito complexa. Muitos princípios ainda estão sendo propostos, muitos textos ainda precisam de análise, e somente a partir do trabalho incansável dos estudiosos é que poderemos chegar a uma conceituação e uma delimitação precisa dessa nossa época tão cheia de contradições.

É curioso observar que a ficção dos anos 90, em nosso país, por exemplo, tenha dado destaque a uma literatura urbana, afinal, o Brasil já é um país urbano - 80% da população vive em cidades. Mais curioso, ainda, é percebermos que, apesar da narrativa estar à procura de novas formas, em plena era do computador surgiu um romance que surpreendeu a todos: Rachel de Queiroz, aos 82 anos, publicou *Memorial de Maria Moura* (1992). Uma narrativa que se elabora num espaço de relações sócio-econômicas feudais. Quando a literatura das cidades parecia ter enterrado de vez o regionalismo, surge essa narrativa com o sucesso de público e de crítica, como disse Beatriz Resende, em seu ensaio “A ficção dos anos 90”, publicado no tablóide “Rio Artes”, n.21.

¹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro : Vozes, 1982, p.132.

Esse fato, unido também ao grande sucesso que tem hoje o romance histórico, só vem reafirmar a complexidade dessa nossa era.

Na literatura cearense, em nosso modo de pensar, faltava um romance que tivesse feições desestruturantes; uma narrativa que contemplasse um tempo permeado de singularidades e de contradições; um romance em que se percebesse que não há fronteiras nem limites para a criação, característica de todas as artes dessa era pós-moderna.

Achamos que Ângela Gutiérrez preencheu esse espaço ainda submerso em dúvidas, onde o desconhecido, o novo, o ousado é, e continuará sendo, um tabu, diante do qual o artista jamais poderá se vergar.

Abolindo as fronteiras e os limites de espaço, de tempo, de personagens, de linguagem, de enredo, enfim, de estrutura, a narrativa dessa autora marcou sua definitiva presença na pós-modernidade cearense e brasileira.

Dimas Macedo e a poética da dor

O livro de Dimas Macedo, *Estrela de Pedra* (1994), caracteriza-se pelo poder de síntese, pela conceituação do poético. Nele está o poeta lírico, o elegíaco e, principalmente, o filósofo que, cômico de seu momento histórico, elabora sua poética de maneira a revelar elementos que o demonstram como poeta maduro. É nesse livro que o poeta tem o encontro com o pensador - ponto de amadurecimento de todo artista da palavra.

Esse amadurecimento é fruto do trabalho incessante com a palavra, trabalho esse que vem desenvolvendo-se desde o livro *A Distância de Todas as Coisas* (1980) passando por *Lavoura Úmida* (1990).

Para este ensaio, elegemos alguns pontos que julgamos importantes para a compreensão da poética de Dimas Macedo, como o lirismo, a metalinguagem e as transformações que ocorreram em sua poesia.

1. O LIRISMO

Devemos dizer, inicialmente, que o termo "lirismo" só apareceu no século XIX, durante o Romantismo francês, para designar o caráter acentuadamente individualista e emocional da poesia lírica. A individualização seria a maneira mais simples de conceituar o lirismo.

O lirismo seria o estado "natural" do "eu" para si próprio, e, portanto, a expressão de reação mais pronta do poeta em face dos estímulos de fora, e mesmo de dentro.¹

Por essa afirmação de Massaud Moisés, a poesia lírica se conceitua como a poesia do "eu", a poesia de confissão. O lirismo, portanto, traduz uma atitude introvertida, mesmo quando trata de temas universais. O elemento externo, na poesia lírica, passa a ser um mero pretexto para exprimir um pensamento íntimo, um estado de alma, uma emoção - é um elemento impulsionador da produção textual.

Emil Staiger, em seu livro *Conceitos Fundamentais da Poética*, diz que a poesia é essencialmente solitária, quando da criação:

¹ MOISÉS, Massaud. *A criação Literária: poesia*. São Paulo : Cultrix, 1993, p.234.

Ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo. (...) a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão.¹

Apesar de ser discutível a recepção da poesia lírica nos moldes em que é colocada por Emil Staiger, devemos dizer que o elemento responsável pela utilização do termo "lírica", ao longo das transformações históricas, está presente em sua conclusão: o individualismo, a subjetividade. A propósito do lugar do leitor na literatura, é importante observarmos que este já não é mais um "consumidor passivo", como disse Marly de Oliveira, ao prefaciar a obra de João Cabral de Melo Neto. As leituras de textos literários, assim, variam de acordo com os leitores. Henry Suhamy, em seu livro *A Poética*, percebeu que o estado de interiorização tem muito de ilusório, uma vez que a voz do "eu-lírico" é formada de linguagem, portanto, de um "outro" ser que interpreta o real de acordo com sua subjetividade. Assim diz ele:

O lirismo define-se por vezes de maneira vaga e impressionista: exaltação, frêmito, felicidade sensual da expressão, uma veemência que permanecerá interior, uma retórica da sinceridade.²

Henry Suhamy define, no entanto, a poesia lírica como resultado da musicalidade e da expressão de sentimentos pessoais, ressaltando que o "eu" que fala é um "outro", formado que é, como dissemos, de linguagem. O leitor, em sua definição, é colocado em seu devido lugar de apreciador, que se apropria do texto para dele tirar suas conclusões: "(...) os sentimentos tornam-se os de todo leitor que deles se apropria, processo que se torna irresistível pela força magnética e fraternal do texto."³

O eu-lírico, de acordo com seu pensamento, é a projeção da própria poesia, e não do poeta:

¹ STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1972, p.48/49.

² SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1988, p.81.

³ *Ibidem*, p.81.

(...) a mensagem do poeta, que se torna a do leitor por comunhão, é tanto melhor recebida quanto os artificios vocais e estilísticos do texto soam como uma homenagem à poesia e à beleza em si. Graças a esse formalismo ostentatório, é a Poesia que fala, não exclusivamente o poeta.¹

Henry Suhamy levanta outro problema: o lugar do autor. Muitas foram as polémicas em que, de um lado, havia aqueles que, radicalmente, fizeram a supressão do autor na obra literária, e de outro lado, aqueles que, coerentemente, disseram que sem autor não existe texto nem leitor. Ao analisar essa polémica, Vítor Manuel de Aguiar e Silva coloca o problema no âmbito da comunicação literária, dizendo da função relevante que é desempenhada pela "instância emissora no processo da comunicação literária."² E não só a instância emissora, mas a receptora, que adquiriu uma relevante função, dentro do processo de comunicação, na poética moderna:

O emissor/autor de um texto literário, mesmo quando escreve sob o domínio de um impulso confessional, (...) não ignora que seu texto, sob pena de se negar como texto literário, tem de entrar num circuito de comunicação em que a derradeira instância é o receptor/leitor.³

O leitor, real ou virtual (coevos ou futuros) - através dos quais o autor/emissor sempre mantém "perto" para o diálogo essencial dentro do processo de comunicação literária -, está, pois, presente na obra literária, e se distingue, na poética moderna, pela importância que exerce no processo de comunicação. Por esse motivo é que se torna questionável o papel do leitor, como já dissemos, nos termos em que é visto por Emil Staiger.

No poema "Se escrevo um Livro", que abre o livro *A Distância de Todas as Coisas*, o diálogo com o leitor é feito da seguinte maneira:

Se escrevo um livro não busco ter grandeza.
Meu coração vacila
e a visão forma um bloco de tudo. (...)
Penso nisso através da tua imagem

¹ *Ibidem*, p.82.

² SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra : Livraria Almedina, 1992, p.248.

