

CAPÍTULO III

AS ARTIMANHAS DO SER E DO ESPAÇO EM ALEGRIA BREVE

Há o espaço em volta.
E a neve eterna.
E o poder da montanha.
Vergílio Ferreira

"Eu respiro o ar limpo
do vazio e da lucidez..."
Vergílio Ferreira

1 Ser e espaço¹

1.1 Aparição ou epifania

A temática da aparição, como não poderia deixar de ser, é central no existencialismo. Por aparição entende-se o fato de o ser tomar consciência de si mesmo. A princípio, essa afirmação soa abstrata, muito além do entendimento do senso comum. Mas não o é. Essa não é uma questão ou experiência restrita apenas aos filósofos, a maioria dos seres humanos, em menor ou maior grau, já passou por situações em que se aparecem diante de si mesmos. Essa “aparescência”, na maioria das vezes, causa fortes emoções, uma espécie de choque, que vai do medo à curiosidade. As conseqüências que se seguem a essa experiência individual e intransferível vão de um extremo a outro: segue-se a indiferença ou uma profunda mudança de direção na vida do ser. Utilizando-nos da terminologia de Kierkegaard, poderíamos dizer que o ser, após a aparição, *pode* sair do estágio estético e atingir o religioso² ou permanecer no estágio em que se encontrava anteriormente.

Por tudo isso, é óbvio que a temática da aparição não poderia deixar de estar presente não só em *Aparição*, objeto de estudo do capítulo anterior, mas em *Alegria breve também*, e em todos os outros romances do ciclo existencial de Vergílio Ferreira. Esse tema aparecerá de formas diferentes, isto é, em situações diferentes, bem como com ênfases diferenciadas. Naturalmente, o romance *Aparição*³ de Vergílio Ferreira é aquele em que esse tema é mais explorado. Mas em *Alegria breve* igualmente se percebe a presença dessa questão do ser a reconhecer-se a si mesmo.

No romance *Alegria breve*, a epifania aparece pela primeira vez quando, na página vinte e dois, Jaime, o protagonista do romance, já sozinho na aldeia, reflete sobre o espelho que acabara de quebrar. Vejamos as reflexões do protagonista:

¹ Raul Castagnino, em seu livro *Análise Literária* (1968) discorrerá, no item relativo ao espaço, sobre a influência do meio no autor. Dessa maneira, acreditamos que os estudos do espaço em relação a uma obra literária deveriam ser divididos em duas partes. A primeira analisará o espaço do autor e da obra em seu momento de produção. A Segunda deverá analisar a representação do espaço tal qual ela foi organizada dentro da obra pelo narrador. A primeira parte pode até parecer ingênua, mas não o é, pois, como já foi afirmado por inúmeros teóricos capazes, texto e contexto estão sempre, indissolúvelmente, associados. Entenda-se por contexto tanto o momento quanto o tempo históricos. Assim, não nos parece absurda a idéia anterior.

² *O estético*: o homem procura uma justificativa para sua existência e, enquanto procura, permanece dominado pelos prazeres e sentidos.

O ético: nesse estágio o homem sairá da passividade existencial em que se encontrava, sairá do estágio dissipador de suas energias e deixará de ser arreativo. Nesse estágio, o homem descobre as convenções sociais, forçando-o a assumir a responsabilidade pelos seus atos.

O religioso: Somente através da religiosidade o ser entra em comunhão com o Absoluto. Deus passa a ser a regra do indivíduo, a única força capaz de realizá-lo plenamente. É através da fé que o homem consegue resolver a mais intrigante das questões: o mal.

³ “A pura Aparição de nós está antes de qualquer determinação, porque é a pura realidade de sermos uma força viva, a pura manifestação da pessoa humana que somos e a consciência que disso temos é coincidente-incoincidente com isso. (...) Dessa realidade, aliás nós próprios tentamos falar no romance *Aparição*”. (Ferreira, s.d., pp. 127-128).

E a certa altura a aldeia transfigurou-se -- já tinha morrido Norma? Creio que sim. Ah, por que não grito? Há um pudor que me reprime -- um pudor? Estou tão cansado. Uma fadiga. E todavia vou à lenha. Cumpro os gestos animais todos, quase todos. Um aperto na garganta, nos membros, um olhar vago, longo. Quebrou-se o espelho - foi bom? Para que quero eu um espelho? O espelho é o maior palco da vida, representamos nele o que queremos que vejam em nós. Mas a mim ninguém me vê. Hei de ir a vila um dia destes. Dez quilômetros. Eu disse dez quilômetros? Talvez não seja tanto, mas tenho de ir a pé -- é longe. (Ferreira, 1972, p.22)

Como se sabe, o espelho⁴ é um símbolo muito claro do auto-conhecimento, é o objeto pelo qual o ser vê a si mesmo, é a hora da verdade, pois o ser se encontra consigo e não há como mentir para si ou colocar máscaras facilmente trocadas na vida social. Nesse momento de epifania o ser vê o físico que o remete a si mesmo, porém não mais para o físico mas para o interior, para o psicológico. No trecho acima transcrito, notamos que Jaime interpreta o espelho como a aparência, como aquilo que queremos que os outros vejam em nós, portanto a exterioridade. Daí o seu desprezo pelo fato ocorrido: “O espelho é o maior palco da vida”. Essa assertiva do narrador se deve ao fato de ele colocar em questão a velha discussão entre **parecer** e **ser**. Segundo ele, no espelho temos a hipertrofia do parecer em contrapartida à hipotrofia do ser, daí ser o espelho realmente o palco. Note-se, ainda, para reforçar essa interpretação que fazemos, que a palavra **palco** nos remete ao campo semântico teatral. E dentro desse campo semântico se destaca a questão dos atores e das personagens que representam. E como a palavra **personagem** significa, em sua origem grega, **máscara**, fecha-se a idéia sobre a qual o protagonista de *Alegria breve* vem trabalhando. Ou seja, ao olhar-se no espelho as pessoas são como que *personas*, máscaras de si mesmas, não visualizam nesse momento a verdade, mas a mentira, a exterioridade, o interior fica invisível, resguardado. Veja-se aí, também, a sinergia entre o objeto que povoa o espaço e as reflexões. **Espelho** vem etimologicamente de *speculum* que, por sua vez, origina **especulação** como se verifica em nota de rodapé que colocamos abaixo. Logo, os elementos do espaço, neste caso específico, o espelho, está em conjunção perfeita com a temática da aparição no sentido de procura de si mesmo, reflexão a respeito do próprio ser. Jaime *especula* através da motivação do espelho-speculum. A seguir o narrador nos diz que ninguém o vê. Ora, é evidente que essa visão de que fala o narrador, essa visão inacessível é a visão interior, é o reconhecimento do ser tal como ele se

⁴ “Speculum (espelho) deu o nome à **especulação**: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho. Sidus (estrela) deu igualmente **consideração**, que significa etimologicamente olhar o conjunto das estrelas. Essas duas palavras abstratas, que hoje designam operações altamente intelectuais, enraízam-se no estudo dos astros refletidos em espelhos. Vem daí que o espelho, enquanto superfície que reflete, seja o suporte de um simbolismo extremamente rico dentro da ordem do conhecimento. O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência: *como o sol, como a Lua, como a água, como o ouro*, lê-se em um espelho do museu chinês de Hanói, *seja claro e brilhante e reflita aquilo que existe dentro do seu coração*. (...) Embora sua significação profunda seja outra, o espelho é do mesmo modo relacionado, na tradição nipônica, com a revelação da verdade e não menos com a pureza. (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 393-394)

manifesta em sua essência. É nesse sentido que Jaime diz que ninguém o vê. Segundo ele, a maioria das pessoas vivem apenas na aparência, portanto, longe da aparição como encontro de si mesmo.

Há nesse trecho, outros fatores e procedimentos da narrativa interessantes para serem analisados do ponto de vista da construção espacial.⁵ Observe-se, logo no início, a idéia de transfiguração. O narrador se refere aí ao fato, por exemplo, de a aldeia ter recebido o investimento de Barreto, um capitalista, que abriria na aldeia uma empresa de mineração e transformaria toda a aldeia em um grande cemitério posteriormente (transfiguração e degradação). Mas, no que tange à espacialidade, o mais interessante desse excerto se refere à idéia de atmosfera.⁶ Notamos que o *locus*, em que Jaime se encontra, não possui nada de *amoenus*, muito pelo contrário, reconhecemos aí uma atmosfera densa, na qual sobressai a idéia de angústia. As figuras e os temas usados provam claramente como a atmosfera não era nada aprazível. Enumeremos essas figuras e os temas para tornar mais claro o que vimos falando:

Morrido, grito, pudor, reprime, cansado, fadiga, aperto na garganta, olhar vago e longo, palco da vida.

Assim, a atmosfera e o cenário se homologam, reforçam-se para que a reflexão, a especulação em relação ao eu possa ser ainda mais coerente. Note-se ainda o isolamento a que se submete o protagonista. A vila fica a dez quilômetros de distância, talvez menos. O protagonista não consegue precisar a distância, pois aí atua também a atmosfera que embaralha os dados físicos da realidade. Nesse momento revela-se uma tensão entre o subjetivo e o objetivo, a dialética entre interior e exterior, que se ajusta perfeitamente à temática existencialista visto que esta corrente filosófica parte do questionamento do eu para depois chegar ao questionamento do outro, do *sein* para o *mitsein*.

Mas há outro trecho em que a problemática da aparição está mais explícita e vem inclusive em associação com a questão da palavra. Vejamos esse trecho:

⁵ Nosso enfoque será predominantemente espacial como, aliás, foi no segundo capítulo, entretanto isso não implica contradição ou esquecimento em relação à íntima vinculação do tempo com o espaço. Acreditamos, junto com Lins (1976) que:

“Como, então, discorrer sobre o espaço, clandestinamente, sem legitimar o conceito nas controvertidas fronteiras da Filosofia? Ou, irresponsabilidade mais grave e talvez imperdoável, como ocupar-se alguém do espaço dissociando-o do tempo?”

Pode-se, apesar de tudo, isolar artificialmente um dos seus aspectos e estudá-lo - não, compreende-se, como se os demais aspectos inexistissem, mas projetando-o sobre eles: neste sentido, é viável aprofundar, numa obra literária, a compreensão do seu espaço ou do seu tempo, ou, de um modo mais exato, do tratamento concedido, aí, ao espaço ou ao tempo: que função desempenham, qual a sua importância e como os introduz o narrador.” (pp.63-64).

⁶ De maneira geral, na teoria literária, o espaço é dividido em três itens: a paisagem, o cenário e o ambiente. A paisagem é o natural; o cenário é o cultural, isto é, a paisagem modificada pelo homem; o ambiente é quando qualquer um dos espaços anteriores estão impregnados animicamente. Esse último é também chamado de atmosfera ou clima. Dessa forma, para Lins (1976) “... a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato -- de angústia, de alegria, de exaltação, de violência, etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com freqüência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.” (p.76)

A palavra é um mistério. Ela dizia; é um ruído estúpido e o espírito vive nele. Assim a palavra ouvida é o terror desse espírito, desse mistério. Por isso apenas se agüenta, se há mais alguém para agüentar. Acontece-me às vezes falar alto; mas não me ouço. As palavras são então como as pedras, quando me não pergunto “o que é uma pedra?” ou “por que é que há pedras?” Outras vezes acontece que dou conta das palavras, antes de morrerem de todo. Então fico apavorado ou surpreso, como se uma sombra passasse onde não havia razão de passar.

Eis porque muitas vezes falo deliberadamente para me ouvir. É uma experiência dura. Subitamente, alguém surge à minha face e é no entanto invisível. É como se 'eu' criasse um homem sem a coragem de um Deus. Ou como se criasse um Deus. De dia, no entanto, é mais fácil: o sol dá uma ajuda. Mas agora o meu urro é mais poderoso que o sol. Que violência - um homem! Como não hás de ser tu bastante para encher a terra inteira? Maior que a montanha, o deserto da neve - tu certificado ainda na vibração dos teus ouvidos, nos ecos esparsos pela distância. (ob. cit. p.76)

Nessa passagem, notamos que a palavra é o fator que desencadeia a *aparição* do ser ante si mesmo. Talvez aqui possamos estabelecer uma relação entre essa passagem e aquela outra de Martin Heidegger quando afirma que “a palavra é a morada do ser”. Para o narrador de *Alegria breve*, o espírito vive na palavra. É por isso que Jaime, o protagonista do romance, sente-se aterrorizado ao perceber a palavra, pois perceber a palavra é uma forma de se perceber: é uma experiência dura. “Subitamente, alguém surge à minha face e é no entanto invisível”. É pelo mesmo motivo que essa personagem consegue visualizar a grandeza do homem: “maior que a montanha, o deserto da neve...”.

Outro dado interessante que podemos observar no último parágrafo do trecho acima transcrito é o espaço configurado. Por ele, percebemos que o narrador coloca em relação o homem e a natureza, o homem e a paisagem. De um lado temos o homem, do outro, em oposição, a natureza representada pelo sol, pela montanha e pelo deserto de neve. Há também uma oposição interessante entre dia e noite. Afirma o narrador que quando está de dia o sol ajuda a não se espantar consigo mesmo, o que não acontece à noite, como podemos deduzir (*de dia... é mais fácil. Mas agora...*). Percebemos, então, uma grande coerência na imagética utilizada durante toda a construção da narrativa. O dia, com o sol é um apelo ao exterior, à alegria, à ação física. Nossa visão é mais ampla em todas as direções, portanto temos aí a afirmação do espaço aberto e também uma afirmação das imagens diurnas⁷. Isso não acontece no período noturno. À noite nossa visão é limitada o que nos força a nos voltar para a proximidade, para a introspecção, para a reflexão interior, enfim. É a instauração do espaço fechado e do regime noturno da imagem, como diria Durand (1997). Nesse momento da narrativa temos a dialética dia *versus* noite que se atualiza nesta outra: aberto *versus* fechado e também naquela outra já apontada em relação ao excerto anterior, qual seja: interno *versus* externo. Por isso, o narrador nos informa que de dia há uma ajuda. Ocorre

⁷ “Semanticamente falando, pode-se dizer não há luz sem trevas enquanto o inverso não é verdadeiro: a noite tem uma existência simbólica autônoma. O *Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese.” (Durand, 1997, p.67)

aí, na terminologia do formalista russo Boris Thomachevski (1971) uma motivação por analogia psicológica, isto é, o motivo da natureza está em harmonia com a psicologia da personagem.

Aliás, o sol, a montanha e a neve são três constantes nesse romance de Vergílio Ferreira e, portanto, são de extrema importância na construção espacial da narrativa. Nesse trecho já se começa a delinear também a geografia em que se localiza Jaime e, mais exatamente, a aldeia em que vive. Em primeiro lugar, é bom salientar que essa aldeia não recebe nenhum nome próprio durante toda a narrativa. Essa ausência é, obviamente, significativa na medida em que nos remete a um espaço simbólico, ideal. Dessa forma, provoca-se um efeito de sentido de universalidade, na proporção em que se salienta que o mais importante não é a localização real do espaço, mas sim a situação aí experienciada pelas personagens. Percebemos também no trecho citado que a aldeia é possivelmente circundada por montanhas já que essa característica serve de referência para o protagonista. E, com efeito, as referências às montanhas e serras serão abundantes bem como a referência à neve constante que domina toda a aldeia. Esses dois itens espaciais serão analisados adiante.

Temos, então a configuração de um espaço *sui generis*. A aldeia é um espaço cercado por barreiras naturais que provocam o isolamento e dificultam o acesso ao exterior. Esse isolamento e dificuldade de trânsito são reforçados pela neve. Esse cerco provoca também uma “mesmice” na aldeia. Tanto um quanto o outro negam a diversidade e afirmam a unidade, a monotonia. Essa monotonia é reforçada paulatinamente durante a narrativa pelas mortes dos moradores que ocorrem incessantemente até que, no final, resta apenas Jaime. Percebemos então que há, progressivamente, uma transformação espacial que vai do maior para o menor. É como se a aldeia fosse fechando sobre si mesma, ocorre um ensimesmamento. E esse processo é extremamente coerente e se desenvolve paralelamente com a psicologia do protagonista que é um questionador da existência, da sua e igualmente da existência dos seres em geral. Podemos, por isso, afirmar que Jaime é um herói do espaço fechado⁸ na medida em que seu questionamento é sobre o destino humano, sobre a 'alma' humana. Essa idéia é reforçada pelo fato de o romance começar pelo fim, em analepse, isto é, Jaime está enterrando sua mulher, a penúltima habitante da aldeia. Consequentemente, tudo que será contado do início ao fim do romance já aconteceu. Lemos o passado, passado que é perspectivado pelo narrador homo e intradieético que se põe a escrever sua história. Essas lembranças (interior) alcançam o outro (a exterioridade) pela palavra que é o *médium* entre o espaço interior da memória e o espaço exterior do papel em que Jaime escreve. Mas Jaime não fala somente de seu passado, às vezes, ele fala também de seu presente; são, geralmente, os

⁸ “É muito nítido em Gogol os tipos de determinados espaços serem fixados para certos heróis. O mundo dos *Fidalgotes à moda de antigamente* está separado do mundo exterior por numerosos círculos concêntricos protetores (o 'círculo' em Vii) e que devem aumentar a impenetrabilidade do mundo interior. (...) Tarass Bulba, pelo contrário, é o **herói do espaço aberto**. A narração começa pela exposição da *partida de casa* acompanhada pelo quebrar de potes e de utensílios caseiros.” (Lotman, 1978, p.373-374, grifo nosso)

momentos do questionamento, da busca da origem, da busca das razões primordiais. Configura-se, então, dois espaços: o espaço do passado e o espaço do presente. Como a maior parte da fábula se passa no passado, na memória, é possível dizer que Jaime é um herói do espaço fechado. Note-se, além do mais, que estar fechado não significa estar inserido num espaço bloqueado por todos os lados, mas sim, situar-se num espaço que não se comunica com outros espaços da mesma categoria. É o que nos confirma Lotman (1978),

Ao lado do conceito <alto-baixo>, existe um traço essencial que organiza a estrutura espacial do texto e que é a oposição <fechado-aberto>, sendo o espaço fechado interpretado nos textos sob forma de diferentes imagens espaciais usuais: da casa, da cidade, da pátria, dotando-se de determinados traços: <natal>, <quente>, <firme>, opõe-se ao espaço <exterior>, aberto e aos seus traços: <estrangeiro>, <hostil>, <frio>. São também possíveis interpretações contrárias. (p.375)

Com efeito, sem dúvida alguma, a oposição 'aberto-fechado' em *Alegria breve*, é extremamente importante e de análise fundamental para a compreensão aprofundada da obra. Em nível macrocômico, isto é, numa abordagem da aldeia de forma panorâmica, percebe-se que ela representa um espaço fechado propício, então, para o questionamento do ser sobre si mesmo, sobre o 'ser-lançado-no-mundo' ou *Dasein*. Seria incoerente, uma personagem reflexiva como Jaime e um espaço aberto, exterior, amplo, sem fronteiras muito bem demarcadas. Como não interessa para Jaime a exterioridade, a superfície, mas sim a interioridade e a profundidade, as essências, enfim, o espaço ratifica a personagem e suas características psíquicas, o que torna a narrativa mais complexa do ponto de vista da sua estruturação. É também digno de nota os traços semântico-valorativos atribuídos a cada um desses espaços. Da perspectiva de Jaime, podemos afirmar que a aldeia é o espaço natal e que ela significa a esperança de um mundo novo, sem deuses, só com o homem em sua mais crua realidade. Já o espaço exterior, aberto, representa o estrangeiro e é figurativizado pela vila distante dez quilômetros, pois não é feita nenhuma outra referência a outros espaços. Numa das únicas vezes em que se refere ao espaço da vila, o narrador diz que precisa ir até lá para buscar seu salário e que as pessoas que controlam seu salário não gostam que ele se atrase, pois, segundo Jaime, elas têm tudo controlado, tecnificado. Portanto, o traço semântico que caracteriza o espaço exterior, aberto, é o da tecnificação, da alienação no mundo sensível da matéria. Conseqüentemente, podemos afirmar que a dialética interno-externo, aberto-fechado traduz-se valorativamente em *autenticidade x inautenticidade*, retomando a terminologia de Heidegger exposta por nós no primeiro capítulo.