³ *Ibidem*, p.300

e, além, para mim, o frio é frio.
(...)
eu só vejo um sonho triste
em meu vazio
e a ânsia de encontrar-te é sempre a mesma. (...)¹

O leitor, como disse Vítor Manuel de Aguiar e Silva, aparece sob "múltiplas marcas textuais, transformando-se muitas vezes num complexo e astucioso jogo de máscaras e espelhos."² No excerto acima, percebemos que o autor textual - não confundir com o autor empírico, embora na poesia o "eu-lírico" possa se manifestar de maneira a haver uma fusão entre os dois - tem necessidade de dizer para alguém da sua intenção primeira, ao compor um poema, ou mesmo um livro, como está textualmente expresso. O pronome "tu", encerra uma ambigüidade, e pode ter vários referentes, de acordo com as visões de cada leitor. A ambigüidade, aliás, é uma característica dos textos de Dimas Macedo, quando do tratamento de alguns referentes, tema este que trataremos mais adiante. O fato é que o autor/emissor se dirige a alguém, para expressar seus sentimentos, não interessando, neste caso, se o "tu" tem como referente uma mulher, um amigo, um leitor etc. O importante, para esta reflexão, é que um diálogo foi iniciado, e a instância da recepção foi ativada.

Na perspectiva da recepção, portanto, o leitor tem um lugar privilegiado, e é para ele que o autor se dirige. Com esta visão, podemos dizer que a poesia lírica, enquanto texto literário, participa do processo de comunicação, em que a subjetividade vai ser o fio através do qual as duas instâncias - autor/leitor - relacionam-se.

O lirismo de Dimas Macedo se elabora através de vários elementos semânticos. O afã, a desilusão, o desejo, a dor, o caos, a tragicidade, a sensualidade, a efemeridade e o telúrico são alguns desses elementos, que, em alguns poemas, aparecem num todo harmônico.

Em "Poema Abstrato", podemos perceber alguns desses elementos:

¹ Convencionamos as seguintes abreviaturas, seguidas do número da página, para identificarmos as obras do autor estudado: DC, *A distância de todas as coisas*; LU, *Lavoura Úmida*; EP, *Estrela de Pedra*.

² *Op. cit.* p.300.

A poesia é uma existência
como a existência que tenho,
porque passo a perseguir-te muda
como um amargo volúvel de um momento.

Perdido em meu destino,
sem saída,
revivo o meu passado:
minha vida é uma sucessão
de dias e de noites.

Sonho-me maior
e o amanhã persigo,
pois o ritmo das horas
rutilamente me corrói.

Angústias, paixões,
na esperança eu perco-me.
No labirinto dos meus sonhos
eu procuro-te com uma ansiedade amarga. (DC, p.15)

Neste poema, temos quatro momentos bem distintos, e que correspondem, neste caso, às quatro estrofes.

No primeiro momento, há uma definição tanto da poesia, como do poeta. Esses dois elementos se amalgamam num só: poesia e poeta perfazem uma só existência, um só destino, haja vista assim se sentir o eu-lírico quando da composição. O ser angustiado aparece, quando percebe a efemeridade do tempo, elemento este presente em todas as estrofes. A poesia é "muda", porque é apenas um lado do processo - o lado da abstração, do inefável, uma vez que as palavras só podem traduzir uma faceta do pensamento; o outro lado é o do poeta, que a persegue, sabendo que o caminho é amargo, volúvel, daí a angústia.

Nas três estrofes seguintes, há, respectivamente, o passado, o presente e o futuro.

No segundo momento, o passado é revivido, com a consciência de passado, isto é, esse passado só existe através da lembrança, que é presentificada através da palavra. O vazio - a "sucessão de dias e de noites" -, é a consciência de que a poesia é apenas um meio através do qual o poeta tenta entender sua existência, daí, também, a angústia.

No terceiro momento, o presente parece dar forças para continuar com a luta, apesar de o poeta saber que o tempo tanto

possibilita experiência (o advérbio "rutilamente" pode ter esta leitura, entre outras), como é o responsável pelo fim da própria existência - "o ritmo das horas/ rutilamente me corrói".

No quarto momento, o futuro também proporciona uma existência angustiada - o sonho é um labirinto ("No labirinto dos meus sonhos") e, enquanto tal, é um obstáculo difícil de transpor, por isso a procura é também amarga: "procuro-te com uma ansiedade amarga". A sinestesia encerrada neste verso dá a real visão de angústia do poeta: o adjetivo que qualifica ansiedade - amarga - acentua ainda mais o estado de angústia que, por si, já é sofrido. A utilização dessa figura, assim, é mais um recurso de que se valeu o poeta, para tentar definir um sentimento, já que essa definição, como dissemos anteriormente, só mostra uma parte do sentimento: aquela que é revelada pelas palavras. Todo o poema é sofrido e angustiado pela seleção lexical.

Alguns recursos estão presentes no poema, como o *enjambement* - entre o 4o. e 5o. versos da 2a. estrofe, o 3o. e o 4o. versos da 4a. estrofe, nos dois últimos versos -; no plano do estrato fônico, percebemos a aliteração (repetição da sibilante /s/, em todos os versos da 2a. estrofe), dando uma idéia de silêncio; a repetição da vibrante /r/, no 3o. e 4o. versos da 3a. estrofe, que sugere corrosão.

Na última estrofe, os substantivos "angústias" e "paixões" estão no mesmo nível sintático e semântico: um é consequência do outro, portanto, os dois se equivalem, estão num mesmo plano emocional - a presença de um, implica a do outro.

Por esta leitura, percebemos, no nível semântico, o quanto há de ansiedade no pensamento do poeta; no lexical, o coloquialismo com que é desenvolvido o tema, assim como é acentuado o nível de abstração; no sintático, os recursos utilizados para a feitura do poema.

É, porém, em poemas de ritmo e rima regulares que percebemos o trabalho artesanal de Dimas Macedo. No poema "Cristal da Ânsia", um dos mais belos do livro *Lavoura Úmida* (1990), notamos o quanto é também acentuado o nível de abstração, assim como os recursos poéticos utilizados:

- 1 Na superfície da sombra
- 2 teço o discurso do empenho
- 3 com a perícia do engenho
- 4 discuto a arte do sonho
- 5 na solidão recomponho
- 6 o imaginário do tempo

- 7 persigo o sopro do vento
- 8 preso nas minhas entranhas
- 9 com atitudes estranhas
- 10 restauro a face da essência
- 11 e no fundo da consciência
- 12 guardo o cristal dessa ânsia (LU, p.27)

Formado de uma só estrofe, o poema se nos apresenta de um só fôlego. A ausência de pontuação dá a sensação de ansiedade. O discurso, à primeira vista, parece confuso, dado que as pausas de acentuação e encadeamento de sentido dos versos dependem de cada leitura.

É um poema que sugere circularidade, infinitude, dado a estrutura singular de sua construção, além da própria sugestão da ânsia. Se levarmos em consideração a estrutura sintática, perceberemos que ele é formado por dísticos (parelhas) - a sintaxe do 1o. verso se completa com a do 2o., a do 3o. com a do 4o. e, assim, sucessivamente. O 1o. verso tem a função sintática de adjunto adverbial de lugar; o 3o. verso, a de adjunto adverbial de modo, etc.. Esta construção sintática especial, que liga um verso ao seguinte, é o caso típico do *enjambement*. Levamos em consideração, primeiramente, a estrutura sintática, porque todos os versos são compostos da mesma maneira. Devemos dizer que esta é apenas uma das leituras possíveis, haja vista a circularidade do poema permitir outras interpretações.

Todos os versos são compostos de sete sílabas (redondilha maior), em cujo 11o. verso percebemos a sinérese (fusão de vogais intravocabulares):

e - no - fun - do - da - cons - ciên - cia
 1 2 3 4 5 6 7

O ritmo do poema é dado pela acentuação na 4a. e 7a. sílabas de cada verso. O único verso que foge a esta regularidade é o de número 11, em que o primeiro acento recai na 3a. sílaba:

e - no - fun - do - da - cons - ciên - cia
 1 2 3 4 5 6 7

As rimas são consoantes e seguem, também, uma regularidade. Elas se formam a partir do 2o. verso: 2o./3o.; 4o./5o.; 6o./7o.; 8o./9o.; 10o./11o.. O primeiro e último versos não fazem rima, mas,

musicalmente, entram em relação com os versos que lhes estão próximos: o 1o. com o 2o., devido a nasalização da bilabial /m/ - de "sombra" - e da linguodental /n/ - de "empenho"; o último, pela aliteração - conciência/ ânsia -, além da repetição dos fonemas /i/ e /a/ subsequentes, e da nasalização do /n/, posterior à vogal tônica dos dois vocábulos.

Esse poema é de uma regularidade rítmica, sonora e sintática, que demonstra o trabalho artesanal, com que Dimas Macedo o concebeu. Por esse motivo, também se explica o título do poema - "Cristal da Ânsia" - cuja lapidação demonstra o cuidado com que o poeta trabalha o verso, além da simbologia que o termo "cristal" adquiriu ao longo da história.

Pelos símbolos que existem no poema, e pela abstração que esses símbolos proporcionam, podemos fazer uma leitura semanticamente ligada ao metapoema. Como na análise do poema "Poema Abstrato", "Cristal da Ânsia" fala da poesia e do ser da poesia. Todos os substantivos deste texto encerram símbolos - "sombra", "discurso", "perícia", "entranhas", "essência", "cristal", etc. - em que podemos perceber a ânsia do poeta, quando da composição do poema, exigindo dele perícia, determinação e, acima de tudo, muito sofrimento, haja vista o lirismo, neste caso, requerer uma visão profunda do "eu", que está envolto em muitas dúvidas.

Outra vertente do lirismo de Dimas Macedo é o desejo, que também aparece revestido de vários símbolos. O corpo, como um desses símbolos, aparece ora como canto de beleza e de encanto: "Diante do teu corpo/ eu me derramo em espanto/ e lúcido me encanto/ em vastos devaneios(...)"(LU, p.29); ora como ser impossível, dado a distância entre o sonho e o realidade: "(...) Mas és irreal,/ e o meu sonho, um sonho,/ fundido com a minha angústia,/ como uma tarde sem horizontes(...)"(DC, p.27); ora como libertação de um ser reprimido: "A emoção de segurar uns seios/ de apertar um rosto/ de solfejar um beijo/ e depois despir/ do corpo a repressão(...)"(EP, p.33) - perceba-se a utilização dos artigos indefinidos, que levam o referente para o plano ideal, simbólico. Quando o desejo está repleto de ansiedade, o elemento hiperbólico é o único recurso que o poeta encontra para exprimi-lo:

Ó coxas, ó conchas, ó formas
puríssimas de Luana,
aplaçai a minha imensa

montanha de desejos.

(...)

Sou o que cede

à tentação da caça

e o que anuncia

a solidão da morte com os dedos. (EP, p.35).

O *enjambement* - recurso estilístico utilizado não só nesse excerto, mas em muitos poemas do autor - adquire uma dimensão agônica, pois ele realça não só a quebra sintática, como é próprio de sua característica, mas realça o estado interior de tensão do eu-lírico, como ser alquebrado pela angústia.

O ser, como símbolo em que se inserem não só o homem como o poeta, é também um espaço de desejo, já que este ser é incompleto e, por isso, angustiado. A consciência da eterna procura é o que proporciona ao eu-lírico a tentativa de purificação através do lado obscuro da vida que, de maneira simbólica, representa o arcano da poesia: "(...) Quero trafegar na magia negra do mundo/ e me purificar/ na leveza da vida não passada a limpo." (EP, p.36). A "vida passada a limpo" representa o símbolo da racionalidade, portanto, só um lado do mistério, daí a incompletude do ser.

O tempo, como outra entidade simbólica, adquire, na poética de Dimas Macedo, também uma dimensão agônica. Tempo e morte estão ligados por uma necessária e inarredável condição de vida.

O cotidiano é o lugar de onde o poeta tira a certeza do seu limite, e onde encontra o espaço para melhor refletir a sua relação com essa outra realidade da vida:

Na agitação dos dias

e nos dias que são gastos

a vida esvai-se

e a vida se faz tudo.

E a morte se fez medo

onde lancei os dados

e ofertei os dedos (...) (EP, p.32)

A morte, neste caso, é a única certeza do poeta, enquanto homem, cujo suporte é o próprio mundo, visto aqui através do dia-a-dia que o leva para essa outra dimensão. A vida, assim, passa a ser um eterno devenir. O processo metafórico - "lancei os dados"-, e o metonímico -

"ofertei os dedos" - dá a dimensão da incerteza (a vida), e da certeza (a morte).

No poema "Partilha", que abre o livro *Estrela de Pedra*, a morte adquire uma dimensão simbólica. Neste texto, percebemos o poeta filósofo, que relaciona três elementos - vida, corpo, morte -, na união dos quais está a síntese do ser e do estar no mundo:

Para isto a vida:
o sopro dos contrários.
(...)

Para isto o corpo:
o dorso maduro dos afagos
(...)

Para isto a morte:
o ócio das palavras.
(...) (EP, p.11)

Vida, corpo e morte, neste poema, compõem a paisagem por cujas linhas se desenham o ser: a vida encerra um paradoxo, uma vez que a morte é a sua certeza - por isso o "sopro dos contrários" -; o corpo adquire sua real dimensão de matéria, enquanto suporte de prazer; e a morte encerra a ilusão da própria vida, pois, sendo o limite definidor do ser, é também o elemento de conflito e de tensão desse ser.

Dimas Macedo, portanto, quando tem por tema a morte, tem consciência da sua condição de ser dual, cujos símbolos, nestes poemas, estão muito bem expressos.

Por essas leituras, podemos dizer que o lirismo de Dimas Macedo reveste-se de muita angústia, de muita ansiedade e, por isso, de muito sofrimento, consciente que é dos limites do mundo em cuja extensão ele está exposto, não só como homem, mas como poeta.

2. A METALINGUAGEM

O desenvolvimento dos meios de comunicação encaminhou a arte em direção à técnica. A linguagem - qualquer que seja ela - escultural, pictórica, verbal - foi sendo percebida como mediação entre o artista e a realidade. As novas técnicas direcionaram os artistas no sentido de dominar o próprio instrumento de que se utilizam para compor a sua visão do real.

Quando Olavo Bilac diz que o trabalho do poeta é um trabalho de ourives, que "Torce, aprimora, alteia, lima/ a frase; e enfim/ No verso de ouro engasta a rima,/ como um rubim", muito mais do que uma profissão de fé, o poeta percebe a necessidade do trabalho artesanal, que deve nortear sua produção artística.

Essa preocupação com a linguagem direcionou não só os poetas, mas os prosadores, a fazerem da sua arte um constante diálogo com seu próprio instrumento de trabalho: a linguagem. Em consequência disso, a metalinguagem passou a ser um recurso dialógico que possibilita o entendimento do fenômeno literário.

A linguagem, dependendo do objetivo a que se propõe, exerce várias funções. Lembramos que foi Roman Jakobson quem ampliou o modelo triádico, proposto por Karl Bühler. Para Roman Jakobson, há seis funções da linguagem: referencial, emotiva, contativa, fática, poética e metalingüística.¹ Na função metalingüística, a mensagem é centrada no próprio código:

Função metalingüística é a função da linguagem pela qual o falante toma o código que utiliza como objeto de descrição, como objeto de seu discurso (...)²

Na poética de Dimas Macedo, a metalinguagem possibilita várias visões. Uma delas, direciona para a fuga do mundo real, onde o poema representa a expressão somente com a qual o poeta suporta não só o tédio do cotidiano, como a angústia do mundo interior: "Para me suportar/ a mim mesmo me basto./ Para não me morrer de tédio/ mergulho-me palavras(...)" (EP, p.21). Perceba-se a construção singular das duas últimas orações, em que os verbos - dando uma noção reflexiva - adquirem conotações que os distanciam dos seus sentidos usuais. Outro exemplo da metalinguagem, assumindo o papel de fuga, encontra-se no poema "Ofício": "Faço versos/ como quem procura/ a paz interior /(...)/ No verso/ finjo que sou feliz/ e no verso desmorono./ (...)" (EP, p.23). Neste caso, a tradução do mundo através da palavra é apenas uma tradução parcial deste mundo, já que o poeta reconhece não só os limites desta tradução individual, dada a subjetividade do poema, mas sabe desse mundo "outro", criado pelo fenômeno literário - daí o seu desmoronamento simbólico, e o "fingimento". Em "Teoria do

¹ JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo : Cultrix, 1975, p. 129.