Outro dado topológico muito importante quando se estuda a relação entre espaço fechado e aberto é o da fronteira. Para Lotman (1978):

A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma das suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em <seus> e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente. Assim, por exemplo, o espaço do conto maravilhoso decompõe-se nitidamente em «casa» e «floresta». A fronteira entre as duas é nítida - a orla da floresta, por vezes o rio (o combate com o dragão realiza-se quase sempre sobre a «ponte»). Os heróis da floresta não podem penetrar na casa - eles permanecem fixos atrás de um determinado espaço. É apenas na floresta que se podem produzir acontecimentos terríveis e maravilhosos. (p.373)

Aplicando, mais uma vez, as idéias do teórico russo na análise de *Alegria breve*, podemos afirmar que, dentro de uma perspectiva macro-espacial, esse romance de Vergílio Ferreira se divide em duas partes: o espaço da aldeia e o espaço da vila⁹, que também carregam o traço semântico menor e maior, respectivamente. Dentro desses espaços, não há subespaços no sentido de uma subdivisão de espaços que abarcaria a aldeia ou a vila, separadamente, em dois grandes espaços, por exemplo. O que temos é uma infinidade de micro-espaços que caracterizam o macro-espaço da aldeia, mas não subespaços. Como vimos, a fronteira da aldeia é formada por um acidente geográfico que são as montanhas e serras que cercam a aldeia e também por um componente climático: a neve. Utilizando-nos do vocabulário geográfico, podemos afirmar que a aldeia é separada por uma *fronteira natural*.¹⁰

Realmente, cada um desses subespaços são internamente estruturados de forma diferente, aliás, as informações sobre o exterior da aldeia, isto é, sobre a vila, são mínimas. Quase não temos informações sobre ela. O que a narrativa deixa entrever é que o espaço da vila possui as características de uma cidade pequena com os recursos físicos que lhe são peculiares.

Mas uma outra questão interessante em relação ao confronto entre esses dois subespaços é a da *penetrabilidade/impenetrabilidade*. No início, quando a aldeia seguia sua ordem natural de desenvolvimento ela se equilibrava, sustinha-se. Mas a chegada de um elemento exterior, um componente do espaço aberto, a mineração, altera drasticamente o espaço fechado, interior. Esse elemento estranho provoca um crescimento instantâneo na aldeia, altera todos os hábitos dos

⁹ Vila é a forma como o narrador define o povoado em que vive. No contexto da narrativa, há uma oposição entre esses dois espaços. A aldeia é apresentada como menos desenvolvida e menos populosa que a vila.

¹⁰ **Fron.tei.ra** s.f. (frente + eira) **1** Zona de um país que confina com outra do país vizinho. **2** Limite ou linha divisória entre dois países, dois Estados etc. **3** Raia; linde. **4** Marco, baliza. **5** Confins, extremos. *F. artificial*: a que não atende aos acidentes geográficos (geralmente com predomínio de linhas retas). *F. de acumulação*: fronteira viva. *F. de tensão*: fronteira viva. *F. esboçada*: tipo de fronteira delineada sobre um mapa, sem que seu traçado corresponda a uma gradual adaptação passiva do homem ao meio, nem a uma adaptação ativa do Estado, ao qual ela pertence. *F. morta*: fronteira que passou de condição de *viva* à situação de linha tranqüila, cessadas as causas que originavam tensão. *F. natural*: a que acompanha um acidente topográfico, rio, montanha etc. *F. viva*: tipo de fronteira que é fruto da paulatina evolução histórica, e fixada através de choques ou de lutas armadas. (Dicionário Michaelis, 1999)

aldeões que ficam deslumbrados com as marcas do progresso. Entretanto, essa euforia não dura muito, e as minas são logo fechadas, conseqüentemente todo o progresso é retirado. Os jovens vão embora por não querer mais viver no lugar sem as benesses do progresso. Apenas os velhos ficam na aldeia. Daí começa a decadência total até restar apenas Jaime. Vemos aí uma incompatibilidade intrínseca entre o elemento exterior e o elemento interior. Por essa incompatibilidade, a convivência se torna impossível, mas quem perde mais com a disputa é o espaço interno que é condenado à desapareição. Aliás, é interessante salientar que a convivência entre esses dois elementos sempre foi permeada de conflitos e tensões. Pe. Marques desde o começo se opõe à instalação das minas. Ema, amiga de Vanda, já escandaliza a população aldeã também desde o começo. Um dos operários contrai uma doença fatal devido às más condições de trabalho, e assim por diante. E todos eles vão embora em determinado momento sem dar satisfações ao povo da aldeia. Mesmo Vanda, que está esperando um filho de Jaime, vai embora sem deixar endereço algum. Todas as personagens que vêm de fora da aldeia estão sempre de passagem, inclusive há a anúncio de um artista que na realidade nunca aparece na aldeia. Todos esses fatores salientam o caráter fechado da aldeia bem como sua natureza de impenetrabilidade ou inter-relacionamento com outros espaços.

O inverso não parece acontecer. Em relação às personagens que resolvem sair da vila e parecem conseguir; não se tem nenhuma notícia mais deles, a não ser, o Beló, que passa rapidamente pela aldeia e se dirige para a vila. Ou seja, aqueles que saem são assimilados pelo espaço exterior e nunca mais voltam. Jaime parece ser a única personagem que transita, mesmo que pouco, entre os dois espaços. Ele é o que poderia chamar-se de personagem móvel.¹¹ Nesse sentido é significativa a passagem em que, certa vez, Jaime se encontra com seu cunhado e este apresenta um corte na mão. Tempos depois, Jaime o acompanha até a vila para tratar-se. No entanto, o cunhado não volta. Morre de tétano, ou seja, a personagem do espaço interno não sobrevive em outro espaço que não seja o seu de origem.. Numa outra passagem também interessante, Jaime e Águeda estão caminhando em direção à vila. Águeda iria também ver o médico. No meio do caminho, sempre coberto pela neve, ela desiste. Quando Jaime percebe, Águeda está distante em seu caminho de volta. Águeda recusa o espaço exterior, não o enfrenta. Talvez, por receio de não mais voltar. Para as personagens que têm uma “raiz” na aldeia, isto é, que não pretendem se mudar, o espaço exterior se mostra hostil. Ele é, para elas, um espaço voraz.

¹¹ Iuri Lotman (1978) divide as personagens em móveis e imóveis. As primeiras são aquelas que atravessam a fronteira, as segundas não a atravessam. Seguindo o mesmo raciocínio, acredito que podemos acrescentar a categoria das personagens neutras ou fronteiriças, isto é, aquelas que vivem na fronteira. Na mitologia, teríamos, por exemplo, a figura de Caronte, que é o “*médium*” entre a Terra e o Inferno. Na concepção católica, temos as almas do purgatório, que não vivem nem no inferno e nem no céu. Ainda, como último exemplo dessa possibilidade teórica, vamos encontrar na literatura clássica a esfinge em Édipo Rei, que vive na entrada da cidade.

Mas, voltando à questão da aparição, há ainda outra passagem que merece análise. Nesta, esse fenômeno acontece novamente ligado à questão da palavra. Neste excerto, o narrador enfoca sua dificuldade em entender a si próprio, o seu ser e se confessa incerto e cego. Vejamos o trecho:

Que é uma palavra? A presença oblíqua de um espírito, dizia Ema, suponho. O meu espírito é novo. Cego, incerto, tateia a realidade da vida. Estendo a minha mão quente, demoro-a nas coisas, elas aquecem ao calor do meu sangue. Sei o que é o pão, sei que ele existe, mas como transmiti-lo aos outros? (ob. cit. p.81)

A presença do espírito se dá através da palavra, como diz Ema e parece que o protagonista concorda com isso. Nesse trecho, a palavra assume um sentido de qualquer coisa de mágico, de encantatório tal como nas histórias das mil e uma noites, quando Ali Babá abria toda uma montanha, ou Moisés, o mar, na literatura bíblica. Essa magia se revela, em *Alegria breve*, sob o poder da aparição do ser a si mesmo.

Outro aspecto importante que podemos observar no trecho acima é o tema da comunicação. Ao tocar as coisas do mundo, a personagem as percebe. Mas como transmitir essa percepção aos outros? Essa é a questão que Jaime se faz nessa e também em outras passagens e que é um tema já abordado na resenha por nós elaborada no início desta tese. Essa é a questão da comunicação e da comunhão desse algo. Se é possível o 'eu' comunicar a alguém algo, jamais é possível a comunhão. O que é sentido pelo ser é unicamente seu, a dor, a felicidade, a tristeza, podem ser comunicadas, mas ninguém as perceberá na intensidade como o 'eu' as percebe. E nesse aspecto as figuras que povoam o espaço desse trecho ganham um dimensão esclarecedora. Tais objetos são: calor, sangue e pão. Percebe-se claramente, nesse percurso figurativo, o campo semântico bíblico. O pão não é visto apenas como alimentação material, mas, sobretudo, espiritual, isto é, no caso, a transmissão dessa percepção do 'eu' a outro. Entretanto, diferentemente do discurso religioso, a comunhão não pode ser atingida em *Alegria breve*. Ou seja, a comunicação de algo a outrem é possível, mas não o que eu sinto desse algo. Tomemos, por exemplo, uma felicidade motivada por qualquer fato. Essa felicidade é só minha. Posso comunicar que estou feliz para o outro, mas ele jamais sentirá a felicidade que é minha. É nesse sentido que se pode afirmar que não há comunhão em *Alegria breve*.

Cumprе salientar que da mesma maneira que em outros temas abordados durante a narrativa, a resposta a essa questão nunca é encontrada. A resposta é deixada ao leitor. Trata-se, portanto, de uma narrativa crítica no sentido de permitir ao leitor a própria reflexão. O que também está de acordo com todas as teorias contemporâneas, que, a partir do *D. Quixote*, cada vez mais valorizam o leitor na relação literária (estética da recepção). Ela não proporciona o caminho fácil da resposta pronta. Encontramos apenas interrogações que nos espetam, instigam-nos a sair de uma

posição passiva diante do acontecimento. Essa é a linha de construção de narrativa adotada por Vergílio neste e em outros romances o que enriquece sobremaneira a sua forma de servir-se da literatura.

1.2 Narrador

Finalmente, acreditamos ser oportuno nesse item sobre a aparição do ser ante si mesmo, analisarmos um pouco a ‘aparição’ do narrador tal como ele se manifesta em *Alegria breve*.

Para estudarmos, o sujeito enquanto instância enunciativa do texto, cumpre analisarmos a identidade desse sujeito enunciadador ou, em outras palavras, a questão do narrador ou dos narradores do texto.

Em um estudo sobre o estatuto do narrador, não podemos deixar de tocar na questão do dialogismo abordada pela primeira vez por Mikhail Bakhtin. Essa idéia de que sob as palavras de uma personagem ressoam as palavras de outrem nos remete à voz narrativa do romance que muitas vezes pode estar desdobrada em várias vozes.

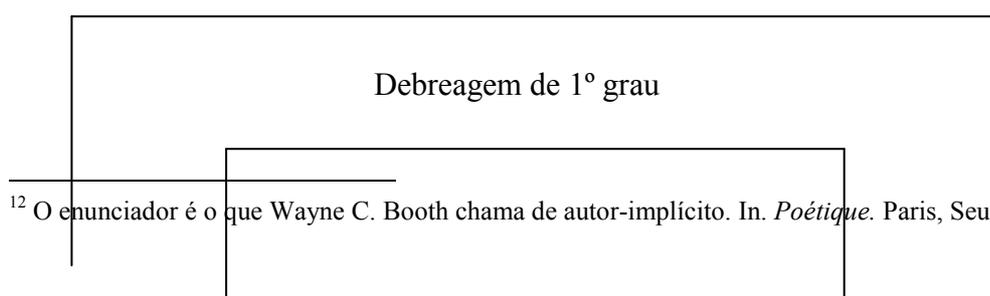
Para a Análise do Discurso de linha francesa há três níveis de enunciação. No primeiro nível encontramos o *enunciador*¹² e o *enunciatário*. Essas duas entidades da enunciação são logicamente pressupostas, isto é, se existe o enunciado é porque alguém o produziu para outro. É interessante notar que o enunciador não é o autor e nem o narrador. O enunciador é fruto da leitura global do texto e não das intervenções explícitas demarcadas no texto. Essas intervenções explícitas configuram o *narrador*.

No segundo nível da enunciação, temos os actantes da enunciação enunciada que são o *narrador* e o *narratário*. São os sujeitos delegados pelo enunciador e pelo enunciatário.

O terceiro nível ocorre quando o narrador dá voz a um actante do enunciado. A essa operação dá-se o nome de *debreagem de 2º grau*. O nível anterior acontece por uma *debreagem de 1º grau*. Nesse terceiro nível, as vozes do diálogo recebem o nome de interlocutor e interlocutário.

Esses níveis podem ser representados esquematicamente da seguinte forma:

Implícitos (enunciação pressuposta)



¹² O enunciador é o que Wayne C. Booth chama de autor-implícito. In. *Poétique*. Paris, Seuil, 1970.

Debreagem de 2º grau



Todas essas instâncias são importantíssimas na produção do discurso literário e não literário, pois são elas fundamento da heterogeneidade constitutiva de todo texto. Essas vozes podem concordar entre si ou polemizar-se. Ao analisarmos manifestações desse teor é imprescindível atentar para esse aspecto.

Em *Alegria breve*, percebemos que não podemos identificar o enunciador com Vergílio Ferreira. Este é o ser do mundo real, é de carne e osso, aquele é um ser de papel, é o ser que se vislumbra na leitura total da narrativa. No romance em questão temos um enunciador que se preocupa em apresentar um questionamento sobre o ser que está no mundo. Para tanto ele nos apresenta inúmeros pontos de vista durante toda a narrativa. Ele figurativiza vozes, deixando que o enunciatário tire suas próprias conclusões. Portanto estamos diante de um enunciador anti-dogmático já que não há um direcionamento a uma única idéia o que, por isso mesmo, já seria uma ideologia¹³ mais que uma idéia.

Por uma debreagem de primeiro grau, o enunciador do texto instaura no discurso o narrador do romance. O narrador de primeira pessoa, Jaime, relata-nos sua vida em uma aldeia muito bem delineada, e que se localiza num espaço isolado e bem construído. Com o passar da narrativa, Jaime vai tecendo comentários a respeito das mais diversas personagens: Águeda, Pe. Marques, Vanda, Ema, etc. Aparecem aí as impressões de Jaime, logo, o efeito de sentido causado é de subjetividade.

Há também as debreagens de segundo grau. Com elas, o narrador instaura no interior da narrativa os interlocutores, como por exemplo, nesta passagem:

- Não estranhe que se escandalizem - disse eu
ao ataque súbito dos olhos de quem passava, ela saíra da igreja,
tirara o véu, acendera um cigarro.
- Nasci para escandalizar - disse ela. - É o único modo de se estar
vivo. Por quê? Ela encolheu os ombros, sorriu-me transversalmente, creio que com
piedade.
- Tudo o que é vivo é escandaloso
porque a morte é o estado normal do homem, - quero dizer: vulgar.
Nados-mortos, vivos-mortos, mortos-mortos.
- É o seu estado normal.

¹³ Empregamos o termo Ideologia no sentido filosófico, isto é, no sentido de todo pensamento que é um mascaramento da verdade (Cf. Karl Manheim. *Utopia e Ideologia*. Ed. Zahar, s/d.).

E imediatamente senti que alguma coisa estalava em mim. Imediatamente senti que Ema existia a meu lado - que horas são? Antes que a noite venha. (Ferreira, 1972, p.165)

Como observamos, pela debreagem de segundo grau, Jaime nos mostra a fala de Ema, interlocutor. Tem-se a impressão de que estamos ouvindo a fala da própria personagem sem interferência do narrador, daí dizer-se que o efeito de sentido causado é o de objetividade.

No estudo das múltiplas vozes que se interseccionam no interior do discurso literário não se pode esquecer do estudo do que a gramática tradicionalmente chama de *discurso direto, indireto e indireto livre*. É o que se fará agora.

Cada um desses três tipos de discurso possui características específicas. No discurso direto, por exemplo, temos quase sempre uma debreagem de 2º grau interna já que é um narrador que delega voz a um actante, ocorrendo a partir desse momento dois *eus*: o do narrador e do interlocutor. É o que fica claro no exemplo acima e que podemos estar novamente exemplificando no trecho que segue:

*- Não sei o que tenho, minha mãe.
Ela varou-a de iluminação e alarme:
- Não me digas! Não me digas que já arranjaste outra desgraça!
A “desgraça” era eu. (Ferreira, 1972, p. 13)*

Nesse excerto, temos três vozes: a da mãe do narrador, a da avó do narrador e a do próprio narrador

Cada uma dessas vozes, narrador e interlocutores tem sua própria construção dêitica, isto é, sua própria marcação de tempo, espaço e pessoa. Dessa maneira, os verbos da enunciação do narrador podem estar no pretérito imperfeito enquanto os do interlocutor podem estar no presente. Isso acontece porque as situações de enunciação são diferentes. É o que ocorre no trecho acima. O narrador remonta a uma cena enunciativa anterior ao próprio nascimento, por isso as diferenças de tempo, espaço e pessoa.

Com o discurso direto temos o efeito de sentido de objetividade, verossimilhança, pois cria-se a impressão de estarmos ouvindo a própria fala do interlocutor da forma como ele a elaborou e não a do narrador.

É interessante notar o fenômeno que ocorre quando temos uma narrativa em primeira pessoa como é o caso de *Alegria breve*. Quando esse narrador efetua uma debreagem enunciativa interna, apresentam-se dois '*eu*' referentes à mesma pessoa. No entanto, esses seres discursivos pertencem a instâncias enunciativas diferentes: numa é o narrador, na outra, é o interlocutor. Esse processo se torna ainda mais interessante no caso de *Alegria breve*, pois, como vimos, o narrador já se biparte em vários pontos da narrativas. Ele cria um interlocutor de si mesmo,

uma voz consciencial que se dirige a ele em segunda pessoa. Ora, portanto haverá casos em que o narrador será tripartido: o narrador de “agora” que conta sua história, o narrador disfarçado no outro que questiona o narrador de “agora” em segunda pessoa, e, finalmente, o narrador do momento narrado, o narrador do lá-então.

Outro dado de interesse no que se refere à análise da categoria de pessoa é o uso de uma pessoa por outra. Há uma subversão no uso normal dos pronomes pessoais. Assim, usa-se a segunda pessoa do singular pela primeira do singular ou a terceira pessoa do singular pela primeira. Para Fiorin (1996, p.85), existem vinte possibilidades embora nem todas ocorram.

Essas inversões¹⁴ no uso do pronome tem por objetivo salientar ou demonstrar inúmeros efeitos de sentido que, no fundo, estão enfeixados nas idéias básicas e contrárias de *aproximação x distanciamento*.

O narrador de *Alegria breve* utiliza esse recurso com muita frequência. Ele se refere a si mesmo, freqüentes vezes, na segunda pessoa do singular ao invés da primeira. Vejamos alguns exemplos disso:

Estou só. Mas é-me impossível gritar - para quê? Às vezes, raramente, o grito sobe, entala-se-me na garganta e o mundo recua bruscamente para uma estranheza absurda. Mas é raro e tudo reflui de novo como uma pedra que subisse muito alto e desistisse por fim. E ainda bem, porque os sentimentos são um vício - ou não? O povo diz “o comer e o ralhar vai do começar”. Mas tudo vai do começar: o amor, o ódio, o choro, a ternura, o medo. E quando caímos nisso, o que nos sustenta não é o objeto do sentimento, mas o próprio sentimento. Porque o objeto é um pretexto, e o sentimento é o prazer de nós próprios, que não somos pretextos - será assim? Oh, que importa. As “idéias são murros um pouco mais civilizados” - e tu estás velho e estás só, já não podes esmurrar ninguém. Abre os olhos totalmente e vê. Agüenta o impacto da vida e vence-a. Recupera-a desde as raízes, obscura, lenta, verdadeira. E se ela é a tua invenção, esquece tudo, inventa-a desde o início, cospe na que te deram - de que é que serve? Ou estarás tu envenenado para sempre? (Ferreira, 1972, p.34)

Nesse excerto, temos o início em primeira pessoa do singular, “estou só”, que é utilizada pelo narrador. No entanto, a partir de “as idéias são murros...” o narrador passa a utilizar a segunda pessoa do singular para referir-se a si mesmo “tu estás velho...”. Temos um desdobramento do narrador em um outro que se dirige a ele por tu. Esse outro geralmente aparece nesta narrativa, questionando o 'eu' do narrador. O outro funciona como uma espécie de consciência que questiona o 'eu'. Para Fiorin (1996),

“Utilizar a segunda pessoa com valor de terceira nega a objetividade, usá-la no lugar da primeira infirma a subjetividade. Neste caso, dá-se uma certa objetividade ao eu, desdobrando-se o enunciador em duas instâncias.” (p.100)

¹⁴ Genette chama a esse processo de “vertigem pronominal”.

Logo, tomando por base as palavras de Fiorin, pode-se afirmar que o “tu” que aparece em *Alegria breve* propicia um tom de objetividade à narrativa na medida em que se entende esse “tu” como um outro e não como o “eu” do narrador.

Finalizando nossos comentários a respeito dessa instância tão importante quanto é o narrador, aprofundemos um pouco mais o seu estudo.

Fiorin nos apresenta três modos básicos de o narrador apreender o que se passa durante a narrativa:

“Jean Pouillon afirma que há três modos de compreender a cena (exercer os fazeres receptivo e interpretativo de que falava Greimas), de vê-la, diríamos com Genette: a visão por detrás, a visão com e a visão de fora(1974, p. 51-123). Levando em conta essa tríade, com as precisões que lhe faz Genette(1972, p. 203-11), poderíamos dizer que o narrador apreende o que se passa de duas maneiras.(Fiorin, p.108)

Essas duas maneiras a que se refere o autor acima citado são a *focalização parcial* e a *focalização total*. A primeira se subdivide em interna e externa.

1. Focalização parcial interna

Compreendemos a cena a partir do ponto de vista de uma personagem. Nesse primeiro caso, o narrador sabe mais que essa personagem.

É justamente nesse caso que se enquadra a narrativa de *Alegria breve*, pois acompanhamo-la através do ponto de vista de Jaime. É ele quem nos conta o que aconteceu consigo e com a vila onde mora. Tome-se o seguinte trecho como exemplo:

Por que não parar? O meu horizonte é este. Há outro para lá? Não quero ir ver. Um dia fui com Vanda... Vanda! Teu nome. Como um vento do norte. Fui contigo ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre: havia outros montes para além. Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana - ou não? O círculo. (op. cit. p.16)

Apesar de acompanharmos a narrativa a partir da exposição feita por Jaime, o certo é que ele não diz tudo. O narrador coloca os vários pontos de vista e cabe ao leitor a análise dos conceitos e opiniões.

Nesse caso de focalização (parcial interna), o narrador pode ser fixo ou variar no decorrer da narrativa. Pode ser também múltiplo quando o mesmo fato é mostrado sob diferentes pontos de vista. Não achamos nenhum exemplo desse tipo de focalização em *Alegria breve*.

1.2.Focalização parcial externa

Nesse caso, que também não foi encontrado no romance analisado, vê-se somente as ações das personagens, não se conhecem seus pensamentos e emoções. Focaliza-se a exterioridade da cena e não se vê a partir do íntimo do observador.

2. Focalização total

Nem exterior ao íntimo das personagens nem interior a uma delas. Trata-se, agora, de um narrador onisciente, pois ele sabe mais que as personagens, conhece os sentimentos e os pensamentos de cada uma delas.

Apontar essas três formas de o narrador expor a narrativa não significa que deve sempre haver apenas um desses modos. Pode acontecer de a focalização variar ao longo da narrativa. Não é esse o caso de *Alegria breve*.

Em conclusão, podemos afirmar que o estudo do Ser do ponto de vista lingüístico se apresenta como uma faceta interessante de análise do texto literário e que se enquadra dentro de nosso objetivo que é o de analisar a aparição do ser nos romances *Aparição* e *Alegria breve*.

1.3 Origem

Do espantar-se consigo mesmo (*aparição*, epifania) surge naturalmente o questionamento em relação à própria origem. As questões básicas da filosofia: quem sou eu?, de onde vim?, para onde vou?, são abordadas pelo narrador de *Alegria breve* e respondidas em seu discurso pelas múltiplas vozes que povoam o romance. No intuito de confirmar o que está anteriormente afirmado, verifiquemos o seguinte trecho:

Ema contou-me que um dia, na capital. “Ema é espiritualista” - é assim, que se deve dizer? Disciplinados, nulos. Há uma vida, uma explosão violentíssima do mais inimaginável. E antes e depois não há nada. Para quê esta comédia? - mas não é comédia, por certo, o homem é um ser grave. Pequenos túmulos de terra com vasos de flores secas, canteiros, vieram mãos de fora semeá-los de ternura. Nada, nada. É uma ternura por fantasmas, e uma ternura por si. O sol brilha, triunfo do verão. Estão todos a seguir uns aos outros e pela ordem com que se foram instalando desde o meu pai até Norma. À cabeceira dos túmulos há pequenas tabuletas como fichas de um fichero inútil. Têm nomes e números, a que é que se referem? Na alegria matinal, eu só, sobre a terra profunda, silenciosa, larvar, testemunha final de uma história complexíssima, trivial e estúpida. Sê calmo na maravilha da manhã. (op. cit. p.46)

O trecho citado é bem significativo do processo de narração cujo protagonista é Jaime. Em primeiro lugar, porque exemplifica muito bem uma das marcantes características do discurso de Jaime, que é a fragmentação. A fragmentação do discurso segue os moldes do fluxo de consciência. Esse trecho se inicia com o narrador falando algo que Ema lhe havia dito, mas o objeto do discurso de Ema não aparece no discurso do narrador, de modo que ficamos sem saber o que foi

dito, pelo menos nessa altura do romance. O narrador interrompe bruscamente seu discurso e passa a narrar um outro acontecimento.

Esse dado é o questionamento sobre a origem. São questionamentos seguidos de afirmações que acabam por concluir que a vida é unicamente o presente, não há nada antes e nada depois. Num primeiro instante, parece que o narrador desdenha essa vida, achando-a sem sentido. Entretanto, num segundo momento, ele afirma a gravidade do homem. Isto é, não importa o que haveria antes ou depois, o homem em si é importante.

Outro item a ser destacado é a imagética do narrador. De início o homem é comparado a um vaso de flores secas as quais depois se enchem de ternura pelo contado com o outro¹⁵. Outra metáfora de extremo impacto é aquela em que se compara o cemitério com um fichário. As lápides são as fichas em que há informações inúteis sobre o que ali já se tornou pó. Com essa imagem o narrador causa um efeito de sentido de intensa solidão e desespero ante a fragilidade e a transitoriedade da vida.

Percebe-se, do ponto de vista lingüístico, logo no início desse excerto, o uso do *verbum dicendi* ‘contar’ que é um verbo meramente descritivo, isto é, não possui caráter avaliativo.

Seguindo esse raciocínio, um dado interessante para levantar aqui é que em *Alegria breve* o mais comum é o narrador usar o verbo neutro ‘dizer’. Podemos inferir desse fato, que o efeito de sentido construído é justamente o de objetividade/neutralidade. Ao usar esse tipo de verbo na maioria das vezes em que recorre ao discurso indireto, o narrador pretende que a narrativa fique mais verossimilhante¹⁶ e, portanto, almeja que ela se torne mais convincente, pois está afirmando que não interferiu na fala do outro.

Enfim, ficam aí evidenciados também pontos importantes do estilo de Vergílio do qual o excerto acima transcrito é um belo exemplo.

Analisaremos agora outra faceta desse tema constantemente presente em *Alegria breve*.

Nesse romance, o protagonista vai tornando-se, com a passagem inexorável das horas e dos dias, o único ser humano vivo na aldeia. Observamos aí uma intenção clara de a

¹⁵ O tema da relação eu /outro será abordado mais à frente.

¹⁶ O teórico russo, Boris Thomachevski, afirma-nos que uma das ‘motivações’ importantes na construção narrativa é a ‘Motivação Realista’. Segundo esse estudioso, todo leitor, principalmente o mais instruído, exige da obra uma certa verossimilhança, isto é, uma semelhança com a realidade. Essa afirmação não é contraditória com a literatura fantástica. Para o autor:

“É interessante notar que num meio literário evoluído, o relatos fantásticos oferecem a possibilidade de uma dupla interpretação da fábula, em virtude das exgências da motivação realista: podemos compreendê-los de uma só vez como acontecimentos reais e como acontecimentos fantásticos.” (Tomachevski, 1971, p. 189)

Como motivos comumente usados e que permitem essa dupla interpretação, temos o *sonho*, o *delírio*, a *ilusão visual*, etc. Outros exemplos de motivação realista são a introdução de personagens históricos, cenas históricas e suas interpretações, lugares reais, costumes familiares ao leitor, temas atuais, reflexão sobre problemas de criação literária, a negação do caráter literário dentro da própria obra, tipo “se isto se passasse num romance...”, etc.

narrativa nos enviar para uma espécie de estado original. Em outras palavras, como seria se o mundo voltasse a possuir apenas um ser? O que este ser faria? O que pensaria? Tais cogitações metafísicas percorrem toda a narrativa. Narrativa esta que vem entremeada de análises das relações travadas entre Jaime, o herói, e os outros habitantes da pequena vila encravada em uma região já em si isolada pelas montanhas que a circundam. No romance em questão, ocorre uma passagem que exemplifica bem esse ponto:

Saio à rua, olho a toda volta: só a aldeia submersa, apavorada, de olhos tristes. Um galo canta no meu quintal. É meu, o único. O grito sobe pela coluna do sol, rasgado, sangrento. Abre-se lá ao alto, embate pelos montes, desnortado, à procura de uma significação. Um instante, absurdamente, ainda espero que outro galo lhe responda. Mas nem ele próprio se responde a si. É um galo isolado, estranho, sem sentido visível, como o brilho estridulo da neve. A aldeia olha em silêncio, eu escuto ainda estonteado. Abruptamente, porém, atiro um berro grosso para o horizonte
- *Eh!... (op. cit. p.75)*¹⁷

O protagonista vai caminhar sozinho pela aldeia e relata sobre o galo que ouviu. O “grito” do galo não encontra ressonância em toda a vila. Ele está sozinho em meio à neve e ao frio. No final, num processo de justaposição-identificação, tal como o galo que não teve resposta, Jaime lança também seu grito que fica como que suspenso no ar, também sem resposta. Jaime é como o galo, um animal sozinho no meio do nada.

A aldeia personificada, “*de olhos tristes*”, provoca um efeito de aproximação entre a personagem e o espaço ao redor. O galo-Jaime¹⁸ solta seu grito num espaço aberto, a rua, que é o espaço da insubordinação, das marchas, das revoltas. E seu grito vai do baixo para o alto, portanto o grito percorre o eixo da verticalidade, subindo ‘*pela coluna do sol, lá ao alto embate pelos montes*’. E essa subida, como diz o protagonista, procura significação. Assim temos o baixo associado com o não-significado enquanto o alto é a significação ou, pelo menos, a sua possibilidade de sentido. Se houver algum sentido, ele está no alto, não no baixo. A personagem se questiona, possui a coragem da busca, da rebeldia. Notemos mais uma vez como a espacialidade reforça e propicia a manifestação da temática existencialista.

Além dessa questão da origem e da solidão, nesse estar como o ser primordial, destacam-se dois outros temas importantes que justificarão ou, por outra, transpassarão a reflexão vergiliana em todo o seu *cogito* a respeito da origem e da solidão do ser. Referimo-nos aos temas do choro e da coragem. Com efeito, a situação da origem é uma situação limite que somente os mais

¹⁷ Como curiosidade, compare-se esse trecho de Vergílio Ferreira com a poesia de João Cabral de Melo Neto, *Tecendo a Manhã*, que aborda o tema oposto, também utilizando-se da imagem do galo.

¹⁸ “*Segundo as tradições helênicas, o deus galo dos cretense, Velchanos, é assemelhado a Zeus. O galo se encontrava junto de Leto (latona), engravidada por Zeus, quando ela deu à luz Apolo e Ártemis. Assim ele é consagrado simultaneamente a Zeus, a Leto, a Apolo e a Ártemis, isto é, aos deuses solares e às deusas lunares. (...) Marcam, (o galo e a serpente) uma fase de evolução interior: a integração das forças ctonianas ao nível de uma vida pessoa, onde espírito e matéria tendem a equilibrar-se numa unidade harmoniosa.*”(Chevalier & Gheerbrant, 1999, p. 458-459)

corajosos conseguem suportar. Tal é a visão de Jaime. Para ele, essa situação limite é evitada pela maioria dos seres que preferem a vida pacata e sem comprometimento com a vida autêntica¹⁹. O que vive a autenticidade da sua vida, encara-a de frente, sem desculpas e sem medo. Tal é o que notamos na seguinte passagem:

“Ouço o disco no meu deserto de neve. Águeda repousa enfim, eu saio para a aldeia. Os uivos dos cães sobem em espiral até a imensidão escura do céu.. Enovelam-se na música, arrepiam-se nela com volúpia - ó Deus, ó Deus. Ergo a minha face endurecida, e vê tu, até aprendi a rir. As vezes rio brutalmente, colossalmente, bestialmente. A terra treme. Ergo o meu punho cerrado, bato contra a montanha uma patada violenta. Meu Deus! Se eu pudesse chorar. Por quê? para quê? Levanto-me homem total e único - aqui estou. A face do universo. A face de todos os cobardes, de todos os mortos, de todas as ruínas. Aqui estou.” (op. cit. p.87)

E de todo esse processo de busca e autoconhecimento o que resta é a nítida visão do ser ante si mesmo, a visão de sua realidade consciencial e tangível ou, como afirma Jaime, o “... homem total e único.” Como o canto do galo sobe, assim também os uivos dos cães.

No entanto, há esperança. Ela não desaparece apesar do desmoronamento e do isolamento voluntário a que Jaime se submete. Vejamos a passagem que se segue:

...nada tenho que lhe dar, exceto a esperança. Esperança de quê? Não sei - a esperança. O homem não é uma espécie extinta. Ema dizia que o homem está no começo da sua viagem, que da sua biologia o ciclo só agora começou. Mas envenenaram-lhe o sangue, Ema, é preciso purificá-lo. A neve estende-se a perder de vista, quase tapa o buraco das minas. Sepulta toda a aldeia morta, cobre o telhado da igreja. (op. cit. p.263)

Nesse trecho, encontramos três figuras importantes na construção do espaço em *Alegria breve*: a neve, as minas e a igreja. Nesse excerto específico, a neve encobre tudo, toda a aldeia, as minas e a igreja, ou seja, os espaços do trabalho e da religião. Notamos também que ela se “*estende a perder de vista*”. Dessa forma temos dois embates em nível dialético.

O primeiro diz respeito à unidade *versus* diversidade. Como a neve encobre toda a aldeia, ela ao mesmo tempo elimina toda a diversidade, tudo fica igual, monótono e branco. Assim sendo é fácil chegarmos ao segundo confronto dialético: dimensionalidade *versus* não dimensionalidade. O espaço é muito amplo, tão amplo que não se pode medir. E esses dois traços principais, monotonia e não-dimensionalidade irão intensificar ou propiciar a reflexão da personagem a respeito da solidão e do recomeço com purificação, daí o branco e a imensidão. Em relação ao tema da solidão, pode-se inferir também que ao branco liga-se um aspecto da assepsia

¹⁹ Lembramo-nos de Heidegger neste momento. Para o filósofo alemão, vida autêntica é aquela em que o ser questiona o seu estar no mundo.

que, por sua vez, nos remete a uma idéia de não contato, de afastamento. Essa falta de contato e afastamento é também o que verificamos em *Alegria breve*. O relacionamento entre as personagens nunca são duradouros e, na grande maioria dos casos, são superficiais. Não se criam laços, haja vista o relacionamento de Jaime com Wanda. Esta o deixa mesmo estando a esperar um filho de Jaime.

Mesmo não sabendo exatamente que esperança ele poderia estar oferecendo, Jaime acredita nela e transforma-a, em seu discurso, em algo absoluto, salvador. Esse sentido é construído pela anteposição do artigo definido a: *a esperança*. Note-se que essa esperança permanece mesmo que o homem tenha desaparecido da aldeia em que Jaime vive. Nesse sentido, podemos afirmar que a personagem é um otimista. Entretanto, cumpre aqui, fazermos uma ressalva. Seu otimismo não é um otimismo irracional, fruto de uma concepção dogmática da vida. Pelo contrário, Jaime é racional, apolíneo²⁰. Sua cosmovisão é fruto de uma reflexão sistemática sobre a vida. Podemos confirmar essas idéias pela seguinte passagem:

Há um homem sobre a terra, eu. É um animal incrível. Às vezes entretinha-me a dar um balanço à sua aberração, ao seu fantástico vertiginoso. Mas não agora. Dei a volta ao oculto e ao evidente, trespassei-me do seu espanto. Mas da simples verdade de ser, desta coisa inverossímil que é ser um ser entre a profusão de seres, desta verdade menos simples que é ser um bicho entre bichos, deste fato pavoroso de ser um bicho diferente, de ver e saber que vejo, de pensar e saber que penso, de estar vivo e saber que morrerei, de todo o meu prodígio complexo e sem importância nenhuma, de toda a ronda lenta e alucinante - como estou cansado. Cansado, no entanto à simplicidade de existir, extenuado e vivo. (op. cit. p.272)

Ao oculto e evidente, Jaime prefere o espanto, palavra que poderíamos substituir por aparição ou epifania sem perda ou mudança de sentido no contexto. Nesse excerto, temos ainda, a concepção existencial da personagem Jaime que está calcada na filosofia existencialista. Em outras palavras, o que diferencia o animal homem dos outros animais é que ele sabe que existe, o que o diferencia é sua consciência sobre si mesmo. E mais, sua consciência da própria finitude.

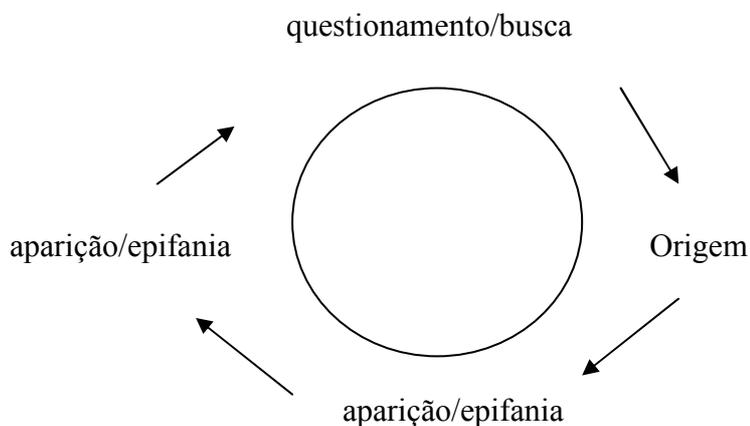
Apesar de sua consciência a respeito da própria finitude, o protagonista de *Alegria breve* não desiste da vida ou de encontrar uma justificativa para si mesmo. E por essa justificativa vem sempre a questão “e além? O que há?” Desse questionamento vem a concepção circular da vida: o ponto de partida também é o ponto de chegada e assim sucessivamente. Exemplifiquemos essa nossa assertiva com o seguinte trecho:

²⁰ Nietzsche, em *Nascimento da tragédia grega*, percebe duas linhas de construção das artes e da literatura que se revezam no passar da história, a saber: a linha apolínea e a dionisíaca. Apolínea, porque vem de Apolo, deus ligado ao sol, à razão; e dionisíaca, porque vem de Dioniso, deus do vinho, portanto ligado mais ao sentimento e à emoção do que à razão.