² DUBOIS, Jean, et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo : Cultrix, 1988, p.412.

Poema", percebemos o quanto o poema representa o sofrimento do poeta: "(...) Do ventre do poema/ explode a solidão/ Do rosto do poema/ sangra a utopia (...)" (LU, p.22). Todos os sintagmas destes versos têm conotações de angústias. A metalinguagem, nestes casos, é um guia, para a compreensão do mundo.

É através da metalinguagem que aparece o trabalho de carpintaria do texto: "(...) trabalho o verso/ como o operário faz a luta,/ porém a minha angústia é imensa,/ (...)" (DC, p.11); "(...) Dentro de mim mora um poeta,/ um operário sem ambições,/ (...)" (DC, p.16).

Um outro elemento que a metalinguagem possibilita é a conceituação do poético:

Com a face acesa
da linguagem eu canto
e inexplico
a lógica interna do poema (...) (LU, p.15);

A poesia é uma existência
como a existência que tenho (...) (DC, p.15);

Nós
os poetas
que amamos o poema
não sabemos que tipo de linguagem
se esconde nas asas do sol (...) (LU, p.21);

Há uma hora em que morremos
e uma hora em que o poema
se torna uma necessidade inarredável. (EP, p.12);

Meu mito é o Santo Graal
e o poema é estranho,
insisto,
e no poema me banho,
cis tudo: a vida é um absurdo. (EP, p.22).

Em todos estes casos, existe a relação entre a poesia e o poeta. Dimas Macedo não conceitua o poético em si mesmo, enquanto fenômeno literário. A sua conceituação se elabora necessariamente na relação que há entre o criador e sua obra. Em todos estes exemplos, há a afirmação do mistério que envolve a criação do poema, e a necessidade de escrevê-lo, mesmo que o poeta não consiga entendê-lo em sua plenitude.

A metalinguagem, assim, assume um papel importante na poética de Dimas Macedo, pois é através dela que percebemos a consciência com que ele trabalha o verso. O diálogo constante com o próprio texto é uma forma de rever os seus conceitos.

3. A NECESSIDADE DO VERSO

Em muitos poemas, notamos que Dimas Macedo está sempre a reafirmar a sua condição de poeta, que não mais conseguiria viver sem expressar o seu sentimento de mundo, e reelaborar este mundo através do poema. A sua paz interior só é conseguida depois da interiorização da dor, da angústia e da ânsia, quando da elaboração do poema, e depois do trabalho árduo com as palavras. Essa paz, porém, é passageira e ilusória, porque o novo poema o espera a cada nova reformulação e conceituação do real.

No poema "A Distância das Coisas", o narrador reflete o conhecimento do mundo através da busca da palavra exata, porque tem consciência de que essa compreensão só se realizará plenamente através da linguagem poética - única maneira de perceber o mundo em sua essência:

Sinto as minhas mãos calejadas de versos
e o meu olhar uma imaginação
entre planícies.

(...)

Isto ou aquilo acontece num momento
e o momento é o pensamento
que anda solto

(...) (DC, p.13)

O efemeridade do tempo é percebida pelo pensamento, que é elaborado através das palavras com que o poeta se relaciona com o mundo. A percepção plena, no entanto, não virá simplesmente pelo jogo de imagens que o poema guarda dentro de si, mas, essencialmente, pelo trabalho de reflexão, somente processado pela palavra.

No poema "Versos Dissolutos", há a reafirmação da necessidade do verso, para perceber o outro lado das coisas - daí a distância delas. Neste caso, mais uma vez, a metalinguagem assume sua função dialética, com que o poeta percebe o mundo em todas as suas contradições:

(...)Há em mim
uma angústia, quando eu ponho
os versos que sinto
para gerarem poemas
como quando minto, e penso.

Dentro de mim mora um poeta
um operário sem ambições,
que pensa e curva-se
ante as idéias que gravo.

Mas para mim,
que sou poeta apenas,
além de mim, verso sobre verso,
constrói-se um caos de sonhos e utopias. (DC, p.16)

O poeta, assim, está fadado a ter a grande ilusão do mundo, revelada pelos seus versos, que são, ao mesmo tempo, ilusão e verdade - daí o caos. A contradição entre o mundo ideal e o real é o ponto de tensão, que revela toda a angústia do poeta. A poesia, portanto, é o elemento revelador do seu momento e do seu universo simbólico.

No poema "Mistério", do livro *Estrela de Pedra*, podemos notar, também, a necessidade do verso, onde há a reafirmação da condição de poeta, que só consegue entender o mundo através do poema. Neste sentido, a poesia é também uma fuga, que se torna sofrida exatamente pela ambigüidade que encerra, pois ela é, como dissemos anteriormente, ilusão e verdade. É ilusão quando reconceitua o mundo através da idealização; é verdade quando esse mundo só adquire seu sentido pleno através da poesia:

(...)Minha solidão tem bases de concreto
e as minhas ânsias claras intenções.
Com as lições da dor eu teço
uma canção ao vento
e reinvento a vida. (...) (EP, p. 31)

A imagem criada a partir da associação dos sintagmas "solidão" e "concreto" dá a real dimensão da dor porque passa o poeta, quando da reconceituação de seus símbolos. A vida é reinventada pela poesia - aqui metaforicamente representada pela "canção" -, que traz a angústia de um passado de sofrimento - "as lições da dor".

O marco definitivo, tanto da necessidade do verso, quanto da ilusão das coisas e do mundo, é revelado no poema "Lírica":

(...) Estou com frio e com fome
não tenho pátria nem nome
e eis que todo o passado não mente:
eu tenho a morte cravada nos dentes. (EP, p.39)

O símbolos que estes versos encerram poderiam servir de síntese dos elementos com os quais Dimas Macedo trabalha:

- a) frio e fome - a necessidade da poesia;
- b) sem nome e sem pátria - o operário da palavra;
- c) o passado - a única verdade;
- d) "a morte cravada nos dentes" - a dor.

4. Uma possível conclusão

Levando em consideração os pontos que elegemos para comentar a poética de Dimas Macedo, devemos dizer que este poeta é dos mais conscientes, quando do trato com a palavra.

O livro *Estrela de Pedra*, em nosso entender, é o de expressão bem mais madura, em que Dimas Macedo realiza uma espécie de síntese maior de sua poesia, por isso, talvez, o predomínio de poemas conceituais. É neste livro que se vê não só o poeta, mas o pensador, o filósofo. A busca filosófica da existência do ser é o real sentido deste livro.

O trabalho incessante com a palavra leva a um constante diálogo com o próprio texto, o que proporciona uma reconceituação contínua, não só dos símbolos que o poema encerra, como a reformulação do poeta enquanto homem que, inserido em seu momento histórico, tem consciência das transformações porque passa o seu universo real e simbólico.

Devido a esse contínuo jogo de questionamentos é que aparece o elemento "dor", que se revela ora como existencial, ora como consciência da implacabilidade do tempo, ora como limitação do próprio ser. Por tudo isso é que a poética de Dimas Macedo só se realiza no espaço da dor, onde o poema é sentido como mistério, daí a ânsia e o sofrimento com que é concebido. Somente nesta circunstância é que há

a realização plena da própria vida, por isso a necessidade de expressão através da arte.

Embora se perceba que, em alguns casos, a fuga da realidade seja um dos caminhos percorridos pelo poeta para a compreensão do seu lugar no mundo, como pudemos perceber pela análise, a transcendência dessa realidade é o sentido primeiro da evasão, pois somente com esse intento é que o poeta reelabora e redimensiona seus conceitos, e mostramos a atualidade da sua poesia.

ESPORAS D PRATA

(Os estratos e os símbolos)

1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho é um estudo do poema "Esporas D Prata", do poeta cearense Virgílio Maia.

O procedimento que utilizamos para essa análise baseia-se no estudo do texto literário pelo método da fenomenologia dos estratos, que teve na filosofia de Husserl o ponto de partida, e em Roman Ingarden a sistematização para investigar o fenômeno literário.