Por que não parar? O meu horizonte é este. Há outro para lá? Não quero ir ver. Um dia fui com Vanda... Vanda! Teu nome. Como um vento do norte. Fui contigo ao monte mais distante que se via do monte de S. Silvestre: havia outros montes para além. Naturalmente, se continuasse, voltaria ao ponto de partida: é a forma da vida humana - ou não? O círculo. (op. cit. p.16)

Note-se mais uma vez a concepção espacial do trecho. Horizonte, montanhas, além da figura do círculo²¹.

Essa concepção circular nos lembra também o mito de Sísifo. E essa analogia nos permite encerrar esse tópico, elaborando o seguinte esquema:



Isto é, da aparição vem o questionamento ou nasce com ela; passa-se então para a reflexão sobre a própria origem; daí torna-se à aparição. Esse processo se repete *ad infinitum*. Evidentemente esta é a concepção do protagonista de *Alegria breve*. Essa seria, em rápidas palavras, a sua mundividência.

1.4 Existencialismo *versus* comunismo

Como não poderia deixar de ser, tal como ocorre em quase todos os romances vergilianos, a relação entre existencialismo e comunismo ou, por outra, o confronto entre idéia e ação também se faz presente em *Alegria breve* mesmo que numa ênfase menor que em *Aparição*, seu primeiro romance do ciclo existencial.

Em *Alegria breve*, encontraremos a seguinte passagem que nos permite adentrar esse tema tal como ele se manifesta nesse romance.

- Não tem importância ter esperado, a questão que aqui me traz é mais importante do que isso.

- Oh, eu sei, o engenheiro Barreto...

Falara com ele, expusera todo o problema que era perfeitamente nítido e perfeitamente insolúvel porque.

- O problema das horas suplementares é falsíssimo, houve apenas um dia, minto, dois dias em que e quanto à doença do Carmo era evidente que, se se tivesse optado por um exame prévio das condições de saúde

- O que é absolutamente falso - replicou-me o sujeito de bigode (como te chamas?) porque toda a gente conhecia o Carmo, toda a gente sabia que fora sempre saudável, mas aconteceu que quando da vez que falei com o Barreto e me pareceu que tudo seria encaminhado da melhor maneira. (op. cit. p.69)

Notamos, nessa passagem, vários fatores interessantes que nos permitem confrontar Jaime e Alberto (protagonista de *Aparição*), bem como o processo de construção da narrativa.

Em relação ao processo de construção, notamos, novamente, pelo trecho acima, o “estilo fragmentário” de Vergílio. Ele começa uma frase e não a termina, deixa que o leitor termine a frase ele próprio, uma vez que o sentido é facilmente evidenciado. Tal recurso não foi usado em *Aparição*.

Em *Aparição*, Alberto depara-se com alguns trabalhadores e se solidariza com eles, porém não nos é mostrado no decorrer de todo esse romance, nenhuma atitude de Alberto no sentido de defender os direitos daqueles trabalhadores. Tal fato já ocorre, todavia, em *Alegria breve*, como podemos observar no excerto transcrito acima. Jaime vai falar com Barreto, o capitalista que instala uma indústria de mineração na cidade, sobre a situação do trabalhador Carmo. Esse trabalhador morre em decorrência de uma doença adquirida no trabalho nas minas. Algumas pessoas se movimentam, exigindo o direito dos trabalhadores e melhores condições de trabalho, além de uma carga horária mais humana.

Coloca-se, então, uma questão fundamental do existencialismo sartreano que é a relação entre idéia e ação.

- Ninguém, não é assim? - repetia-me calmamente com um sorriso suave e eu via que era assim, se bem que às vezes não visse que era assim, o que me perturbava violentamente por me forçar a perguntar-me onde se gerava a evidência do que nos era evidente e se perturbava a evidência do que já o não era, como o vim a reconhecer quando ao fim de várias tentativas de Padre Marques e minhas e de Vanda, creio que também de ti, ó Vanda violenta e desaparecida, quando ao fim de várias tentativas se esboçou ou se realizou o tal “estatuto” e a questão de saúde do Carmo também se

- O senhor professor desculpe, mas acho que o melhor é não intervir - disse-me alarmado o sujeito.

Mas como evitá-lo, eu também tinha direitos, eu também descobrira que agir é uma forma mais útil do que todas as formas superiores de humanidade e de justiça e do mais, porque era a forma de realizar a vida imediatamente por descompressão.(op. cit. p.70 - 71)

Jaime reconhece que também possui direitos e que, ao ajudar, ao agir na direção de reivindicar os direitos do trabalhadores, ao agir no sentido de restabelecer a justiça na relação entre operários e patrões, no fundo está agindo pelos próprios direitos. Daí ele chegar à conclusão de que “agir é uma forma mais útil do que todas as formas superiores de humanidade e de justiça e do mais...”. A partir dessa conclusão, Jaime passa à ação efetiva de mobilização dos cidadãos da Aldeia. Observemos o seguinte trecho:

“o que me excitou de surpresa até porque tudo em mim se dispusera à mercê da energia disponível. E falei com o Barreto, com o Aristides, o Padre Marques, agrupei-me mesmo a uma deputação destacada para uma entrevista com o Barreto e de que o sujeito não fizera parte, falei alto pelas ruas, no adro, certo domingo, precisamente ao fim da missa, o que obrigou o Padre Marques a tomar também a palavra publicamente, aliás tomara-a já do púlpito nesse domingo ou noutro, e exatamente sobre o que se pretendia, que era a questão das infiltrações na galeria e o caso da doença do Carmo e a própria questão do “estatuto” (op. cit. p.71)

Note-se, de início, a passagem em que Jaime afirma que falou pelas ruas e no adro. Temos aí dois espaços públicos e, portanto, propícios e tradicionalmente usados para à manifestação reivindicatória. Segundo Aguiar (1998):

Em sentido literal, a palavra (rua) significa logradouro público. Mas, por extensão, ela remete a qualquer lugar que não seja residência, trabalho ou escola. Ou seja, por rua pode entender-se o espaço “lá fora” em oposição ao “aqui dentro”. Fundamentalmente, contudo, a rua opõe-se à casa, daí expressões como ‘estar na rua’ (fora de casa); ‘viver na rua’ (sair muito de casa, ou não ter casa); ‘mulher da rua’ ou ‘menino da rua’ (sem “dono”, sem casa); ‘posto no olho da rua’ (ser expulso de um lugar definido, a casa, por exemplo). Assim por diante, a rua sempre indica espaço aberto, público, em oposição a um espaço fechado, privativo, podendo ser este um lugar de intimidade, como a casa, ou não, mas de qualquer maneira restrito em relação ao outro, amplo, liberto. Simbolicamente, a rua acaba sendo sinônimo de mundo; “ir para a rua” pode significar “ganhar o mundo”, sair ou libertar-se de algum vínculo, o familiar sobretudo. A rua passa a ser, então, espaço para exercício da autonomia do indivíduo. Ao ultrapassar a esfera doméstica, julga-se que ele esteja pronto para a vida pública, de adulto. (p. 157)

No romance, o espaço do adro, do pátio também se identifica, de certa maneira, como o espaço “lá fora”, aberto e público. Os dois espaços públicos são os espaços da luta social empreendida por Jaime.

Mas também aparece aí o espaço do púlpito da igreja, o espaço do sagrado usado para intervir no espaço profano (pro = fora + fano = templo). Acontece aí, portanto, uma subversão do espaço sagrado, já que este deveria se ocupar dos problemas celestes (do alto) e não das questões materiais (do baixo).

Percebe-se aí o ativista que nos faz lembrar bem nitidamente Sartre que teve sempre a mesma atitude tanto na organização dos operários quanto na dos estudantes. Para ele, o engajamento do intelectual era obrigação de ofício. Essa atuação demonstra a relação indivíduo – coletivo. E para além dessa relação, volta-se ao questionamento fundamental do ser em si. E Jaime coloca a questão de forma clara, ou seja, após as conquistas sociais o que sobra? Para ele, é sempre o Ser que sobressai. Sua angústia diante da finitude.

*- Seja mais humilde, senhor professor disse-me o sujeito - as questões pessoais são apenas pessoais
se bem que eu reconhecesse que as questões pessoais se reabsorviam nas grandes questões gerais como a água de um vazadoiro na corrente de um grande rio, e não pudesse deixar de pensar que muito provavelmente o veneno me queimara contra o Aristides e isso me contorcera na execução declamatória de uma justiça,
no fim de contas, admitia que era a própria justiça que contava e o resultado final. E no entanto, em trêmula imagem eu não via agora que contasse, porque, realizada toda a tarefa, um desencanto indizível me esgotava em tristeza indizível e uma outra tarefa me chamava onde? para quê? que vais fazer depois de realizares todas as tarefas? (op. cit. p. 72)*

Tal relação, indivíduo – social, já fora tratada por Alberto em *Aparição*. Aliás, outra semelhança entre os dois protagonistas é o fato de serem professores. Esse dado também é um item a mais de coesão do texto. O questionamento sobre a própria existência e com as referências demonstradas pelos protagonistas só poderiam ser efetivadas por alguém acostumado a reflexões. Assim, a escolha da profissão de professor encaixa-se perfeitamente dentro da lógica narrativa de *Alegria breve e Aparição*.

Sobre essa questão, anota Flory (1993) que se pode falar em arqui-personagem nos romances de Vergílio Ferreira do ciclo existencial. Todos eles possuem essas características apontadas no trecho acima a respeito de Alberto e Jaime. As profissões mudam, mas invariavelmente os protagonistas possuem uma base intelectual muito forte, muito sólida.

Enfim, apesar da questão primeira, que é o Ser, Jaime acredita que deve agir no social. Seria inclusive contraditório pensar diferentemente, pois para o Existencialismo a relação existência *versus* essência só pode ser pensada na convivência social (*Dasein - Mitsein*). Em outras palavras, como o princípio básico do Existencialismo é que a existência precede a essência, o homem necessariamente terá de se relacionar com o outro, pois é no contato fora de si (*ex-sistere*),

com o outro, que o ‘eu’ se constrói. E nesse sentido, o engajamento na ação social é uma decorrência, uma consequência “natural”.

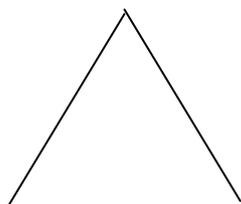
1.5 O limite do existir: a morte

A questão da morte recebe também uma análise obrigatória neste romance de Vergílio Ferreira. Dentre os romances da fase existencialista desse autor, *Alegria breve* é, sem dúvida, o romance em que a morte está mais evidente.

Na aldeia, os jovens, principalmente, mudam-se para outra cidade ou lugarejo e os velhos vão ficando e, em seguida, morrendo. Jaime vai ficando, sobrevivendo a todos até que na aldeia só resta ele. Dessa forma, tem toda a razão Aniceta de Mendonça, quando afirma ser *Alegria breve* o romance mais fantasmático do autor.

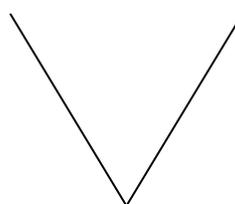
Especialmente, temos um processo muito interessante se tomarmos como base de raciocínio a relação entre Jaime e a aldeia. Esta última sofre um processo de abertura. Jaime, um processo de fechamento, isto é, ensimesmamento. A aldeia vai sendo reduzida a ele, em termos humanos. Quanto menos seres humanos mais espaço para a aldeia. Temos aí a relação mais espaço físico *versus* menos espaço humano. A narrativa caminha do espaço habitado para o espaço desabitado. Gráficamente, poderíamos representar esse fato da seguinte maneira:

ALDEIA (situação inicial)



ALDEIA (situação final)

JAIME (situação inicial)



JAIME (situação final)

A morte de Jaime marcará a vitória total do espaço da aldeia sobre o espaço humano que havia se reduzido ao espaço corporal do protagonista.

A experiência da morte está presente em toda a narrativa. Enquanto em *Aparição* há três mortes -- a do pai, a de Cristina, e a de um trabalhador -- em *Alegria breve*, as mortes ocorrem o tempo todo. Já no início do romance o narrador comenta a morte de sua esposa:

*Enterrei hoje minha mulher - por que lhe chamo minha mulher?
Enterrei-a eu próprio no fundo do quintal, debaixo da velha figueira. Levá-la ao cemitério, e como? (p.5)*

Nessa passagem, notamos dados bastante interessantes no que diz respeito à convivência de Jaime com o outro, Águeda, sua mulher e companheira. Note-se o clima de fastio e impotência que permeia o excerto. Jaime acaba por enterrar Águeda no quintal da própria casa, pois está velho e não possui mais condições físicas para levar Águeda até o cemitério da aldeia como era seu desejo. Aliás, a essa altura da fábula, podemos afirmar que a aldeia tornou-se um grande cemitério, pois todos, à exceção de Jaime, estão mortos. O quintal, espaço ligado à intimidade da casa, torna-se também cemitério. Relacionado ao espaço da casa, o quintal desfruta igualmente de uma simbologia positiva, principalmente ligado ao aspecto da infância. É no quintal que as crianças brincam, é lá que se encontram as árvores frutíferas, é também nesse espaço que encontramos o balanço, marca por excelência da diversão, da infância e da inocência. Entretanto, nesta narrativa, esse espaço é subvertido e se transforma no espaço dos mortos: Águeda e Médor. Há portanto uma enorme degradação do espaço do quintal e ela tem conseqüências simbólicas nada desprezíveis. Aí também vemos um fechamento espacial em relação a Jaime. O espaço da morte avança na direção dele, o círculo se fecha, o próximo a morrer será ele, mesmo porque é o único sobrevivente.

Mais uma vez, temos uma metamorfose espacial. Da primeira vez, era a respeito do espaço sagrado e do espaço público. Agora, a metamorfose ocorre no sentido de que o cemitério, espaço dos mortos, não está mais restrito a um lugar. Devido à pluralidade das mortes, acontece um alargamento do cemitério que não se restringe mais ao antigo espaço circunscrito. Talvez pudéssemos chamar a esse fato de degradação expansionista! Além de Águeda, o cachorro Médor é também enterrado no quintal.

Contudo, há ainda um outro elemento espacial que nos chama a atenção: a figueira. Para Chevalier e Gheerbrant (1999),

A figueira, assim como a oliveira e a videira, é uma das árvores que simbolizam a abundância. Também ela, porém, tem esse aspecto negativo: quando seca, torna-se a árvore do mal; e, na simbólica cristã, representa a Sinagoga que, por não ter reconhecido o Messias da Nova Aliança, já não tem frutos; do mesmo modo, representará particularmente as Igrejas cujos ramos tiverem sido dessecados pela heresia.

(...) Tanto no antigo quanto no Novo Testamento, pode-se encontrar esse símbolo.” (p. 427)

Assim, notamos a grande coesão que há entre os elementos do espaço e a temática da obra. Tanto Águeda quanto o cachorro Médor podem simbolizar as idéias religiosas antigas, ultrapassadas, do ponto de vista do narrador intra e homodiegético. Dessa forma, ao enterrá-los debaixo da ‘*velha figueira*’, notamos que há algo mais que simplesmente o enterro de um ser humano e de um cachorro. Em realidade, esse enterro simboliza a morte da velha religião, tese de Jaime: todos os deuses estão mortos, só resta o homem. Assim, percebemos que não poderia ser

outra a árvore no quintal, só poderia ser a figueira, e velha, devido à sua conotação religiosa e ao sobejamente conhecido relacionamento com o pensamento intelectual, filosófico, principalmente do movimento existencialista, com a religião.

Ainda uma vez o espaço é utilizado no sentido de confirmar e reforçar a temática existencialista.

Dissemos que o romance se inicia com a morte de Águeda, no entanto, é de notar-se que o romance termina também pela narração da mesma morte. Encontramo-nos, portanto, diante de uma narrativa circular, o que nos sugere a eterna continuidade do processo e que tanto o início quanto o fim começam pela morte. Vejamos o excerto a que nos referimos:

A tarde escurece, a noite vem aí, vou enterrar minha mulher. Enterro-a ao fundo do quintal, debaixo da velha figueira, onde outrora o filho de Norma, subitamente os olhos em alvo, balouçava-me com ele, onde há dias enterrei Médor. Dorme. Para sempre. Fico eu ainda, alguém teria de ficar, fui eu o condenado a essa excessiva grandeza. Se soubesses como é terrível. Levá-la ao cemitério não é fácil, alguém partiu a carroça ou a queimou. (p. 269)

Percebe-se aí a confirmação de que Águeda não foi a única a ser enterrada no quintal. O quintal da casa de Jaime tende a se transformar em um cemitério, deixa de ser um espaço de lazer, espaço de alegria, de boas lembranças e de conversas para se transformar num espaço de morte e silêncio. Em prolepse, vemos aí também enunciada a morte do filho de Norma. Antes de ele morrer, Jaime brincava com ele no balanço em seu quintal. Portanto, com o filho de Norma, temos uma referência a três mortes ligadas ao quintal de Jaime.

Jaime é um sobrevivente, ele viu morrerem todos os seus familiares e também seus amigos mais próximos. Ele assistiu ao passamento do pai, da mãe, da irmã, do cunhado, do sobrinho, de Águeda e de muitos outros. Ele presenciou o cerco da morte se tornando cada vez mais estreito em redor de si.

Vivo só, Norma já tinha morrido. E antes dela o filho. Antes do filho, o marido. Antes do marido, a nossa mãe, ou não? a nossa mãe não morreu depois do filho? e mais longe ainda, no começo do mundo, o nosso pai. Relembro os mortos, amos, mas ficou em mim a agitação. Revejo-os através do meu olhar fatigado e um sorriso ou quê? abre dentro de mim. (p.27)

Com tantas mortes, não admira que ele próprio pense em se matar. Entretanto, bem em consonância com a filosofia existencialista, o protagonista logo se refaz desse súbito e sombrio pensamento. Jaime ainda acredita, ainda tem esperanças na continuidade da vida e, talvez, até de si mesmo, pois é justamente a possibilidade da vinda de seu filho (que ele nunca encontrou) que o faz lutar ainda e permanecer até o fim, apesar da solidão total em que se auto exilou. Segundo

Jaime, ele continuaria, de certa forma, em seu filho. Por isso o suicídio não tem razão de ser, não é solução, pois a autenticidade está justamente em viver a morte como a máxima possibilidade. Nesse sentido o protagonista concorda menos com Heidegger (o homem é um ser para a morte) que com Malraux (o homem é um ser contra a morte).

Doem-me os pés, do frio. As vezes penso: sentar-me aqui, morrer aqui. Seria um erro. Alguém tem de ficar. E o meu filho pode vir um dia: que iria ele dizer? Ele é daqui também, desta serra, destas pedras, desta terra difícil. (p.19)

Um outro aspecto da morte que aparece nesse romance é apresentado através da fatalidade que sucede com o cunhado de Jaime. Essa morte parece-nos simbolizar a fragilidade humana, a fragilidade da vida. Ele estava saudável, mas se cortou com um vidro. Morreu dias após esse corte, provavelmente de tétano.

Era uma tarde quente, carbonizada com um canto rouco e distante de rolas. Então ele parou à minha frente.

- Boa tarde

e só dei conta quando me falou. Vinha das regas, trazia o sacho ao ombro. Mas a mão com que segurava o cabo estava entrapada num lenço e perguntei por perguntar

- Que é isso?

Ele respondeu que não era nada:

- Cortei-me num vidro, coisa sem importância.

- E tu?

Encolhi os ombros - estava ali. Antônio disse também ainda qualquer coisa, mas sem importância para não haver razão de continuar ali - e foi-se.

Mas no dia seguinte, ou dois dias depois, tudo isto foi importante. Ele precisava de ir à vila, eu também, fomos ambos cada um em seu cavalo. Mas à volta vim eu só, trazendo o cavalo dele à arreata. Em pé junto à porta da casa, Norma olhava-me imóvel, sem compreender. Amarrei os dois cavalos devagar, ela observava a minha manobra, sempre em silêncio. Nascia nela já decerto uma pergunta, mas devia achá-la absurda, não por ela, mas pela resposta que vem sempre já numa pergunta. E esperava que eu falasse - mas que iria eu dizer? (p.94-95)

Observamos nesse excerto, no final, a impotência de Jaime para falar sobre a morte do cunhado, o que simboliza de uma certa forma, a nossa dificuldade de falar e de encarar a morte. O protagonista parece sugerir-nos que, diante da morte, a palavra perde sua voz, a palavra perde o sentido ante o não sentido da morte. A morte é algo de muito grave para o narrador, talvez a coisa mais grave entre todas.

Antônio nunca mais voltou. Recebemos a notícia da sua morte, tempos depois. Nunca mais. Espadaúdo, a voz um pouco velada como por uma constante rouquidão. Nunca mais. Pelas noites, muita vez Norma ainda chamou por ele aos gritos. Só eu a ouvia. Seria a vez de eu agora chamar por ti. Não chamo. Nem pelo pai, nem pela mãe. Chamo apenas pela vida, ou nem por ela talvez: reconheço apenas a força do que é, a bruta força da terra que se cumpre. Embarcei-me noutras vozes estranhas: só

esta é real - a última, sem gritos, sem razões. É uma voz estúpida, toda a gente mo diz ou diria. Encolho os ombros, estou tão cansado.(p. 95)

A expressão “nunca mais” é usada três vezes nesse pequeno trecho. Essa repetição, provoca o efeito de sentido de intensificação ao mesmo tempo em que salienta o sentimento de perda e inexorabilidade da morte. A morte é irreversível. Entretanto, para alguns, como Norma, a morte não significa o esquecimento. Ocorre inclusive o contrário: a imagem da pessoa que morreu fica ainda presente, a ponto de acordar o outro no meio da noite. Todavia, para Jaime, no final, nada mais resta do que o cansaço.

Mas a partida em sentido único dos seres conhecidos não significa a perda de contato com os mesmos, pois existe a memória. A questão da memória em Vergílio Ferreira é fundamental, ao ponto de uma estudiosa de Vergílio (Flory, 1993) afirmar que todos os romances do ciclo existencial são imersões ao longo da memória e, por esse fato, seria melhor afirmar que são romances sobre a memória. E essa opção assumida pelo ficcionista se mostra a mais autêntica e coerente com a ambigüidade que se pretende instaurar na construção da fábula.

No entanto, analisando a idéia de memória do ponto de vista dos que se foram, isto é, do ponto de vista dos que morreram. Eles permanecem, a lembrança é como uma sobrevida para eles.

Mas é evidente que os mortos me lembram. - eu disse que me não lembravam? Lembram. Quando tudo está concluído e cruzo os braços, quando a noite, como um vento, me devasta de terror, quando o silêncio é tão profundo que me ouço ser, quando. Então, como estátuas antigas de um templo que ruiu. Têm o olhar apagado, leio nele o que me apetece - a gravidade compadecida, a infinitude do tempo, a sagração do destino que desce deles até mim, às vezes mesmo o desprezo ou o que o imita numa obscura condenação. Eis que se me levantam agora com uma palavra final :

- agüenta-te nos teus pés

Mas é terrível. Alguma coisa em mim, sem que eu o saiba, está à espera de que lhe respondam e fica assustada porque ninguém responde. Será por isso também que os mortos lembram? Estou cheio ainda da sua impureza e lembram-me. Mas o erro estava neles e por isso morreram. O tipo do bigodinho, e Vanda, e Ema. Estavam errados, como não se haviam de ir? Mas voltam, relembram-me. Sobretudo Ema. Ela sabia uma palavra em que se redimiam os mortos e os vivos e a terra e os deuses e o corpo de um homem com a sua grandeza e as suas tripas. Luto às vezes para a calar. Mas não é fácil. (p.114 - 115)

É interessante observarmos o momento em que sobrevém a presença dos mortos na memória do protagonista Jaime. Isso acontece no período noturno, o período que em nosso inconsciente é mais propício para esse tipo de experiência. É o momento em que somos empurrados para nós mesmos, é o momento em que nossa visão perde a horizontalidade e ganha em

verticalidade, é o momento da suspeita²². E a visão deles em Jaime provoca a consciência da “infinitude do tempo, da sagração do destino”.

O período das mortes na aldeia é intenso a certa altura. A frequência de mortes se torna tão intensa em determinado momento que a sacralidade ou, por outra, o espanto que a cerca vai diminuindo de intensidade até o ponto de a morte se tornar algo banal, experienciada cotidianamente, sem interesse²³. Analisemos o trecho em que o autor expõe essas idéias claramente.

“E então, de um a um, como as lâmpadas da rua. Tossem desesperadamente, ouço-os, às vezes em sonho, infernalmente, ásperos, rascantes, tosem. Depois, de um a um, a morte passa, breve, sobe da terra o apelo inexorável, silêncio. Era de noite, quase sempre, à hora discreta das misérias. A princípio ainda se dobrava o sino, alguém subia ao campanário, eu normalmente, e toda a montanha participava da morte. Depois tudo se simplificou em banalidade avulsa. Sem notícia nos sinos, desinteressada a terra. Como galhos secos caíam, a um sopro mais forte, caíam. Também se não podia estar ao sino dias inteiros. Porque em certo inverno, por exemplo. Num giro rápido, foram uns dez. Dias intensos: vestir os mortos, chorá-los, levá-los à igreja para o visto da passagem, ou levá-los logo de casa, se o tráfego era mais vivo, carregá-los na carroça, abrir-lhes a cova, despejá-los para dentro, cobri-los de terra, pela manhã, pelas tardes, hora desértica, ao balancear largo e solene de um vento de eternidade. (p.247)

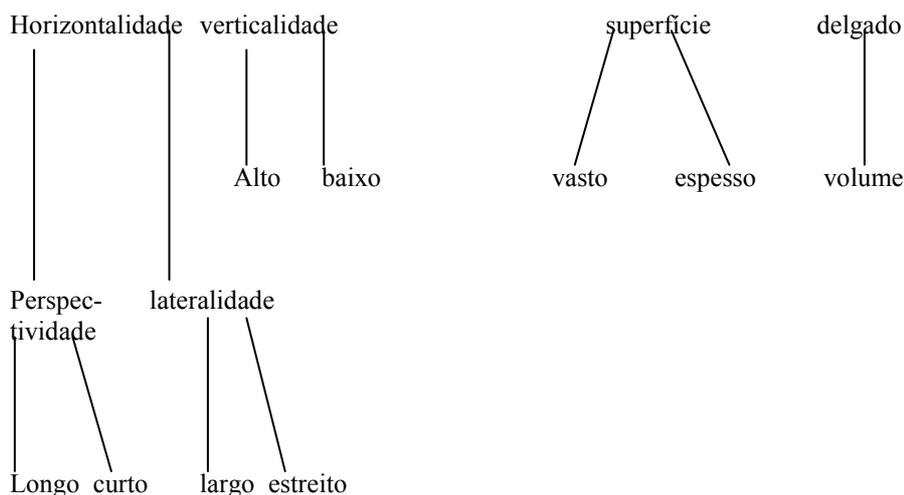
Cumpramos destacar a comparação utilizada pelo protagonista logo no início de seu discurso: “como as lâmpadas da rua, tosem desesperadamente...”. Essa imagem nos remete a um intenso sentimento de finitude e fugacidade. Finitude porque toda lâmpada se queima ou será apagada mais cedo ou mais tarde. Fugacidade porque é certo que esse fato “queimar e apagar-se” ocorrerá fatalmente. Mais uma vez a construção da narrativa nos surpreende pela beleza da sua imagética. Juntando-se à primeira comparação, temos a segunda em que se compara os velhos que iam morrendo como galhos secos, configurando os habitantes como algo sem energia, sem vivacidade, sem serventia. Por isso estavam “secos”.

Ainda em relação ao trecho acima transcrito é interessante enfocá-lo do ponto de vista da dimensionalidade. Greimas (1973, p. 46) divide o traço da espacialidade da seguinte forma:



²² “A vagabundagem noturna, o pendor para errar quando o mundo se atenua e se distancia, e até mesmo as profissões que é preciso exercer honestamente durante a noite, atraem as suspeitas.” (Blanchot, 1987)

²³ No romance *A peste* de Albert Camus, esse fato também ocorre.



Alto = dimensionalidade + verticalidade

Baixo = dimensionalidade + verticalidade

Longo = dimensionalidade + horizontalidade + perspectividade

Curto = dimensionalidade + horizontalidade + perspectividade

Largo = dimensionalidade + horizontalidade + lateralidade

Estreito = dimensionalidade + horizontalidade + lateralidade

Vasto =

Espesso =

Delgado: de pouca espessura, fino.

Vasto: extenso, amplo, dilatado, considerável, grande.

Espesso: grosso, denso.

Dimensão: número de coordenadas possíveis, necessárias, mínimas, para a determinação de um ponto.

Perspectiva: plano, aspecto vasto, à distância.

Partindo do modelo greimasiano, percebemos que o traço semântico da dimensionalidade divide-se em dois eixos: o horizontal e o vertical. O eixo da verticalidade se subdivide em alto e baixo. Nota-se que esse trecho de *Alegria breve* se estrutura em conformidade a esse eixo. O traço semântico ‘alto’ é afirmado pelas seguintes figuras: **lâmpadas, sino, subir, campanário, montanha**. Por outro lado, o traço semântico ‘baixo’ é figurativizado pelas seguintes figuras: **caíam, abrir cova, dentro, cobrir de terra**. Nessa estruturação alto x baixo temos ainda uma figura interessante que é uma figura de transição: **galhos**. Apesar de participar da imagem aérea, os galhos estão **secos** e por isso caem. Nesse trecho, portanto, temos o alto identificado com a vida na medida em que as figuras do alto remetem a seres vivos, a seres que participam do cotidiano de quem está vivo. Com o sema ‘baixo’ ocorre o oposto.

Observe-se ainda um outro elemento espacial bastante significativo e que se mantém coerente com a idéia de morte e abandono da passagem acima transcrita: o vento.²⁴ Esse elemento, *'largo e solene'*, impregna toda a cena de uma melancolia e de fugacidade da vida.

Do ponto de vista temático, ainda uma vez a morte é representada como um possível recomeço, como uma esperança de continuidade da essência do ser. É por isso que se torna muito significativa e simbólica a morte do Sr. Viegas, o penúltimo ser humano a morrer. Vejamos a passagem:

Mas pela manhã, certo dia, na altura do Natal. Como hoje, ainda, por quanto tempo? um nevão imenso, coagulando pelo ondulado dos montes. Acordei enregelado - alguma janela aberta? o ar líquido escorria-me pelo nariz, pela garganta, ficava aí, endurecia. Morreu enfim - pensei. Pensei-o súbito, fulgurante, trespassado de evidência. Vesti-me à pressa, corri logo a sua casa. E com efeito, portas fechadas, janelas fechadas. Chamei-o alto, aos berros, esmurrei-lhe a porta. Estafado, arquejante, eu, o bafo em jato, pequena nuvem de fumo, a toda a roda, a vastidão da neve, afundando o silêncio até à palavra primordial.

(...)

Bato. Espero ainda - silêncio. Então, tomo balanço, atiro-me: um ombro fica a doer-me enormemente. Olho em volta, ergo uma pedra grande, tremo. Tomo de novo balanço, a porta estala, a fechadura dependurada. Na cozinha, acororado, um resto ainda de brasas na lareira. Tombado sobre os joelhos, sentado num banco raso - é essa a tua perfeição? recolhido ao refúgio final, ó grandeza única, tão pobre, como um feto, acororado.

(...)

O homem espera que o retornem ao ventre, acororado em miséria sobre o lume que se extingue. Astros submersos, terra estéril, sobrevivente eu; clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda - Natal. (p.252-253)

O primeiro aspecto que notamos no trecho transcrito é a data em que o fato narrado se dá: natal. Essa data é muito significativa no mundo ocidental, pois está impregnada pelo pensamento cristão. Natal é o nascimento físico de Jesus, mas também pode significar a idéia de bem, de recomeço, de luz espiritual, de esperança e de nascimento. Em nível espacial, temos a neve que tudo dissolve, que homogeneiza e torna asséptico todas as coisas, torna-as iguais. Além disso, a neve em grande intensidade como a descrita pelo protagonista, remete-nos também à idéia de esterilidade. Ocorre aí uma configuração complexa em que o tempo contradiz o espaço. Tempo e espaço são antitéticos. Essa complexidade se perpetua na principal cena que nos é apresentada pela personagem: o Sr. Viegas está morto, entretanto sua posição é uma posição de nascimento ou de busca, de desejo dele. Ele se encontra numa posição fetal. Além de estar nessa posição, o Sr. Viegas se encontra dentro de um espaço fechado, interior, isolado do espaço aberto, exterior. E esse espaço

²⁴ “Todas as fases do vento têm sua psicologia. O vento se excita e desanima. Grita e queixa-se. Passa da violência à aflição. O próprio caráter dos sopros contrastantes e inúteis pode fornecer a imagem de uma melancolia ansiosa bem diversa da melancolia oprimida.” (Bachelard, 1990, p. 236)

é justamente a casa²⁵, o espaço, por excelência, da intimidade. Dessa maneira, não é difícil chegarmos à imagem da casa como um útero novamente salientando o traço semântico ‘vida’. Tempo, espaço e ser formando uma rede de sentidos antitéticos. O Tempo e o Espaço figurando sentidos opostos e o Ser como o elemento que reúne em si mesmo as oposições dialéticas do tempo e do espaço. Vida e morte a um só tempo, é justamente assim que o protagonista termina sua fala, com uma antítese, uma incoerência: “clamo a morte do homem, anuncio a sua vinda – Natal.” Da perspectiva de Jaime a morte pertence ao homem antigo, e o nascimento pertence ao homem novo, ou seja, o homem como o próprio deus. Nessa cena também se observa um elemento de transição entre vida X morte. Trata-se das brasas que estão se apagando. Temos a presença do calor, mas é um calor que se dirige ao fim, impotente contra toda a neve e o frio que do espaço exterior penetra inexoravelmente no espaço interior.

Essa mesma antítese vida/morte, vivo/morto além de percorrer todo o romance, é também a maneira como este termina:

Tenho de ir à vila buscar o ordenado, vivo ainda à custa dos mortos. Às vezes vou com meses de atraso, eles não gostam. Têm a vida escriturada, geometrizada, como um cemitério. Tiro a neve, traço o retângulo da campa, sou o coveiro do mundo. Não o carrasco - o coveiro, o último doador da piedade. (p.269)

Jaime diz ainda viver às custas dos mortos e se compara, ao final, a um coveiro e não a um carrasco, mais uma antítese. O primeiro se liga à piedade, ao dó enquanto o segundo nos remete a idéias contrárias: impiedade e malvadez. Fecha-se assim esse tópico da morte que nos remete ao mito nietzscheano do eterno retorno.

1.6 Solidão: o ser em face de si mesmo

O romance *Alegria breve* assim como *Aparição* são narrados em primeira pessoa o que produz um efeito de sentido de subjetividade. Esse narrador, homo e intradieético, utiliza-se

²⁵ “A casa significa o ser interior, segundo Bachelard... (...) ... A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. (...) O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem ... (...) ... os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora”. (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p.196)

Conferir ainda:

“Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz freqüentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.

...a casa natal inscreveu em nós a hierarquia das diversas funções de habitar... (...)... Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança, é viver na casa desaparecida como nós sonhamos.

A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.

Somos hipnotizados pela solidão, hipnotizados pelo olhar da casa solitária.” (Bachelard, 1978, p. 200, 207, 208, 221)

principalmente do flash-back²⁶ e do fluxo de consciência²⁷ para construir a diegese. Dessa forma, é o leitor que deve organizar mentalmente a fábula, colocando-a em ordem cronológica, pois os acontecimentos são narrados de acordo com as lembranças do narrador. Dizemos isso, a propósito do tópico *solidão* que aparece constantemente em *Alegria breve* e que passaremos agora a analisar. Em verdade, a solidão é um tema fundamental em *Alegria breve*, senão o mais importante do romance que analisamos. Para analisá-lo em seu início, tal qual se nos apresenta nessa narrativa, comecemos pelo final do livro.

A aldeia em que Jaime vive é um espaço em que ocorre uma metamorfose e esta expulsa os habitantes. Dessa forma, podemos visualizar a aldeia em três momentos diferentes: antes da chegada da indústria de mineração, durante o trabalho das minas, e após o fechamento das minas. Antes da chegada da indústria, pressupõe-se que o número de habitantes era estável. Com a chegada das minas começa a transformação da aldeia, ela fica, como diz o narrador, *tecnificada*. Entretanto, com a suspensão das atividades mineradoras, começa o esvaziamento da aldeia. Os jovens principalmente, mas também alguns velhos, deixam a aldeia em busca daquelas regalias tecnológicas que a mina trouxe e que depois leva embora abruptamente.

Devido às modificações que a aldeia sofreu, o tempo cíclico, biográfico interrompe-se. O fluxo se quebra. Não temos mais nesse romance a cadeia: nascimento - crescimento - morte - nascimento, etc. Na estrutura romanesca de *Alegria breve*, o tempo é quebrado com a morte. É por isso que a aldeia vai esvaziando-se até só restar o protagonista. Deixa-se o tempo cíclico, infinito e instaura-se o tempo finito.

Dentro da narrativa, o primeiro a verbalizar esse encolhimento da aldeia é o Padre Marques, grande amigo do protagonista Jaime.

Certo dia, o Padre Marques disse-me:

- Em todo este ano, só fiz seis batizados. Dissera-o ao povo na prática de domingo e repetiu-mo a mim no adro. Repetiu-o com indignação, porque via aí apenas o pecado da luxúria. E então eu disse-lhe:

²⁶ Na terminologia proposta por Gérard Genette diríamos *analepse*.

²⁷ “1. O monólogo interior é uma técnica narrativa que viabiliza a representação da corrente de consciência de uma personagem. Foi E. Dujardin o primeiro escritor a pôr em prática essa técnica narrativa, na obra *Les lauriers son coupés*(1887); e foi Joyce quem retirou este escritor do esquecimento, ao apontá-lo como inspirador dos monólogos do *Ulisses*.

Através do monólogo interior abre-se a diegese à expressão do tempo vivencial das personagens, diferente do tempo cronológico linear que comanda o desenrolar das ações. É fundamental no romance psicológico moderno que se assiste a uma incursão nesse tempo subjetivo: as análises de Bergson sobre o tempo psicológico, a reflexão de W. James sobre o fenômeno psicológico que designou pela expressão corrente de consciência (*stream of consciousness*) e a exploração freudiana do inconsciente delimitam em traços largos o contexto cultural que condicionou o aparecimento desse novo tipo de romance. Igualmente relevante em tal contexto foi o aparecimento e desenvolvimento do cinema que, ao atingir um índice considerável de rigor descritivo, motivou a narrativa para a exploração minudente do interior das personagens, como alternativa qualitativamente eficaz para competir com as mencionadas potencialidades descritivas (...)

2. O monólogo interior distingue-se do monólogo tradicional pelo fato de representar o fluxo de consciência da personagem sem qualquer intervenção organizadora do narrador.” (Reis, 1988, p. 266-67)

- Os velhos não fazem filhos. Se quase há velhos na aldeia.
Ele calou-se, reconsiderou: velhos? Rapidamente demos um balanço -
várias casas tinham fechado aqui e além. Desapareciam das esquinas os homens de
braços pendentes - para onde iam? - desapareciam. Para a capital, para o estrangeiro.
- Foi dinheiro amaldiçoado dizia -- o Padre.