Como ponto de partida, como é comum nesse tipo de análise, separaremos o poema de Virgílio Maia em estratos, em camadas, para, a partir deles, podermos perceber os momentos de construção e de transcendência do texto.

Nesse sentido, perceberemos, ao longo da análise, que tais camadas guardarão uma profunda simbologia com todo o universo do sertão, aí incluídos os objetos da realidade, o que eles representam para a memória do narrador do poema e toda a carga mítica que eles encerram.

Ao lado disso, naturalmente, perceberemos como Virgílio Maia constrói sua poética, que tem no elemento regional uma decidida postura diante da transrealização do fenômeno literário.

ESPORAS D PRATA
A Oswaldo Lamartine de Faria
Com mote de Ariano Suassuna

I

Do Sertão mais profundo, em disparada,
um Vaqueiro me trouxe esta Comenda:
par de Esporas antigas, sem emendas,
q um ourives lavrou na pura Prata.
Guarda em si as mais rubras cavalgadas,
passo tardo & mugidos de mil bois,
os aboios de outrora & os de depois
& as venturas de um Tempo q passou,
q entre matas & pedras pelejou,
sobre os riscos de Sal q Deus dispôs.

II

Num galope de Sonho & Pesadelo,
retornei ao Sertão do Nunca-Mais,
repetindo no brilho dos metais,
a figura de incerto Cangaceiro.
Para sempre despi-me dos meus medos,
arrancando, na Noite, uma Botija:
as Esporas q deu são mais bonitas
q as estrelas do Céu no mês de Agosto,
são as asas de fogo do Sol posto
sua Prata clamando à Pedra rija.

2. O ESTRATO ÓTICO (o espaço da posse)

Dentro de uma abordagem fenomenológica, o "estrato ótico", segundo Maria Luiza Ramos, é o "primeiro fator de percepção de uma obra impressa, o que proporciona desde logo a intuição de capítulos, atos, estrofes ou estâncias."¹

Levando em consideração que o poema de Virgílio Maia chegou ao conhecimento dos leitores através de um encarte do jornal "O Pão", nº 29, e que tal encarte tem características peculiares de impressão, devemos dizer inicialmente que, apesar de o elemento gráfico ser um elemento paratextual, o estrato ótico, neste caso, adquire importância, na medida em que o poema se desenvolve dentro de uma temática regional,

¹ RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da Obra Literária*. R.J./S.P. Forense, 1972, p.61.

e que o encarte tem elementos gráficos que ressaltam essa temática, como os desenhos, a moldura e determinadas letras que ganham uma dimensão heráldica. Houve, portanto, o cuidado de passar para o leitor a preocupação com elementos regionais que devem ser valorizados.

Como primeiro exemplo desses elementos, observamos que toda conjunção "e" se transfigura num símbolo - "&" -, assim como o termo "que" também adquire uma forma gráfica diferenciada - "q". Por último, no título do poema, o "DE" assume uma forma própria - "Ð".

Essa diferenciação gráfica tem um objetivo: aproximar a grafia, no caso dos exemplos acima, das marcas de ferrar gado, que tem seus elementos constitutivos bem diferenciados para cada comarca, cada região e cada proprietário.

Essa comparação ganha consistência, na medida em que se percebe que Virgílio Maia tem pesquisado sobre a heráldica sertaneja, tendo, inclusive, publicado um livro sobre as marcas de ferrar gado: *Álbum de Iniciação à Heráldica das Marcas de Ferrar Gado*.¹ A grafia diferenciada tem sido uma constante em determinados textos poéticos desse autor, que procura valorizar esse elemento sócio-cultural - as marcas de ferrar gado -, daí podermos comparar as duas linguagens e entendermos o porquê da aproximação dessas linguagens. Esse procedimento, na verdade, já se tornou marca em sua produção poética.

Esse elemento visual, assim, ganha expressividade dentro do estrato ótico, pois há uma semelhança entre a grafia da língua e a grafia da heráldica. Não deixa de ser um tipo de intertextualidade, pois há um verdadeiro diálogo entre as linguagens da norma culta e linguagem da heráldica sertaneja.

Um outro elemento que percebemos é o uso de maiúsculas em determinadas palavras, que a norma da língua não permitiria, mas que no poema tem o objetivo de alegorização. As maiúsculas alegorizantes, tão usadas durante o Simbolismo - cuja utilização remetia à concepção platônica de idéia-, no poema também adquire significação: as palavras assim grafadas adquirem o estatuto do símbolo. Desta maneira, as maiúsculas de "Vaqueiro, Comenda, Esporas, Prata, Tempo, Sal, Deus, Sonho, Pesadelo, Sertão, Cangaceiro" etc. saem do seu lugar comum para adquirirem, além da simbologia que encerram, também uma identificação com os símbolos da heráldica. Quando percebemos tais

¹ MAIA, Virgílio. *Álbum de Iniciação à Heráldica das Marcas de Ferrar Gado*. Fortaleza, Ed. Biblioteca O Curumim Sem Nome, 1992.

maiúsculas, assim como os símbolos "& q Ð", notamos o quanto há de identificação entre as duas linguagens: & q Ð V C E P.

Diante dessa identificação, podemos fazer uma analogia entre a feitura do poema e processo de ferrar gado: o momento da ferra do gado é um momento de posse - é nesse momento que se sabe de onde o gado é, qual a sua comarca e quem é o seu proprietário. Da mesma maneira, o momento de construção do poema também é um momento de posse. Naturalmente, essa posse é simbólica, pois a língua é de propriedade coletiva. Na verdade, essa posse é o que diferencia os poetas: cada um grava seus poemas utilizando-se dos mesmos recursos que a língua oferece - a palavra -, que é coletiva, mas cada um com sua linguagem, com seu estilo. Isso é o que individualiza o poeta.

Virgílio Maia, particularizando determinadas letras ou palavras, "ferra" seus poemas, assim como são ferradas as ancas dos animais.

O que é importante ressaltar é que o estrato ótico, no caso do poema de Virgílio Maia, adquire textura e expressividade dentro do poema, e isso o diferencia, o individualiza. Por esse motivo é que a aproximação das duas linguagens - tanto na parte visual, como no ritual de posse - ganha consistência e realça um dos elementos constitutivos do poema, que é o estrato ótico.

3. O ESTRATO FÔNICO (o espaço das sugestões)

É no estrato fônico que podemos perceber o trabalho artesanal do verso. As duas décimas, de que é composto o poema, seguem o esquema rimático ABBAACDDC. Difere da décima clássica - composta de versos em redondilha maior, também chamada de espínela, em homenagem ao poeta espanhol do séc. XVI Vicente Espinel, segundo Massaud Moisés¹ - pois os versos do poeta cearense são compostos em decassílabos heróicos.

O elemento que aproxima essas décimas dos esquemas dos cantadores de viola é o esquema rimático. Neste momento é que se percebe o quando Virgílio Maia traz consigo a influência dos nossos cantadores. A composição de poemas que seguem uma estrutura regular é também uma constante na poética desse autor, que valoriza as estruturas de versos dos nossos trovadores do sertão. Por isso, é comum encontrarmos na poesia desse autor as décimas, as quadras, as sextilhas.

¹ MOISÉS Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo : Cultrix, 1995, p.137.

Além do metro, podemos perceber que é no ritmo do poema - a localização dos ictos, da acentuação - que notamos o quanto Virgílio Maia prima pela perfeição. Todos os ictos de "Esporas de Prata" estão localizados na 3ª, 6ª e 10ª sílabas de cada verso, o que dá um ritmo bem característico a esse poema:

Do | Ser| tão | mais | pro | fun | do, em | dis| pa| ra | da,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

um | Va | quei | ro | me | trou | xc es | ta | Co| men | da:
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

A localização dos acentos mostra o quanto Virgílio Maia é conhecedor da construção rítmica dos versos. Essa construção vai ter uma importância fundamental para que o leitor sinta o desenvolvimento harmônico do poema.

A rima, o metro e o ritmo, porém, são os elementos mais visíveis de poemas que guardam uma estrutura bem definida. No caso de "Esporas de Prata", há outros elementos que realçam o estrato fônico.