(p.229)

Na interpretação de Jaime, Padre Marques, ao notar que havia feito poucos batizados, estava mais preocupado com a luxúria do que com o fato da diminuição populacional da aldeia, mesmo que isso não o impeça de ver com clareza um dado estatístico e objetivo. Mas aquele chama a atenção do padre para o fato de que a maioria da população aldeã era de velhos e, portanto, era natural que diminuíssem os nascimentos e batizados. Cronologicamente esse é o primeiro momento em que eles tomam consciência de que a aldeia está em processo de encolhimento populacional. Consequentemente é aqui que se inicia o processo de isolamento das pessoas e, portanto, da solidão. O Padre procura uma justificativa que é aquela concernente à entrada de dinheiro amaldiçoado na aldeia. Esse dinheiro é referente às minas que foram abertas na aldeia por Barreto, capitalista que viera de outra cidade. Quando as minas pararam de dar lucro, foram fechadas, e a aldeia passou a não oferecer nenhuma outra oportunidade de trabalho para os jovens e também eles não queriam mais viver sem o conforto que conheceram com a chegada da mina que trouxe consigo a tecnologia e as facilidades da modernidade²⁸. Daí a debandada. A narrativa coloca claramente a questão da vida simples em oposição à tecnologia ou, por outra, a relação entre o espaço rural e o espaço urbano. Esta última foi a preferida pela maioria dos habitantes, excetuando-se os velhos e Jaime.

Mas depois, foi tudo muito mais rápido do que supúnhamos. De uma a uma, pelas manhãs de inverno, atroando no silêncio, ouviamos-las na nossa estupefação, fechavam-se as portas, as gentes partiam. De uma a uma, como as lâmpadas, e de súbito os cães. Ficavam ao abandono, deambulavam pelas ruas. Suponho que também os ratos, nas velhas casas, e era como se um navio abandonado. De uma a uma. Havia uma vida a esgotar, anunciada ali, e o seu termo a cumprir longe dali. A terra regressava à sua nudez, neve limpa. Uma era nova a começar, antes do tempo, nova - que é que podia permanecer ?

*No ano seguinte, a frequência da Escola diminuiu enormemente. Talvez em metade. O Padre disse-me :
- Só dois batizados.*

²⁸ “Não estava ainda no fim, mas Barreto não voltou, ou, se voltou, não mais o vi. Meses, depois, tudo de fato acabou. Subitamente, um silêncio compacto, estagnado, prensado contra os ouvidos como tampas de algodão. O estrépito das máquinas, o rumor dos carros, entrando e saindo, deixa de toldar o céu, refluindo agora à quietude de outrora. De tempos já esquecidos, de novo a aldeia emergia assim aberta de pasmo e solidão. Do cruzamento das ruas desapareceram os fatos de ganga, azafamados, tecnificados. Mas em vez deles, os braços caídos, lentos, saudando vagamente o futuro, os homens da aldeia encostam-se pelas esquinas do Ócio - que estais pensando? olhos cansados, vagarosos. Não mais os apitos estridentes, afogueados da labuta, agora o sino da igreja já dá horas. Dá-as, escorrem pela montanha, vibram ao limite do horizonte, no lento e profundo balancear da terra.” (op. cit. p.212)

No outro ano, os alunos já me cabiam nas quatro primeiras filas das carteiras. A montanha crescia em todos os espaços vazios, como a erva do tempo. Ao longo do ano os alunos iam rareando. Nas súbitas manhãs, uma clareira nos bancos, aqui e além. (p.230)

Com o despovoamento da aldeia houve uma hipertrofia do espaço, um alargamento: *a montanha crescia em todos os espaços vazios*. O espaço da origem é um espaço amplo, despovoado e isolado pelas montanhas.

O processo de isolamento vai acentuando-se e é mais rápido do que a personagem principal esperava. É interessante notar que as figuras²⁹ utilizadas para construir o percurso figurativo³⁰ da solidão, no espaço da religião, são aquelas ligadas ao ato de batizar e à escola, espaço do saber. Dessa forma Padre Marques vai contando a quantidade de batismos feitos no decorrer dos anos: num ano foram apenas cinco batizados, o que pressupõe que a quantidade era regularmente maior. No ano seguinte, foram apenas dois batizados. Jaime segue outra marcação. Ele observa os alunos. Em um ano ele perdera a metade dos alunos. No ano seguinte, todos os alunos cabiam nas quatro primeiras fileiras e o processo de solidão continuou ampliando-se com as clareiras nas “súbitas manhãs”. Religião e educação³¹ são, no texto, portanto, as duas referências para a marcação do processo de solidão enfrentado pela aldeia, são também em nossa civilização ocidental as duas referências básicas na construção da personalidade do ser humano. Quando esses dois setores começam a se desarticular o restante da decadência não tardará.

Mas as crianças desapareceram da Escola, desapareceram da aldeia, não voltarão jamais. É o que sobretudo me arrepia - um mundo sem crianças. De um a um, os velhos emergem à superfície, são visíveis. Passam lentos às esquinas, encostam-se no vão das portas, sentam-se nas soleiras. (p.239)

Agora, a par da figura escola, aparece também a figura da criança e do nascituro que nos remete à idéia de começo, de início, de continuidade. Portanto, já que desapareceram as crianças e só se encontram os velhos pela aldeia, é evidente que o fim chegou, pois interrompeu-se a continuidade do processo. Tudo passa a ser apenas uma questão de tempo, pois os velhos fatalmente morrerão um dia e, não havendo mais crianças para manterem o círculo, tudo terminará.

A solidão total é experimentada por Jaime, que se encontra, a certa altura da narrativa, sem ponto algum de referência com outro ser humano. Nesse sentido, Jaime sofre um

²⁹ Utilizamos aqui o termo figura no sentido em que é usada na Análise do Discurso, isto é, figuras são seres que representam o mundo natural. Figuras são os substantivos concretos, os verbos que expressam atividades físicas e os adjetivos que indicam qualidades físicas.

³⁰ Ao conjunto das figuras, ao seu encadeamento chama-se percurso figurativo. É através da percepção e análise dessa rede de figuras que podemos chegar com certeza ao tema subjacente ao texto.

³¹ Note-se igualmente que o protagonista opta pela educação já que escolhe ser professor. Essa escolha é de suma importância para a construção da personagem e coerência da narrativa.

processo de ensimesmamento. Recebe apenas duas visitas: a dos repórteres e a de um velho conhecido.

Fora essas referências humanas, ele também mantém contato por algum tempo com o cachorro Médor. Posteriormente ele mata o próprio cachorro, ficando completamente sozinho na aldeia. Daí suas reflexões:

Estou só, horrorosamente só, ó Deus, e como sofro. Toda a solidão do mundo entrou dentro de mim. E no entanto, este orgulho triste, inchando - sou o Homem! Do desastre universal, ergo-me enorme e tremendo. (p.6)

Mas de súbito ergo-me, percorro a casa escura no prazer e no medo de ouvir os meus passos. Ouço-os. São fortes, ó tu - tu quem? São fortes, ressoam pela noite, são os passos do primeiro homem.

Uma alegria terrível inunda-me. É uma alegria absoluta, imperiosa e todavia calma como a lentidão da terra. Armo o gira-discos, abro as janelas e saio. (p.7)

Nesses pensamentos notamos um misto de dor e aceitação diante da inevitável situação. A um tempo, Jaime se vê como o herdeiro de toda solidão humana e também como o Homem, ou seja, como o mais lídimo representante do gênero humano. Da conciliação desses opostos, nasce a sensação de plenitude que o faz abandonar o marasmo da casa escura (lugar fechado, introspectivo, que, inclusive, estava com as janelas fechadas) para buscar um lugar aberto, a rua (local sem compromisso, sem pressões, livre). É de se notar ainda que, antes de buscar o espaço aberto, o protagonista coloca música para ouvir, isto é, a arte vem coroar e secundar o estado de alívio e bem-estar por que passa a personagem.

Em seguida, Jaime passa a descrever as ruínas da aldeia. O espaço fantasmático, o cenário de cidade abandonada é descrito com precisão pelo narrador. Vejamos:

Fora, o ar nítido corta-me, filtrado, branco. Pureza do limite. O recomeço perfeito. Passo pelas ruas abandonadas de casas mudas. Fitam-me, rondam-me, coalhadas de vozes e de sombras. Sou eu, estou aqui - se gritasses? Quase todas caem aos bocados, as janelas desconjuntadas, algumas de portas abertas. Se gritasses? Certa noite Águeda e eu ouvimos um grande estrondo como de tremor de terra: um telhado que abatera. Mas agora, nenhum rumor. Só a música. Vem pela janela, multiplica-se nos ocos da serra, avoluma-se no espaço. Mas é uma música suave, direi mesmo delicada. Lembra-me os veios de água pela primavera, as flores alegres dos campos. Estarei alegre? Em acesso de ternura. Passa como onda na aragem fria. De quem esta paz? Música triste como uma alegria desesperada. (p.8)

A situação é identificada pelo narrador como uma situação limite em que ele se encontra, espécie de recomeço, espécie de tempo original ou final. Para intensificar ainda mais a idéia de abandono, existe a presença da personificação cujo efeito de sentido é a aproximação maior entre o ser personificado e o narrador, pois o traço essencial do ser humano /vida/ passa a integrar o sentido dos objetos, das coisas. Novamente, a arte serena o ser em sua jornada às origens.

Estudaremos, em tópico à parte, essa presença da arte no romance, já que ela é um item importantíssimo da manifestação do sujeito, do ser, ante si mesmo e ante o outro.

Outro dado interessante é que essa atmosfera permeada de abandono é igualmente propiciada pela apresentação de um espaço revelador. Logo de início chama-nos a atenção o fato de a figura escolhida ser a casa. Nas narrativas, essa figura ganha coloridos emocionais diferentes, de acordo com o contexto em que aparece. Mas, na grande maioria dos casos, como asseverava Bachelard, a casa aparece como o espaço da intimidade. Nesse sentido, verifica-se a extrema pertinência da narrativa ao escolher a casa como elemento privilegiado na passagem acima transcrita, para a demonstração de dissolução do mundo antigo e instauração do mundo novo.

Em primeiro lugar, temos a figura das ruas abandonadas, isto é, o espaço público esvaziado de sua característica básica: as pessoas. Um espaço, enfim, que perdeu sua razão de ser, a sua função e o seu sentido.

Segue-se então a apresentação da casa, personificada já de início pelo adjetivo ‘mudas’. Em seqüência encontramos verbos personificativos que têm por consequência intensificar a atmosfera de abandono e solidão a ponto de o protagonista se perguntar a respeito da possibilidade do grito.

As figuras que aparecem em seguida são, pela ordem, as janelas, as portas e o telhado. Cabe então perguntar se essa ordem é aleatória. Acreditamos que não, pois observa-se que os dois primeiros itens atuam no eixo horizontal enquanto o terceiro se encontra no eixo vertical. Das portas abertas que descaracterizam a casa, pois, franqueada a qualquer um que queira entrar, ela perde seu caráter essencial que é o de espaço íntimo, privado, passa-se, em seguida, ao teto que desmorona, isto é, o lado racional³². Em outras palavras, não há mais intimidade, não há mais razão, não há mais conforto e não há mais casa.

Do ponto de vista lingüístico, nesse excerto, temos uma embreagem.³³ No excerto acima, temos, por duas vezes, o uso da embreagem. Notamos que o trecho acima é feito em primeira pessoa (*passo pelas ruas, fitam-me, sou eu, etc.*), entretanto, temos duas perguntas feitas na segunda pessoa (*se gritasses?*) Temos aí um desdobramento do narrador que se constitui em um outro. É interessante notar que esse outro que se dirige ao ‘eu’ em segunda pessoa, na maioria das vezes o faz no sentido de questioná-lo, de polemizar com o ‘eu’, ou sugerir alternativas para suas angústias. Esse outro remete-nos à idéia de consciência.

³² “A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade soa tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão.” (Bachelard, 1989, p.36)

³³ A embreagem acontece quando há uma suspensão das oposições de pessoa, de tempo ou de espaço. Assim, quando o pai diz ao filho: “O papai vai te pegar.”, suspende-se a oposição entre ‘eu’ e ‘ele’, empregando-se a terceira pessoa em lugar da primeira.

Um dos pontos intrigantes da narrativa é a questão de Jaime não ter ido embora quando podia. Como professor, ele encontraria facilmente uma outra escola para lecionar. Mas ele preferiu ficar e enfrentar a solidão. E o que salta ao olhos é que ele mesmo não tem a resposta do porquê dessa sua decisão. Quando lhe perguntam isso, sua resposta é sobretudo irônica, como podemos observar na seguinte passagem:

*Terei de ir a vila dentro em breve. Hão de perguntar-me:
- Como ficou sozinho na aldeia?
E terão razão em perguntar, porque eu não tenho resposta. Ou terei a resposta estúpida de sempre:
- Sou de cá. Alguém teria de ficar. (p.60)*

Nessa passagem é interessante registrar duas constatações. Primeiro o de que ele não possui resposta para o fato de ter decidido ficar na vila, pelo menos nesse ponto da narrativa. É claro que no contexto geral da obra nós sabemos que o motivo de Jaime ter ficado é sua procura, sua pesquisa a respeito do ser, de si mesmo e do outro. Procura, aliás, que não terá um fim em toda a narrativa. O segundo dado interessante é sua análise do que ele chama de frase “estúpida de sempre”. Pressupõe-se pela afirmação de Jaime uma crítica bem precisa àquele tipo de pessoa que somente diz o lugar comum, daquela pessoa que vive sempre no nível superficial dos clichês, que não se aprofunda na própria existência.

Contudo, a solidão enfrentada galhardamente por Jaime não é algo que o preocupa. Entretanto, como personagem muito bem construída, Jaime também sente oscilações em sua personalidade, em sua maneira de sentir o mundo e se comportar nele. Ele seria o que a tradição da teoria literária chama de personagem redonda³⁴. Vejamos uma passagem em que ele ainda se mostra consciente do que está fazendo, uma passagem que demonstra sua segurança:

*- Leva-me contigo! Para sempre...
Vi Águeda na janela, os braços estendidos, e olhei-a em silêncio com profunda piedade - piedade por ti, por mim, sofrimento informe, onde cabíamos ambos e a terra deserta e o espanto do universo.
- Não chegou ainda a nossa hora.*

³⁴ Essa terminologia foi primeiramente e unicamente proposta por E. M. Forster em seu livro *Aspects of the novel*, publicado em 1937. Reis & Cristina (1988) em seu já consagrado *Dicionário de Teoria da Narrativa* expõe da seguinte maneira essa questão da personagem redonda:

1. “Diferentemente da personagem plana, a personagem redonda reveste-se da complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada.
2. Pelas características que reclama, a personagem redonda convoca não raro procedimentos específicos. Projetando-se no tempo, os conflitos e mudanças vividos por uma personagem redonda traduzem-se numa temporalidade psicológica, eventualmente modelada através do monólogo interior...” (p.219)

Por essa definição que encontramos no *Dicionário de Teoria da Narrativa*, fica fácil perceber que Jaime se enquadra na designação de personagem redonda. E uma das provas disso é justamente sua incerteza sobre a razão de estar na aldeia e também o fato de às vezes gostar da solidão e às vezes não.

E chegaria algum dia? Durante um Inverno e um Verão, se bem me lembro, restávamos os três, eu, ela e o Sr. Viegas. Cada um em seu canto da aldeia, testemunhas finais. (op. cit. p.251)

Vejam agora, então, uma passagem em que a solidão é visivelmente tenebrosa.

Que horas são? A noite desceu devagar, entrou-me dentro de casa, a minha mão anoitece. Anoitecem os meus olhos, ó Deus, tão cansados. É uma hora solene, escrevo, escrevo. No papel escurecido escrevo sempre. No fio da tinta escorre o imbricado da minha letra miúda como o tinido de um inseto. Noite plácida e grande. Estendo-a a meus olhos pela vastidão da neve. Ah, ceder um pouco a este calor humilde do meu sangue, ouvir a um súbito choro de ternura e de susto a voz oblíqua da Grandeza e do Aceno. Mas a terra está morta. Morto é o homem e toda a sua ilusão. Mortos são todos os deuses. É o espaço deserto dos céus, é a terra amortalhada que eu olho. Olhar puro e aflito. Há uma coisa enorme e bela e triste a resolver-se aqui e eu não sei. No meu corpo envelhecido pesam milênios de desastre. Mas o meu corpo está vivo. Mergulho as minhas mãos na fundura de tudo o que foi e apodreceu, mas as minhas mãos voltam ainda com os seus dez dedos ativos. A minha boca é amarga, mas relembra o bom sabor. O mais terrível de tudo é a voz. Fala-me quando a não espero, fala. Vem-me do espaço vazio, do silêncio eterno, da grande lua que vai subir no horizonte. Vem-me do sangue envenenado pela interrogação que não ousa, desde a primeira hora em que o primeiro homem se interrogou. A lua vai subir - espera. Um instante apenas, escuta. Fluido do mistério ainda, do indizível que ficou. A neve coa-o pálida, transfigurada e leve como o halo do signo. Que é que isto quer dizer? Porque eu sei que não quer dizer nada, e todavia estremeço. Estremeço como se alguém me tocasse no ombro devagar. Como se me respirassem na face. É pois difícil a aprendizagem do silêncio - do silêncio absoluto, mineral? Mas só erguendo-se daí, da estreita aridez, a minha palavra é humana. E no entanto, na lua que esplende no céu, na neve que fosforesce sobre a aldeia espectral, um indício fala no limiar das origens. Erradia presença. Como um dedo que se levanta, como o sopro inicial. Vem na água da lua, na aura da imensidade. Multiplica-se na frenética presença das gentes que se foram. Trespasa a montanha, trespasa-me como súbita corrente de ar. Ah, sê calmo. O espírito dorme o seu sono eterno. A tua vigília é o teu corpo. Limitado, avulso, perecível. A tua grandeza é o braço que se estende com o teu testemunho. Alguém virá recebê-lo. Alguém. O teu filho, alguém. A terra é tua. Branca, enorme e virgem, no grande espaço lunar - que horas são? (pp. 101-2)

Analisemos, primeiramente, o excerto na perspectiva da espacialidade. O que torna o texto angustiante num primeiro momento é justamente o confronto entre as categorias espaciais da dimensionalidade e da não-dimensionalidade. Povoam o excerto acima figuras e temas que nomeiam algo não dimensional, algo, portanto, acima das capacidades de apreensão do ser humano. É dessa impossibilidade que nasce ou se intensifica a angústia. Ela nasce da impossibilidade de o ser dimensioná-la, o que lhe dá uma visão de impotência. Como exemplificação, tomemos o seguinte percurso figurativo e temático: **grande, Grandeza, vastidão, espaço deserto, enorme, imensidade**. Saliente-se, nesse percurso, a palavra grandeza grafada com letra maiúscula. Além disso, há outras figuras e outros temas que, mesmo não pertencendo ao percurso espacial, denotam e reforçam a ideia de não dimensionalidade. São as palavras do tipo: **mistério, eterno, vazio, indizível, absoluto**, que reforçam a inapetência do ser ante o mundo. E dessa inadequação, certamente, nasce a dúvida, a angústia, a náusea sartreana.

Além disso, um outro elemento espacial interessante para a caracterização da angústia e solidão que impregna tal passagem: a lua. Para Jean-Pierre Richard, em seu livro *Paysage de Chateaubriand*, “... *a despeito do seu dom de expansão, a claridade lunar não preenche o vazio - vazio das coisas ou do coração - como o faria o brilho solar. Ela reduz-se a atravessá-lo familiarmente com a sua luz toda negativa.*” (Apud Osman Lins, 1976, p. 104) Portanto, a lua é um reforço do vazio em que se encontra a personagem. Ela não preenche os espaços e a sua luz é desprovida de calor.

Da perspectiva temática, a citação acima é igualmente fundamental para o entendimento da solidão tal como ela é vivenciada e sentida pela personagem principal, Jaime. Notamos que essa solidão é pesada e angustiante. O percurso figurativo e temático é extremamente revelador do sentimento que permeia a personagem principal. Vejamos que percurso é esse através de um breve levantamento e análise da seleção lexical do protagonista:

noite, horas, casa, anoitece, olhos, cansados, solene, escurecido, miúda, inseto, vastidão, neve, ceder, calor, sangue, súbito, choro, ternura, susto, voz, oblíqua, Grandeza, Aceno, terra, morta, homem, ilusão, deuses, espaço, deserto, céus, terra, amortalhada, puro, aflito, triste, envelhecido, milênios, desastre, vivo, mergulho, fundura, apodreceu, ativos, evoca, amarga, terrível voz, espero, vazio, silêncio, eterno, grande, subir, horizonte, sangue, envenenado, interrogação, primeira, hora, primeiro, homem, fluido, mistério, indizível, pálida, transfigurada, estremeço, absoluto, mineral, aridez, espectral, limiar, origens, erradia, presença, aura, imensidade, frenética, trespassa, dorme, sono, eterno, vigília, coro, limitado, avulso, perecível, lunar, etc.

Nessa leitura que fizemos da seleção lexical do protagonista, sobressai a idéia da noite, de escuridão, que não é nada idílica ou romântica (apesar do luar). Pelo contrário, a presença dos vocábulos *inseto, sangue, ilusão, desastre, amarga, aridez, perecível*, além de outros similares dão-nos a clara idéia de que o insulamento em que a personagem se encontra é algo de tenebroso e terrível. É por isso que, a certa altura da narrativa, Jaime afirma viver na mais absoluta solidão :

*- E depois o pai diz que tu vives com o diabo.
Ah, sim? Mas como, Águeda? Não vivo com ninguém. Estou só. Na solidão absoluta.*

*- Com o diabo? - perguntei de novo, desperto e quase divertido.
E subitamente ri-me. Ri-me alto, através da noite.*

“ - Cala-te - disse ela ainda. - Não te rias! (op. cit. p.123, grifo nosso)

Essa “solidão absoluta” continua até o fim do romance, mas, para além da solidão permanece o questionamento da finalidade da própria existência, permanece em Jaime a busca da afirmação e, mais que isso, a procura de uma justificativa para sua vida. Daí decorre a esperança sempre viva, intermitente. E essa esperança está intimamente relacionada com a existência do filho de Jaime. Aliás, não é bem a existência do filho que faz com que Jaime se sinta esperançoso. O que lhe dá esperança é a possibilidade de o filho aparecer na aldeia. Naturalmente, esse fato tem implicações psicológicas. Inúmeras vezes Jaime se refere ao filho como herdeiro do mundo que ele, Jaime, está presenciando, um mundo original, consciente, dolorosamente límpido. Portanto, para além da vinda física do filho, o protagonista vislumbra sua própria continuidade pela vinda do filho. É o desejo de permanência que inspira essa personagem e incendeia a chama quase morta do seu olhar existencial. O outro, portanto, adquire agora uma dimensão metafísica na medida em que permite que o 'eu' continue sua vida de certa forma.

Foi bom ter nascido, para ver como isto era, para matar a curiosidade. Fugidia alegria, luz breve. Foi a que me coube, em paz a aceito. E em cansaço. Em paz. Deve ser igual - haverá diferença? - em serenidade a vivo. Agora espero o meu filho. Águeda era estéril, serei eu estéril? As evidências não se discutem, e a vida é uma evidência. E a terra. Mesmo que tudo esteja em ruínas. Como não vir o meu filho? Virá um dia. Viciado talvez? Virá um dia. (op. cit. p.273)

Outra conclusão importante a que o protagonista chega ao final de sua história, em consonância com a filosofia existencialista, é a de que a vida se justifica em si mesma. Se ele não tivesse vivido, não teria essa experiência e estaria “curioso”. Entretanto nasceu, experimentou, aproveitou. Breve alegria, mas que existiu, teve sua duração. Nota-se nessa passagem o porquê do título do romance: *alegria breve*. Esse título e a passagem acima transcrita sugerem sentimentos contraditórios. Ao mesmo tempo que é alegria, a vida é igualmente breve. Há um certo otimismo que termina por um certo pessimismo, devido à fugacidade da vida. Essa complexidade é a mesma de Jaime que se diz em paz, mas também com cansaço. Essa situação nos remete à famosa frase de Santo Agostinho: *credo quia absurdum*.³⁵

³⁵ Creio porque é absurdo, Santo Agostinho.

1.7 Todos os cães, o cão

A figura do cão³⁶ é uma das mais interessantes na obra de Vergílio Ferreira. Trata-se de uma figura presente em todos os seus romances do ciclo existencial. E como o cão está sempre em contato com o ser humano, relacionando-se com ele, achamos imprescindível analisarmos essa relação tal qual ela se nos apresenta na narrativa de *Alegria breve*.

Jaime assim nos apresenta seu primeiro encontro com a figura do cão:

Uma vez apareceu com um cão - não sei onde o arranjou. Deu-lhe um nome rico, chamava-se Médor. Creio que é um nome literário - onde li já este nome? Era um cão passivo, suponho que o capou. Era um cão feio, da cor das coisas velhas. (op. cit. p.181)

Nesse excerto, três idéias avultam: o nome do cão, o fato de ser passivo e sua identificação às coisas velhas. De forma concisa e objetiva, Jaime nos dá, logo de início, os três temas fundamentais que estão subjacentes à figura do cão.

Começemos pelo primeiro tema: o nome³⁷. Partindo do nome do cão, notamos que nele estão presentes duas palavras, dois sentimentos: medo e dor. Ora, essa bipartição é extremamente importante, pois revela as duas linhas básicas que estão intimamente vinculadas à idéia de cão e servem como contraponto à análise das pessoas presentes na fábula. Assim, a maioria das pessoas, principalmente Águeda que recolheu o cão, tem sua vida sempre impregnada de medo e dor. Medo e dor de quê? Da vida e de si mesma. Assim como Águeda, temos inúmeras personagens do romance com esse mesmo comportamento.

³⁶ Para Chevalier & Gheerbrant (1999) “ Não há, sem dúvida, mitologia alguma que não tenha associado o cão – Anúbis, T'ian-k'uan, Cérbero, Xolotl, Garm, etc. – à morte, aos infernos, ao mundo subterrâneo, aos impérios invisíveis regidos pelas divindades ctonianas ou selênicas. À primeira vista, portanto, o símbolo bastante complexo do cão está ligado à trilogia dos elementos terra, água, lua, dos quais se conhece a significação oculta, fêmeal, ao mesmo tempo em que é vegetativa, sexual, divinatória e fundamental, tanto no que concerne ao conceito de inconsciente, quanto ao de subconsciente.

A primeira função mítica do cão, universalmente atestada, é a de psicopompo, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thot, Hécate e Hermes, ele emprestou seu rosto a todos os grandes guias de almas, em todos os escalões de nossa história cultural ocidental. Mas existem cães no universo inteiro, e em todas as culturas eles reaparecem com variantes que não fazem senão enriquecer esse simbolismo fundamental.

(...)

Enfim, seu conhecimento do mundo do Além, bem como do mundo em que vivem os seres humanos, faz com que o cão seja muitas vezes apresentado como herói civilizador, na maioria das vezes senhor ou conquistador do fogo e igualmente como ancestral mítico, o que enriquece seu simbolismo de uma significação sexual.

(...)

Certos aspectos da simbólica do cão que acabamos de descrever, a saber: herói civilizador, ancestral mítico, símbolo de potência sexual e portanto de perenidade, sedutor incontinente – transbordante de vitalidade como a natureza, na época de sua renovação, ou fruto de uma ligação proibida --, fazem aparecer o cão como a face diurna de um símbolo. Mas convém que sua face noturna seja igualmente observada. A mais convincente ilustração desse aspecto é a interdição implacável sofrida por esse animal nas sociedades muçulmanas. (José Olympio Editora, 1999, pp. 176-182)

³⁷ Thomachevski, em seu já citado ensaio, *Temática*, chama-nos a atenção para a importância do nome como forma de caracterização da personagem. A esse recurso ele dá o nome de *máscara*.

Outro tema importante, presente no excerto acima extraído e que serve de corolário à idéia anterior, reforçando-a, é aquela da passividade. Médor é um cão passivo, provavelmente, segundo o narrador, por ter sido castrado. Ora, também passivas e “castradas” são a maioria das pessoas que vivem na aldeia de *Alegria breve*, segundo o ponto de vista de Jaime. A maior parte delas não se questiona a respeito da vida, vive no estágio estético de que fala Kierkegaard: estão dominados pelos sentidos e pelos prazeres.

Finalmente, há também a presença do tema das “coisas velhas”. O cão também simboliza o tema do tempo de outrora, do tempo em que não era importante se questionar a respeito da própria existência. Um tempo em que só se vivia no estágio estético, apenas o sensorial era importante. Médor era um cão passadista, como nos afirma explicitamente o protagonista Jaime em uma outra passagem:

Espera: nunca mais ouviste os cães. Terão morrido com o Médor? Choravam o tempo antigo, eram cães passadistas, terão morrido? Ou terão enfim reconhecido que o seu mundo era lá baixo, no vale previsto, onde a ilusão ainda é. Aqui, não. Há um mundo difícil a começar, sem deuses a prepararem tudo. Entra o vento e a chuva pelas vidraças da igreja, as portas não fecham, batem abandonadas à tempestade. (op. cit. p.156)

De início já nos chama a atenção, mais uma vez, a espacialidade explicitada no trecho acima. Note-se que, para o protagonista, o lugar do cão é “lá baixo, no vale previsto”, ou seja, estabelece-se, no texto, uma dimensionalidade que explora o eixo espacial da verticalidade: alto - baixo. O baixo é identificado com o vale e esse vale é caracterizado como previsto. Ou seja, o passadismo de que o narrador falara outrora é aqui representado espacialmente. O lado de baixo, o lado do vale, portanto do plano, do espaço sem profundidade, é o lugar do passado, é o lugar da religião em que o homem é coadjuvante. Portanto, no lado oposto, o alto, situa-se Jaime e sua religião do homem. O homem como o seu próprio deus. É a região da montanha, do “ar puro” como tantas vezes diz o protagonista. “*Há um mundo difícil a começar, sem deuses a prepararem tudo.*”

Reforçando ainda mais essas idéias do cão como representante do tempo e da religião do passado temos a figurativização do espaço da igreja. Esta aparece como um lugar abandonado, exposto às intempéries da natureza.³⁸ Vento e água penetram e destroem cada vez mais o espaço sagrado da igreja, espaço antigo. A própria natureza rejeita a cultura religiosa antiga. A natureza homologa a visão de Jaime.

³⁸ “*Se passarmos imediatamente à extrema imagem dinâmica do ar violento, num cosmos da tempestade, veremos acumularem-se impressões de grande nitidez psicológica. Parece que o vazio imenso, encontrando de repente uma ação, se converte numa imagem particularmente clara da cólera cósmica. Poderíamos dizer que o vento furioso é o símbolo da cólera pura, da cólera sem objeto, sem pretexto.*” (Bachelard, 1990, p.231)

Salta ao olhos, nesse trecho, a extrema concisão com que os temas foram figurativizados. O espaço é, mais uma vez, extremamente importante na explicitação da temática existencialista.

Nesse trecho, aparece claramente a simbologia do cão como representante do que é antigo e antiquado. Médor é representante de tudo o que já morreu e está morrendo, daí ele pertencer ao vale, isto é, ao que está embaixo, rastejando, por oposição a quem está em cima, mais próximo ao pico. Estendendo a imagem, vemos a natureza, vento e chuva, que agride a cultura, a igreja, que não faz nada, que permanece na apatia, na imobilidade e no fim. Seguindo a interpretação simbólica proposta por Chevalier & Gheerbrant, temos em *Alegria breve*, a face noturna do cão já que ele aparece ligado ao tema da morte, da desapareição. Do ponto de vista do narrador, Médor sempre recebe uma valorização negativa, disfórica.

Sempre reforçando o tema do que é velho, passado, em oposição ao que é novo, presente, temos muitas outras passagens com a figura do cão. Transcrevamos uma delas:

- Até amanhã - disse eu.

- Não! Espera!

- Não és a última mulher? pergunto ainda.

Um cão uiva-nos à porta. Deve ser Médor. Ela abre, chama-o, o cão não vem. Um outro uivo sobe de mais longe, outro ainda, multiplicados em ecos, ouvimo-los em susto, colunas na noite, ruínas do tempo imemorial.

- Até amanhã - disse eu de novo.

Sentada ao lume, restos de brasas e de cinza. Num banco raso, como sempre, escolheu-o logo para si, acocorada em velhice, principiando logo a morrer.

Mas a meio da noite, passos na casa, a porta do meu quarto range - levei tempo a compreender. (op. cit. p.260)

Vemos aí, em relação aos temas subjacentes ao texto, uma antítese formada pela oposição entre Jaime e o par Águeda/Médor, o novo e o velho, segundo a visão do protagonista. Nesse sentido é esclarecedor, e ao mesmo tempo interessante, a imagem criada pelo narrador ao identificar os uivos com colunas em ruínas que simbolizam o tempo antigo, o tempo de outrora que se encontra em degenerescência, em decadência. Além disso, os uivos vão repercutindo, como ecos, e poderíamos dizer, como apelos inconscientes de Águeda, talvez. O discurso simbólico do protagonista é muito convergente, isto é, reforça sempre o tema que ele defende o que o torna extremamente coeso. No trecho acima, o tema simbolizado pelo cão e por Águeda ganha um reforço extra com as figuras “restos de brasa e de cinza”, “banco raso” e “acocorada em velhice”. Essas figuras estão todas ligadas ao percurso espacial do decadente. A brasa já está virando cinza, o fim; o banco é raso, não possui profundidade, um corte vertical. A figura “acocorada” também nos remete ao campo semântico do que está em posição subalterna, menor, passivo, no plano do baixo. Como coroamento desse percurso encontramos o tema da morte apresentada no texto pelo verbo

“morrer”. É o que efetivamente acontecerá com ambas as personagens: Médor e Águeda. O único sobrevivente será Jaime. Aparece nesse trecho também uma antecipação da narrativa, uma prolepse. No entanto, não se pode esquecer que a narrativa é feita em *flash-back* ou em analepse. Logo, essa prolepse é feita em um ponto do passado, portanto temos uma analepse proléptica.

Fechando esse tópico ainda cumpre destacar a continuação do excerto anterior, uma vez que ele nos remete a outras facetas do tema:

*- Vem - disse-lhe eu. - Estou aqui. Não tenhas medo. Estou aqui.
Lenta, ofegante. Estendeu ao meu lado o seu corpo frio. Estou aqui.
- Não tenhas medo - disse-lhe ainda. - Estou eu aqui.
Mais desesperados, os cães uivam na noite. Uivam aos mortos de
todos os tempos, do passado e do futuro, aos que já se reconheceram na perfeição da
ruína, aos que ainda se recusam e se obstinam e ainda mexem
mexemo-nos, ativos, uivamos de dor e de aflição, uivamos ao longo da
noite. (op. cit. p. 261)*

Notamos aí uma gradação: à medida que Águeda se converte ou parece se converter, os cães se desesperam e latem como num último esforço para conquistar Águeda, para trazê-la de novo ao seu modo de pensar. Ela se entrega a ele, simbolizando a vitória das idéias de Jaime, pelo menos momentaneamente. Naquela noite, os uivos dos cães passadistas foram em vão. Não obstante o que acabamos de afirmar, há ainda uma outra imagem surpreendente no final do excerto. Abruptamente, há um corte nesta narrativa, e o protagonista, que antes falava dos cães, passa agora a falar de si e de sua companheira. Parece haver uma simbiose entre o par Jaime e Águeda e os cães. Ambos uivam, retorcem-se. Águeda adentra o interior da casa no meio da noite, e já na casa procura o espaço mais íntimo, o quarto. Águeda vem do exterior para o interior, do espaço aberto para o fechado, percorre no meio da noite o seu caminho. Acheça-se a Jaime, na intimidade do quarto dele, e passa-se, assim, do físico ao metafísico e, mais especificamente, ao corpo, ao erótico. E como elo, como intermediário, temos a figura do ‘uivar’ que nos lembra os cães, que, por sua vez, nos remete àquela simbologia apresentada por nós no início do tópico, qual seja mais especificamente à conotação sexual que está presente na figura do cão.

Porém, no embate passado *versus* presente/futuro, representado no romance por Águeda/Médor e Jaime respectivamente, Jaime será o vitorioso.

*Ele então avança para o tacho. Baba-se todo de necessidade.
Devagar vou erguendo a espingarda. Tenho-a já em posição de disparo, na exata linha
que nos une aos dois. O ponto de mira cai-lhe preciso ao centro do crânio. Não lhe vejo
o extremo do focinho, que é negro, mas distingo-lhe de um lado e de outro os dois olhos
baixos, fitos no tacho, negros também. Mas de súbito ergue-se outra vez: alguma coisa
ainda a esclarecer? Imobilizamo-nos os dois, em desafio. Quem vencerá? Tu, com a tua
memória inútil, a tua desgraça exibida? Ou eu com a minha divindade nova? Ah, se tu*

soubesses como é difícil recomeçar! Se tu soubesses como é fácil e sedutor dar-te a espingarda e dizer-te:

- Atira, Médor!

E seco, aperto o dedo. Um estrondo pavoroso abala o ar. E multiplicado em ecos, é como se perseguisse ainda por todos os cantos plausíveis a fugitiva imagem do cão.

No entanto, a imagem está ali ainda, viva. O tiro acerta-lhe no centro do crânio, mas as quatro patas agüentam enquanto podem, os olhos estupefactos não deixam de me fitar. Depois, lentamente, todo o corpo tomba de lado sobre a neve, os olhos sempre abertos, sempre abertos. A noite sobe neles, mas ainda vêem. São duros, invencíveis, vêem. Será necessário que eu deixe de os olhar para me não verem? Na alvura pálida da neve, uma nódoa de sangue. A minha cabeça estala. O corpo de Médor estendido. Tem a cor amarelada das coisas que envelheceram. Está ainda amarrado à oliveira, o tacho da comida ao pé. Abro-lhe a cova, antes que a noite chegue. Se eu chorasse? (op. cit. pp.132-3)

Do ponto de vista espacial, é interessante observar o embate travado por Jaime e Médor. No início ambos estão verticalizados, daí o olhar desafiador de Médor. Eles se encontram no mesmo plano. A figura do olhar³⁹ também possui toda uma exegese existencialista. Para Sartre, é pelo olhar que o ‘eu’ percebe o outro e é pelo outro percebido. Nesse sentido ocorre uma objetificação do ‘eu’ pelo olhar do outro. Entretanto, a visão que o outro tem do ‘eu’ funciona como fator de autoconhecimento na medida em que se percebe e se reconhece a visão do outro sobre o ‘eu’. Dessa maneira, Médor que olhava para baixo, ergue o olhar para Jaime que reconhece então o desafio lançado pelo cachorro, isto é, pelo tempo passado.

Desse embate, Jaime sai mais uma vez vencedor. Ele é o único que continua no eixo espacial da verticalidade. Médor, tombando, deixa de ocupar o mesmo eixo, passa para o horizontal. Assim, ficando no nível mais alto, Jaime reafirma sua superioridade também em nível espacial.

Outro dado espacial interessante de se observar é o jogo das cores presente nesse excerto. Primeiro temos o negro do focinho e do tacho onde está a comida. Posteriormente aparecem o branco da neve e o vermelho do sangue. O branco, como vimos, simboliza o espaço original, o início. Já o sangue que escorre simboliza a vida que se esvai no decorrer de toda a narrativa, absorvida no nada do espaço original. Finalmente aparece o amarelo que é a cor de Médor. Cor que figurativiza, como diz o próprio narrador, ‘as coisas que envelheceram’. Portanto, a vida que se esvai no branco da neve, é a vida antiga, antiquada, que não mais pertence ao presente.