Um desses elementos é a repetição do fonema /r/ dos primeiros versos, que, pela própria prolação, sugerem o trote do animal: profundo - disparada - Vaqueiro - trouxe - ourives - lavrou - pura - prata.

A aliteração, além da sugestividade sonora, tem uma função, neste poema, de aproximação com o mundo do objeto representado - o galope do cavalo.

Além disso, podemos notar também que o contraste entre as vogais do primeiro verso tem também um alto poder sugestivo:

Do Sertão mais profundo em disparada
 /u/ /u/ /u/ /a/a/a/

Quanto ao grau de abertura, há três vogais fechadas - /u/ - e três abertas - /a/, nos termos "Do", "Sertão", "profundo" e "disparada". A profundidade, aqui no sentido de autenticidade, de legitimidade, de genuinidade, é proporcionada pelo próprio fechamento da vogal /u/, de "profundo". A repetição do fonema /a/, da palavra "disparada", contrastando com o fonema /u/ das demais, acelera o verso para o final, de maneira a evocar a rapidez do trote do animal. É uma palavra que, no caso desse verso, se prolata normalmente mais rápida que as demais, devido ao contraste que há entre a abertura e o fechamento das vogais

que destacamos. Por esse motivo é que há uma precipitação ao final do verso. Podemos observar esse mesmo fenômeno no 5º verso: "Guarda em si as mais rubras cavalgadas", em que a proximidade da vogal fechada /u/ de "rubras" em relação a "cavalgadas" atenua um pouco a precipitação ao final desse verso. No primeiro verso, a aceleração é maior devido a nasalização da vogal /e/, de "em" - que não é tão contrastiva quanto o /u/ -, que antecede "disparada".

No verso "q entre matas & pedras pelejou", a repetição do fonema /p/, de "pedras/pelejou", traz conotações de dureza, de aspereza, de luta, devido à prolação explosiva com que este fonema é normalmente pronunciado.

A aliteração do fonema /s/ no último verso da 1ª décima - "sobre os riscos de Sal q Deus dispôs" - ameniza a explosividade do fonema /p/ do verso anterior. Há, nesses dois versos, um efeito contrastivo - enquanto um tem conotações de explosividade, devido à própria da prolação do fonema, o outro leva em si conotações de silenciamento pelo mesmo motivo - a sibilante /s/ pode ter essa conotação. Desta maneira, dentro da análise do estrato fônico, os dois fonemas têm função contrastiva. Semanticamente, no entanto, os dois versos direcionam para um sentido de peleja, pela própria adversidade do mundo evocado - o par de esporas dentro do contexto do sertão. Os sintagmas "riscos de Sal", assim, também conotam aspereza/dureza, dentro do plano semântico. Como conclusão desse raciocínio, podemos dizer que o efeito conotativo de uma camada de estrato, no caso analisado, não anula as conotações de outra camada. Neste caso, pelo contrário, há um realce entre os dois - sonoramente é contrastivo, mas semanticamente é complementar. Percebemos, no exemplo citado, o quanto há de polifonismo entre os dois estratos - são as várias possibilidades de interrelação que a linguagem pode alcançar dentro da estrutura do poema.

Esse mesmo fonema sibilante aparece em dois outros versos com a mesma repetitividade:

q as estrelas do Céu no mês de Agosto

Aqui, a repetição também conota silenciamento, através da própria evocação do mundo representado: só podemos perceber a beleza da estrela à noite. Somente após esse raciocínio é que podemos inferir

que o silêncio está presente - pelo elemento "noite" - e que essas sibilantes sugerem esse silêncio.

No verso seguinte, apesar de aparecer também a repetição da sibilante /s/ - aliás, em igual número à do verso anterior -, o que se destaca é o contraste entre as vogais, que, neste caso, ameniza o silenciamento que normalmente esse fonema conota, para assumir outra postura sugestiva:

são as asas de fogo do Sol posto
/a/ /a/ /a//a/ /i/ /ô//u/ /u/ /ó/ /ô//u/

A utilização das vogais totalmente abertas - /a/ - e das vogais totalmente fechadas - /u/, /i/ - ou semi-fechadas - /ô/ -, na seqüência em que estão dispostas no verso, formam um encadeamento de sons que, quando prolatados, fazem um desenho gradativo do fechamento da boca. É através desse encadeamento - dos sons abertos para os sons fechados - que há uma precipitação de sons fechados no final desse verso. Essa precipitação sugere o desenho do próprio final do dia: é o entardecer (o "Sol posto"). Os fonemas, nesse caso, adquiriram a capacidade de sugerir a seqüência fenomenológica do final do dia. O entardecer é um elemento que adquire importância, que ganha textura dentro do poema porque é o momento em que o vaqueiro reúne o gado. É o momento da melopéia, da tristeza do aboio, daí a sugestividade do entardecer. Desta maneira, há, nessa seqüência sonora, uma relação entre os fonemas abertos com a claridade (o dia), e os fonemas fechados com o escurecimento (o início da noite).

Perceba-se, também, que o poeta utilizou a expressão "asas de fogo" que nada mais são do que as esporas em movimento pelo campo. Essa inferência se torna verdadeira, na medida em que observamos que no verso seguinte - "sua Prata clamando à Pedra rija" - os termos "sua prata" refere-se, evidentemente, às "esporas de prata", que é o próprio título do poema.

Outra seqüência de fonemas que chama atenção, pela própria repetição, em um mesmo verso, é a dos fonemas: /o/ (semi-aberto); /ô/ (semi-fechado); /u/ (fechado):

os aboios de outrora & os de depois
/u/ /ô//u/ /ô//u//ó/ /u/ /ô/

O aboio do vaqueiro é um canto monótono, repetitivo e, por isso, triste: é "uma melopeia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas", segundo a definição de Aurélio B. de Holanda, em seu dicionário. O aboio é a linguagem comum entre o vaqueiro e o boi. Através dele, os dois ficam num mesmo plano linguístico - sonoro e semântico; num mesmo universo comunicativo.

O motivo da tristeza do aboio, que implicaria em uma discussão sobre o atavismo do vaqueiro, sobre a sua relação solitária com o animal, sobre a sua relação com o sertão e com a sua própria natureza, enquanto ser distanciado do universo humano, não poderemos discutir neste trabalho. O que é importante frisar, neste caso, é que o estrato fônico possibilita essa leitura alegorizante. As vogais, da maneira em que foram dispostas no verso, trazem essa conotação de tristeza, pela anatomia de suas prolações. É uma evocação ao aboio que, no caso desse verso, não aparece como processo imitativo do som pelo som (a onomatopéia primária: "Ei boooi! Ei vaaaca!"), mas por um processo evocativo e sugestivo que é dado pela própria seleção das palavras pelo autor. A disposição dos fonemas, neste caso, é que direcionam para essa conotação.

4. O ESTRATO DOS OBJETOS REPRESENTADOS (o espaço do mito)

O poema "Esporas de prata" tem dois momentos bem distintos: o primeiro fala do par de esporas e do que ele representa, simbolicamente, para o vaqueiro e para o sertão; no segundo momento, há a relação entre as esporas e o eu-lírico, ou seja, o que elas representam não mais para o vaqueiro, enquanto objetualidade do mundo representado, mas para um eu-narrador do poema. Há, portanto, um tu - contido na 1ª décima - e um eu - a 2ª décima.

Esses dois momentos, no entanto, não estão dissociados entre si. A representação do primeiro mundo - o exterior (esporas/sertão) - evoca um mundo interior, representado, neste caso, pela memória dos medos e das incertezas da estância narrativa do poema.

A distância temporal entre os dois momentos transformam o mundo das objetualidades em símbolos, que só podem ser percebidos quando a memória do eu-lírico é evocada.

O momento da apreensão dos objetos representados, apesar de todo ele vir com elementos empíricos do mundo real - esporas, sertão,

vaqueiro etc -, é evocado com certa imprecisão, daí o início da formação do mito:

Do Sertão mais profundo, em disparada,

Da mesma maneira que neste primeiro verso o sertão não é evocado com objetividade, com precisão - não é uma representação espacial do mundo empírico, é simplesmente um espaço imaginário e simbólico - os outros elementos do primeiro momento também perfazem esse caminho: "um vaqueiro; esta Comenda; um ourives; rubras cavalgadas" etc.

Esta imprecisão tem um objetivo: tornar simbólico o mundo dos objetos representados. Há uma mitificação desse mundo. Desta maneira, tudo no poema torna-se símbolo de um espaço que tem no mito sua principal construção.

Através das imagens visuais (o vaqueiro em disparada, as esporas antigas e sem emendas, o passo dos bois) e auditivas (quando há a evocação do aboio: "os aboios de outrora" e do mugido dos bois), o mundo representado também se define pela imprecisão. As imagens que chegam através dessas várias visões se desenham por um distanciamento temporal que só confirmam a construção do mito.

No segundo momento do poema - a segunda décima - todos os elementos do mundo das objetualidades vêm acompanhado de imagens que também confirmam essa construção. O verso que melhor traduz esse pensamento - "retornei ao Sertão do Nunca-Mais" - traz para o mundo do sertão o distanciamento temporal que é um elemento fundamental para a construção do mito:

O mito está localizado num tempo muito antigo; ou, pelo menos, os homens o colocam nos seus tempos da aurora, fora da história. O mito não fala diretamente, ele esconde alguma coisa. Guarda uma mensagem cifrada.¹

Por essa definição do estudioso de mitos, Everardo Rocha, podemos entender, agora, porque, na construção do poema, os elementos do mundo representado aparecem com certa indefinição.

O sertão, com todos os seus elementos simbólicos, é construído no poema como algo que não se pode perceber com objetividade,

¹ ROCHA, Everardo P. G. *O que é mito*. São Paulo : Brasiliense, 1985, p.11.

porque nada é localizado. O espaço do poema "Esporas D Prata", assim, é o espaço da memória, cujos elementos do mundo representado direcionam para a imprecisão desse mundo. É exatamente nesse ponto que reside uma das mensagens do poema: o par de esporas do vaqueiro já se tornou um símbolo mítico, porque é através dele que se rememora as pelejas da vida do sertanejo. O par de esporas é símbolo de vida e luta do vaqueiro e de sonho do eu-lírico. Por esse motivo, o "Sertão do Nunca-Mais" melhor traduz esse elemento perdido em um tempo imemorial.

Outro elemento importante para a compreensão do mito neste poema aparece com a evocação do elemento maravilhoso/fantástico:

Para sempre despi-me dos meus medos,
arrancando, na Noite, uma Botija

A botija, que está no imaginário popular como realidade fantástica, é outra confirmação de que a construção do poema direciona para o mítico. É um elemento a mais para desvendarmos o mito no poema.

O mito, neste caso, é sugerido/lembrado pelo "eu-lírico", que é um transcodificador do que já existe na comunidade do sertão.

O botija, enquanto elemento representativo do Fantástico, vai ser o obstáculo pelo qual o narrador vai ter que passar, para alcançar a sua plenitude interior. Nesse sentido, ela representa um ritual de crescimento.

A segunda décima, traduz bem esse pensamento, se percebermos que ela inicia com elementos oníricos: "Num galope de Sonho & Pesadelo". Desta maneira, o crescimento do narrador só vai se realizar quando todos os seus medos estiverem resolvidos. E a botija é a ponte que vai levá-lo para esse outro lado da vida. A relação "eu/tu", assim, fica evidenciada dentro do universo do mito.

Dentre as muitas interpretações que tem o mito, a leitura de Jung esclarece essa relação entre o "eu" e o "tu":

O mito para Jung é uma questão de interiores da mente. Ali se origina, ali se manifesta. Reflete-se na exterioridade cultural, nasce na interioridade psíquica.¹

¹ *Ibidem*, p.43

Com esse raciocínio, entendemos porque somente no segundo momento do poema podemos perceber a construção do mito: ele parte do eu-narrador do poema, mas como projeção de um mundo exterior, de um "tu", que é representado, no poema, pelo par de esporas.

Temos que observar, neste momento, que os objetos passam por um processo de desrealização, ou seja, quando entra no poema o elemento onírico - o sonho e o pesadelo -, todos os objetos representados, que tinham sua verossimilhança assegurada - eles representavam um mundo real/empírico -, assumem uma posição simbólica, mítica, daí o par de esporas não representar mais somente um objeto do mundo representado, mas a história do universo que ela simboliza - o sertão.

Os objetos representados desse estrato, assim, assumem uma indefinição porque a construção segue na direção imprecisa do mito. Por isso é que, morfologicamente, alguns substantivos vêm acompanhados de artigos indefinidos, ou de outras categorias que também direcionam para uma indefinição: num galope; incerto cangaceiro; uma botija; um vaqueiro; esta comenda; um ourives etc.

O estrato dos objetos representados no poema analisado, desta maneira, é o espaço pelo qual tais objetos assumem uma textura a mais dentro do universo que eles representam - a textura do mito do sertão.

Os objetos representados, concluindo esse raciocínio, guardam um conteúdo formal (a direção intencional, a posição existencial) muito mais texturizado do que o conteúdo material, por isso a imprecisão de tais objetos. Isso é o que direciona para o mito.

Nesse momento, uma das qualidades metafísicas do poema aparece com mais clareza: atualizar o mito do sertão através das esporas, do vaqueiro, das cavalgadas, da botija, do mugido, do aboio, do sonho, do pesadelo etc é um dos objetivos do texto de Virgílio Maia.

5. O ESTRATO DAS UNIDADES DE SENTIDO (o espaço da construção)

Nesse estrato semântico, vamos observar como os elementos constituintes do poema são construídos para, a partir disso, revelar-se a relação do mundo dos objetos representados com os seus símbolos.

Primeiramente, temos que notar que a maioria dos verbos está na forma pretérita, o que dá à voz narrativa do poema um certo distanciamento temporal.

Na primeira estrofe, no entanto, um verbo - "guarda" - assume uma outra perspectiva: a mudança temporal do passado para o presente, direciona o conteúdo material do substantivo "espora" para uma atualização, e seu conteúdo formal se destaca. Nas esporas, está representado todo o mito do sertão: as cavalgadas, os mugidos dos bois, as aventuras do vaqueiro, e o tempo que envolve tudo isso. Desta maneira, como símbolo que se atualiza, a espora teria que ser presentificada. O verbo "guardar", no presente, se contrapondo aos demais, exerce a função de dar esse movimento atual de tudo o que a espora representa para a voz narrativa do poema.

Na segunda estrofe, há três verbos no gerúndio, e nisso reside a expressividade neste ponto do poema. Nessa décima, o poeta, que anteriormente se deteve na descrição das esporas e nos símbolos que ela carrega consigo, muda também de perspectiva dentro dos objetos representados. Desta feita, toda descrição recai sobre o eu-lírico e o seu envolvimento emocional diante do mundo das objetualidades.

Os verbos gerundiais "repetindo; arrancando; clamando" têm a função de descrever toda carga emotiva do narrador do poema.

Segundo Celso Cunha, o gerúndio simples - que é o caso dos três exemplos do poema - "expressa uma ação em curso, que pode ser imediatamente anterior ou posterior à do verbo da oração principal, ou contemporânea dela"¹

A expressividade, neste momento do poema, também tem a função de presentificar as ações e a emotividade do narrador - é uma ação em curso, como diz a própria definição do verbo gerundial. Desta maneira, vai sempre ocorrer uma relação entre passado e presente: na 1ª estrofe, pela presença do presente do verbo guardar; na 2ª, pela presença do gerúndio.

Escolhendo esse tipo de composição verbal, Virgílio Maia constrói um processo dialético com o tempo. Através desse procedimento dialético, o sertão, com seus símbolos e mitos, se atualiza, ou seja, o sertão presentifica-se no mundo contemporâneo. Isto, na verdade, é o sentido primeiro do poema, é a sua qualidade metafísica, que direciona para uma revalorização do regional, do que é da terra.

Se percebermos que o elemento telúrico é uma constante na poética de Virgílio Maia, podemos entender porque ele construiu esse

¹ CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 2ª ed. p.479.

processo dialético com o tempo. Não há, neste caso, uma relação estanque com o sertão. O sertão não aparece somente como entidade mítica de um passado fechado, sem nenhuma dinâmica com o presente. Por esse motivo é que, neste verso, o poema é vivido dentro de uma perspectiva atual.

Devemos dizer que esse pensamento de atualização não anula o que dissemos no capítulo anterior, quando falamos na formação do mito, em que há necessidade de construção de um tempo imemorial de que precisa o mito para se formar. Esse passado fica configurado para a formação do mito, como tentamos demonstrar no capítulo anterior. Mas o mito só se configura como tal se ele tiver presentificado na memória atual, no inconsciente coletivo. Lembramos mais uma vez Jung, para dizer que ele vai achar exatamente no inconsciente coletivo a sua interpretação para o mito. Everardo Rocha, no livro citado, chama a atenção sobre esse pensamento de Jung: "O inconsciente coletivo manifesta-se em padrões que ele chama, usando uma expressão de Santo Agostinho, de arquétipos."¹

O sertão, da maneira como foi construído no poema, não seria mito se não houvesse a atualização desse inconsciente, e da memória do narrador do poema. É nesse sentido que o poema vive uma perspectiva atual.

A relação entre passado e presente, assim, fica expressa através da construção verbal do poema. Resta-nos saber, agora, qual a relação disso tudo com o futuro.

Um verso chama a atenção, quando analisamos os verbos desse estrato semântico:

os aboios de outrora & os de depois

Percebemos claramente que não há, nesse verso, um presente. Há um passado, representado pelo termo "outrora", e um futuro, representado pelo termo "depois".

O termo "depois", representativo do futuro, assegura no poema a continuidade do mito do aboio e, por extensão, do sertão. Com essa construção, o poeta também revela a permanência do mito. Este é o fenômeno da "reatualização" do mito, segundo Mircea Eliade: "A função

¹ *Op cit*, p. 43.

mais importante do mito é, pois, fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas”¹

Essa é a relação que entendemos: passado, presente e futuro são indissociáveis e convivem mutuamente: uma, enquanto memória atávica - o passado -; outra, enquanto memória atualizada - o presente -; e a última como memória virtual - o futuro. Essa também é a relação do mito.

Diante da relação que fizemos até agora dos objetos representados com o mito, podemos afirmar que tais objetos têm uma posição existencial mais evidente do que sua caracterização existencial. Isto ocorre porque todos assumem o estatuto do símbolo.

Para exemplificar essa hipótese, vejamos o primeiro verso:

Do Sertão mais profundo, em disparada,

Sertão, neste caso, quer dizer essência, e não um local determinado. Nesse sentido, a palavra sertão perde o seu conteúdo material para adquirir outras significações - a do símbolo e a do mito. O sertão passa a ser uma representação interior do eu-lírico.

Podemos perceber o acentuado nível simbólico que os objetos representados adquirem pelo próprio par de esporas:

par de Esporas antigas, sem emendas,
q um ourives lavrou na pura Prata

As esporas são de prata porque são simbólicas, por isso é uma "Comenda" - é uma distinção de ordem honorífica.

Desta maneira os objetos representados são construídos no poema tendo sempre em vista o estatuto do símbolo, daí a posição existencial de tais objetos assumirem uma textura bem mais acentuada do que a sua caracterização existencial.

6. CONCLUSÃO

O método fenomenológico de análise do texto literário possibilita leituras muito diversificadas. A separação do texto em

¹ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo : Martins Fontes, 1992, p.87.

camadas, em estratos, só facilita o trabalho do analista, que deve ter como guia o aspecto imanente do discurso literário. Nesse sentido, a fenomenologia dos estratos investiga o objeto de análise dos mais diversificados ângulos, para deslindar o todo do fenômeno literário.

Pelas hipóteses que levantamos na análise de cada estrato, pudemos notar que Virgílio Maia direcionou seu texto no sentido de atualizar a valorização de um mundo que já é símbolo em nossa literatura - o sertão.

Fugindo dos lugares comuns em que normalmente a temática regional vem mergulhada, Virgílio Maia conseguiu em seu poema "Esporas D Prata" transcender esse regional e reafirmá-lo enquanto mito. A construção do texto reafirma isso, pois tudo o que é simbólico no poema representa esse mito. Esse é o aspecto mais relevante em nosso modo de pensar. Isso sem falar no cuidado que o poeta teve com o aspecto formal do poema, o que demonstra o seu conhecimento das construções poemáticas de forma fixa, como é o caso dessas duas décimas.

Além disso, louvamos a sua atitude, enquanto poeta, em privilegiar em seus textos esse aspecto telúrico. Temos que notar, também, que essa valorização é fruto da sua consciência de que é a partir de uma caracterização localizada que se constrói a literatura universal.

BIBLIOGRAFIA

- AZEVEDO, Sânzio. *Novos ensaios de literatura cearense*. Fortaleza : UFC, Casa José de Alencar, 1992.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo : Cultrix, 1990.
- BARTHES, Roland, et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro : Vozes, 1976.
- _____. *O Prazer do Texto*. São Paulo : Perspectiva, 1993.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo : Editora Perspectiva, 1979.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia e Teoria Literária*. São Paulo, Edições USP, 1990.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo : Cultrix, 1993.
- BRAVO, Victor. *Los Poderes de la Ficción*. Caracas, Venezuela : Monte Ávila, 1987.
- CAMPOS, Haroldo. "Serafim: um grande não-livro". In *Serafim Ponte Grande*. São Paulo : Global, 1984.
- _____. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo : Perspectiva, 1977.
- CASTAGNINO, Raúl. *Análise literária*. São Paulo : Ed. Mestre Jou, s/d.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. *Nova Gramática do Português contemporâneo*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2ª d., 1985.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo : Martins Fontes, 1992.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986.
- GUTIÉRREZ, Ângela. *O mundo de Flora*. Fortaleza : UFC, Casa José de Alencar, 1990.
- JACKSON, Kenneth. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. São Paulo : Ed. Perspectiva, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo : Ed. Cultrix, 1975.
- LIMA, Luis Costa. "A questão dos gêneros". In *Teoria da literatura em suas fontes*. V.1., Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1983.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1993.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1993.
- MACEDO, Dimas. *A distância de todas as coisas*. Fortaleza : Livraria Gabriel Editora, 1987.
- _____. *Lavoura úmida*. Fortaleza : Editora Oficina, 1990.
- _____. *Estrela de Pedra*. Brasília : Editora Códice, 1994.
- MAIA, Virgílio. *Álbum de Iniciação à Heráldica das Marcas de Ferrar Gado*. Fortaleza : Biblioteca O Curumim Sem Nome, 1992.
- MAIA, Luciano. *Jaguaribe (memória das águas)*. Fortaleza/São Paulo: Biblioteca O Curumim Sem Nome e Editora Giordano, 1994.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária: poesia*. São Paulo : Cultrix, 1993.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo : Cultrix, 1995.
- NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo : Ática s/d.
- PROENÇA FILHO, Domicio. Pós-modernismo e literatura. São Paulo : Ática, 1988.
- RAMOS, Maria Luíza. *Fenomenologia da Obra Literária*. Rio de Janeiro/ São Paulo : Forense, 1972.
- RIOS, Audifax. *Bar Peixe Frito*. Fortaleza : Ed. do autor, 1978.
- _____. *Já fez sua feijinha hoje?* Fortaleza : Fundação Cultural de Fortaleza, 1987.
- _____. *Gentes de Licânia*. Santana do Acaraú : Edições Ocupar, 1989.
- _____. *Porto do Bingó*. Santana do Acaraú - Edições Ocupar, 1990.
- _____. *Os descaminhos da Loura Desquitada*. Fortaleza : Editora Oficina, 1992.
- ROCHA, Everardo P. G. *O que é mito*. São Paulo : Brasiliense, 1985.
- TADHÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, 1992.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro : Vozes, 1982.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra : Livraria Almedina, 1992.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1972.
- SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1988.



EXPRESSÃO
Gráfica Digital
253.2222