É igualmente interessante destacar que, a certo ponto da narrativa, o narrador julga mais fácil morrer do que continuar a viver. Jaime parece nos dizer que viver com a

³⁹ “As metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha; revelam também quem é olhado, tanto a si mesmo como ao observador. É com efeito curioso observar as reações do fitado sob o olhar do outro e observar-se a si mesmo sob olhares estranhos. O olhar aparece como o símbolo e instrumento de uma revelação. Mais ainda, é um reator e um revelador recíproco de quem olha e de quem é olhado. O olhar de outrem é um espelho que reflete duas almas.” (Chevalier & Gheerbrant, 1999, p.653)

consciência da finitude de si, da grandeza da vida e da total responsabilidade do ser perante um horizonte sem deuses é uma existência nova e por demais pesada, pelo menos nesse momento de transição, nesse momento do choque entre as duas cosmovisões.

1.8 Verdade? qual?

A verdade é um erro à espera de vez
Vergílio Ferreira

O problema da verdade, como um tema importante para a filosofia existencialista e também para a filosofia de modo geral, aparece em Vergílio Ferreira. Seria até contraditório se isso não ocorresse. Como um escritor que se põe a escrever sobre a existência humana poderia deixar de tocar em questão de tal magnitude e tradição? Tradição inclusive dentro do pensamento filosófico existencialista? Vergílio não esquece tal questionamento do ser humano e transpõe tal reflexão para seus romances. Todos eles, do ciclo existencial, abordam de uma forma ou outra esse tema. Em *Alegria breve*, a Verdade é encarada de duas formas: a sensorial e a imponderável.

Para Jaime, a verdade sensorial é aquela alcançável pelo esforço, pela obstinação. Essa é a verdade fácil, superficial.

Há as verdades que se conquistam pelo esforço e atenção, para que se não escape nenhum dado do problema. Essas são fáceis de resolver. Estão nas nossas mãos. Para saber se uma pedra é dura, basta palpá-la. (op. cit. p.219)

Entretanto, há outro tipo de verdade, na concepção de Jaime. São aquelas para as quais nós nunca alcançamos a resposta. São as interrogações. Essa diferença entre pergunta e interrogação também aparece no livro de Vergílio Ferreira *Invocação ao meu corpo*.⁴⁰ Não há respostas para a interrogação, existe apenas a procura e talvez a recompensa esteja justamente no questionar e não na resposta.

⁴⁰ “Uma pergunta não interroga: uma pergunta diz a resposta. Porque uma pergunta está do lado do problema a resolver, do ainda simplesmente desconhecido; e a interrogação está do lado do insondável. A pergunta desenvolve-se na clara horizontalidade; a interrogação, na obscura verticalidade. (...) A pergunta é pois de uma dimensão prática. (...) A verdadeira interrogação é pois o limite de todas as perguntas, como o mar sem fim o de todos os rios plausíveis. A profunda interrogação fala ao sem-fim e à morte. (...) em cada ato, em cada obra, em cada arranjo das mãos ou da mente, em cada passo ou palavra, como palavra que diz e como palavra que é, há um mundo submerso onde a pergunta não chega, absurdo labirinto enredado e aberto como a eternidade da noite. (...) sob toda a proliferação da pergunta, há a alucinação do insondável. Toda a pergunta interroga, se a humildade nos visitar, se a nudez nos vestir. Toda a distração nos pode remeter à atenção, se formos atentos. Todo o animal pode ser homem, se puder descolar-se das coisas. A pergunta é assim a interrogação degenerada, a que já de si se esqueceu no jogo do faz-de-conta. Faz de conta que tudo tem razão de ser, que tudo é porque é, que a necessidade evidente habita o coração das pedras e dos homens. Para que o “porque”? a vida entretece-nos nos limites necessários do seu entretecer-se, sem quem nem para lá. (...) a pergunta é um eco da interrogação que já não interroga.” (Ferreira, 1969, pp. 19-26)

Mas há outras verdades, outras. Há perguntas sem resposta. São perguntas do sangue, Ema dizia que são as interrogações. E as respostas para estas - curioso - nunca se conquistam. Como numa roleta da vida, saem-nos. Acontecem sem nos darmos conta. Às vezes, repentinamente. Saltam como faíscas. São evidentes, queimam. (op. cit. p. 220)

Aprofundando o seu questionamento, a sua investigação existencial, Jaime nos dirá que a própria interrogação vai perdendo sentido pelo ato constante do questionar-se. O excessivo questionar desgasta, banaliza as coisas importantes da vida. E ela própria, a vida, se encarrega de eliminar as reflexões.

Fica intacto e gasta-se. As minhas dúvidas, repetidas, começam a esgotar-se. Aborrecem, fatigam. Sísifo repete o esforço, só por condenação. Por sua vontade, por mais que acreditasse chegar um dia ao cimo, se calhar desistia. Não bem por simples fadiga. A certa altura perguntar-se-ia: estou a rolar o rochedo? que é que isto quer dizer? A certa altura, tudo seria mecânico, deixaria de significar. Assim a vida vai largando mil questões pelo caminho, pelo simples fato de se fartar delas e já as não entender. Que questões? É ridículo sabê-lo: mil questões ridículas.

Mas o cansaço é verdade, mais verdade que toda a ciência dos séculos. Os grandes problemas da vida são pela vida absorvidos, digeridos, eliminados. Os grandes problemas nascem no sangue, circulam aí, e um dia exalam-se na respiração... Olho um quadro, ouço uma música, são belos, vivos. E um dia arrefecem estupidamente em matéria morta, em ruídos comuns. Por quê? Não sei porquê. Tudo quanto eram eles, os fazia viver, escapa-se-nos. E no entanto, tudo isso está ali, íntegro, novo, como na primeira hora. Ali. Como na primeira hora, estão novos, inteiros, os problemas que apodrecem nas valetas da história. Estão podres, não os reconhecemos, e todavia intactos os poderemos reconhecer. Não resolvi nada para a vida, cansei-me. É um cansaço, íntimo, amável, direi mesmo delicioso?(op. cit. p.220-221)

Podemos afirmar, portanto, pelas reflexões de Jaime que, para ele, o eterno questionamento, o questionamento sobre o questionamento, sobretudo, possui um poder nadificador muito grande. Essa afirmação do protagonista de *Alegria breve* chega a ser contraditória, pois ele se questiona o romance todo sem que as coisas ganhem um ar de sem sentido. Ao contrário, a impressão que fica é a de que a única forma de justificar a vida, ou de lhe dar sentido, é o questionamento.

Não podemos deixar passar despercebido a comparação com o mito de Sísifo feita pelo narrador. E nessa comparação, identifica-se o alto, formado a partir dos traços dimensionalidade + verticalidade, com a resposta aos questionamentos existenciais. E também Sísifo, se se perguntasse, acabaria por perceber o não sentido de rolar a pedra até o alto.

1.9 Arte que te quero arte

A questão da arte⁴¹ é uma das que estão presentes no ser humano desde seus primórdios e não poderia, portanto, passar ilesa pelo ciclo dos romances existenciais de Vergílio Ferreira. Em todos eles a arte é enfocada de uma ou outra maneira. O grande destaque é a música, é ela que aparece com insistência em todos os seus romances. Paralelamente a ela, mas em menor intensidade, encontramos também as outras artes, como a pintura e a literatura.

Em *Alegria breve*, encontra-se uma reflexão aguda sobre a arte contemporânea, aliás, o próprio romance é uma afirmação concreta de arte contemporânea. A reflexão feita dentro da narrativa destrói impiedosamente a falsidade de algumas manifestações primárias que se consideram arte.

Ouç-o. Um dia os cães desaparecerão de todo. Um dia a música será pura. Pura como? Ainda haverá música um dia? Subitamente, às vezes penso, num terror absurdo, que é da nossa menoridade, a música, a arte, tudo aquilo em que precisamos de reclinar um pouco a cabeça. Mas como irá o homem agüentar? Mesmo os deuses precisam de liras e alaúdes... Ema diz-me:

- Seria absurdo. Um mundo sem arte seria um mundo estúpido de robots.

- Mas, Ema, você disse-me. Você contou-me desse concerto a que assistiu. Já não havia música; havia só guinchos, estrondos, e uma fulana, a solista, a ler anúncios de um jornal. Você não quer ver. Você não entende que tudo isso é o sinal de uma liquidação.

- Que liquidação? Estamos só desorientados. Há de vir aí um artista, a Vanda convidou-o. Você vai ver o entusiasmo dele. A Grande Voz fala ainda e sempre ao homem, mas o homem perdeu o caminho para lá.

Um dia a música será pura. Os uivos enrolam-se nela, atravessam-na ainda de desespero, sobem até às estrelas e para lá. (op. cit. p.90)

Nessa passagem de *Alegria breve*, podemos observar, a respeito da arte, duas linhas de raciocínio, duas questões que se apresentam. A primeira, colocada por Jaime é aquela que discute a própria necessidade da arte. Será que a arte não é uma manifestação do mundo que já

⁴¹ “Kant resumiu as características tradicionais desse conceito ao fazer a distinção entre arte e natureza, de um lado, e entre arte e arte mecânica e a arte estética. Sobre esse último ponto, diz: ‘ Quando, conformando-se ao conhecimento de um objeto possível, a arte cumpre somente as operações necessárias para realizá-lo, diz-se que ela é arte mecânica; se, porém, tem por fim imediato o sentimento do prazer, é arte estética, esta é a arte aprazível ou bela arte. É aprazível quando sua finalidade é fazer que o prazer acompanhe as representações enquanto simples sensações; é bela quando seu fim é conjugar o prazer às representações como formas de conhecimento’ (crit. do juízo, § 44). Em outros termos, a bela arte é uma espécie de representação cujo fim está em si mesma e, portanto, proporciona prazer desinteressado, ao passo que as artes aprazíveis visam somente a fruição. A essa concepção de arte remetem-se ainda hoje os que vêem nela a libertação das restrições impostas pela tecnocracia, ou pelo menos um meio de corrigi-las, fazendo valer, nesse sistema, a expressão da personalidade individual.

Embora hoje a palavra arte designe qualquer tipo de atividade ordenada, o uso culto tende a privilegiar o significado de bela arte. Dispomos, de fato, de um termo para indicar os procedimentos ordenados, isto é, organizados por regras de qualquer atividade humana: é a palavra técnica. A técnica, em seu significado mais amplo, designa todos os procedimentos normativos que regulam os comportamentos em todos os campos. Técnica é, por isso, a palavra que dá continuidade ao significado original (platônico) do termo arte. Por outro lado, os problemas relativos às belas artes e a seu objeto específico cabem hoje ao domínio da estética.” (Abbagnano, 1998, p.82)

passou? Será que em um mundo consciente de sua existência e do absurdo da morte ainda haveria tempo para a arte? Nessa reflexão aparece novamente a figura do cão que, como já vimos, representa o “mundo velho”. Jaime tende a concordar que um mundo sem arte é um mundo sem sentido, pois até os “deuses precisam de liras e alaúdes...”. Reforçando a concepção de Jaime, aparece Ema, para quem um mundo sem arte seria um “mundo estúpido e de robots”.

A segunda reflexão que aparece nesse trecho é aquela que critica o que hoje se enquadra dentro da designação por demais generalizante de “arte moderna”. O exemplo citado por Jaime mostra uma música sem fundamento estético, sem esforço de elaboração artística, sem criação, enfim. Entretanto, Ema não concorda com Jaime na conclusão que esse tira. Para Ema o que existe é apenas uma momentânea perda de consciência estética, ou talvez, não bem uma perda, mas uma crise. E ela cita um artista que fora convidado por Vanda para visitá-los. Segundo ela, esse artista é o representante ainda da “Grande Voz”. No entanto, nota-se que esse artista nunca aparece durante toda a narrativa. Seria isso indício de que a arte morreu ou seria indício da esperança de Jaime na volta da arte grandiosa, da arte com consciência estética? Levando em conta especificamente a narrativa, parece-nos impossível decidir por um dos lados o que torna, aliás, o texto mais interessante. Cabe ao leitor a decisão final, se houver uma.⁴² Mais à frente, no seu texto, Jaime vai exemplificar, ou melhor, satirizar e ironizar a produção artística de seu tempo. Vejamos este trecho:

- Imaginem vocês isto: escolho aqui no quintal meia dúzia de pedras, meto-lhes um ferro no rabo, arranjo-lhes uma peanha e contrato um teorizador. O tipo vem, embrulha-me as pedras em mil teorias de espaços e de relevos e de jogo de formas, e uma simples pedra é uma escultura primorosa, cotada por vinte contos.

Mas eu não rio. Apenas sofro.

Alguém falou então da música. Havia discos incríveis, mas com teorias refinadas nas capas. Ouvi alguns. Guinchos, ruídos suspeitos. Às vezes, longos silêncios. De súbito, um ruído suspeito e logo o silêncio outra vez. Havia outros mais aceitáveis. Mas onde a “música”? que era enfim a “música”, mesmo a aceitável? Sons estéreis, desidratados de toda a emoção. Como um esquema de fios de aço - ó música que

⁴² Sobre essa questão, Vergílio Ferreira, em entrevista a Leodegário A. de Azevedo Filho, assim se manifestou: “A propósito desejo frisar uma vez mais que a Arte não é para mim um valor, direi, um absoluto, senão na medida em que é na sua dimensão que a verdade se revela. Uma coisa é pois o objeto estético – sem dúvida o maior valor dentre os valores propostos por este século; e outra coisa é o sentimento estético que obscuramente promove esse objeto. É pelo objeto, aliás, e para o grande público pelo menos, que esse sentimento retroativamente se esclarece. O objeto estético hoje está em ruínas, mas não o sentimento que só desumanamente poderá julgar-se em vias de também desaparecer. Mas a ruína da arte significa precisamente a ruína de um mundo – que esse, sim, está a desmoronar-se. A situação equívoca da arte como valor, pretendi eu anotá-la em *Alegria breve* mediante várias referências e entre elas o fato de o artista que deveria de vir à aldeia (como outros pólos unificadores do problema vieram – Miguel, para a ação; Amadeu, para o erotismo, Ema, para a metafísica) não ter vindo realmente. Aliás a problemática metafísica é a cúpula de todos os outros problemas que são os seus sucedâneos. Eis porque ela abre o horizonte final de toda a narrativa e de todas as situações do narrador. Mas justamente o narrador entende que essa problemática deve ser anulada ao estrito nível humano, deve pois, desmoronar-se também. Mas não assim a arte da qual os destroços modernos o são apenas de uma sua forma, justamente a forma atual.” (In prefácio a *Alegria breve*, Ed. Verbo: São Paulo, 1972, p. XI e XII)

me chamas, música antiga, subitamente aberta como um abismo para cima, subitamente longe como inesperada memória inoportuna e suave e côncava como um regaço.

- Ah, vós não acabais com o retoíço...

música de outrora, da minha miséria invencível, música morta.

Mas a arte não se ilude: sei assim que é essa a música do meu tempo, a arte da minha hora essa, a música do horror, idade do ferro, a minha idade - liquidação geral.

(- Que liquidação ? - diz-me Ema. - Estamos só desorientados. Há de vir aí um artista, a Vanda convidou-o. A Grande Voz fala ainda e sempre ao homem, mas o homem perdeu o caminho para lá.) (op. cit. p.194-95)

Na concepção de Jaime, Muitas vezes são as teorias que dão *status* de arte ao fazer humano, isto é, houve uma inversão completa no processo de criação. A teoria justifica a arte e não o contrário. Daí que qualquer coisa pode ser arte, pois inventar malabarismos mentais é relativamente muito simples para quem domina os procedimentos de tal raciocínio.

Temos também nesse trecho a antítese formada pelos tempos passado *versus* presente. A música de antigamente, a música da infância de Jaime lhe traz saudade, a música de hoje é a desarticulada, sem sentido. Essa valorização positiva da música do passado, mostra-nos um dado da infância do protagonista. Com efeito, a infância não é muito explorada em *Alegria breve*, mas sempre que aparece, está associada, principalmente, à figura da irmã e das brincadeiras que com ela compartilhava. A frase da mãe, chamando a atenção das crianças: *‘Ah, vós não acabais com o retoíço...’* é constantemente repetida. Essa lembrança explica porque Jaime gostava da irmã e porque ela o respeitava. Explica também porque a música da infância é bem mais alegre e melhor que a dos dias atuais em que o protagonista vive, o que, por sua vez, é um *leit-motiv* em todas as literaturas.

Reforçando a idéia da música do passado como algo positivo, aparece o espaço. Três figuras são usadas pelo narrador: **aberta, abismo para cima, côncava como um regaço**. A primeira delas, remete-nos à idéia de recepção, de fraternidade, ao contrário de um espaço fechado, impenetrável. Já a segunda figura revela-se um caso, talvez raro, de oxímoro espacial. Ou seja, o abismo é um espaço que se configura no eixo da verticalidade e, naturalmente, com uma direção ‘para baixo’. O olhar descritor (Hamon, s/d.) sempre perspectiva o abismo de cima para abaixo, daí as expressões comuns: estar à beira do abismo, encarar o abismo, etc. Assim, é completamente contraditória a idéia de um abismo para cima. Entretanto, no contexto da obra lida, percebe-se que o significado é justamente o do sentimento de amplitude, de vastidão, de não-dimensionalidade, enfim, provocado pela lembrança da infância. A terceira figura nos remete à

fenomenologia do redondo⁴³ que possui, como salienta Bachelard, uma tonalidade sempre de confiança e nada mais representativo disso que o colo. Em resumo, podemos afirmar que as idéias de receptividade, fraternidade e confiabilidade foram adicionadas à música através de uma figurativização espacial.

Aqui, cumpre destacar uma característica bastante interessante, que aparece tanto em *Alegria breve* como em *Aparição*: a **linguagem espacial**. Frequentes vezes, o narrador se utiliza de uma espacialidade para caracterizar seres e coisas que não possuem dimensionalidade espacial. Tal é o caso da música acima referida. Quando diz que a música é aberta, ocorre um estranhamento ou singularização (Thomachevski, 1971), pois tal adjetivo não faz parte do campo semântico de música. Essa linguagem espacial para falar de outras questões é muito significativa e serve como prova bastante forte da relação entre espaço e temática existencialista tal como acontece nesses dois romances de Vergílio Ferreira. Para Lotman (1978),

Mesmo ao nível supratextual, ao nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais mostra ser um dos meios fundamentais para dar conta do real. Os conceitos “alto-baixo” “direito-esquerdo” “próximo-longínquo”, “aberto-baixo”, “delimitado-não delimitado”, “discreto-contínuo”, são um material para construir modelos culturais sem qualquer conteúdo espacial e tomam o sentido de “válido-não válido”, “bom-mau”, “seus-os estranhos”, “acessível-inacessível”, “mortal-imortal”, etc. Os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma da oposição “céu-terra”, ou “terra-reino subterrâneo” (estrutura vertical de três termos, ordenada segundo o eixo “alto-baixo”), quer sob a forma de uma certa hierarquia político-social com uma oposição marcada dos “altos” aos “baixos”, noutro momento sob a forma de uma marca moral da oposição “direita-esquerda” (as expressões: “A nossa causa é justa []”, “pôr qualquer coisa à esquerda”). As idéias sobre os pensamentos, ocupações, profissões “humilhantes”, e “elevadas”, a identificação do “próximo” com o compreensível, o “seu”, o familiar, e do “longínquo”, com o incompreensível, e o estranho - tudo isso se ordena em modelos do mundo dotados de traços nitidamente espaciais.*

Os modelos históricos e nacionais-lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma “imagem do mundo” - de um completo modelo ideológico, características de um dado tipo de cultura. Na base destas construções, tornam-se significantes até modelos espaciais particulares, criados por este ou aquele texto ou por um grupo de textos. (1978, pp.360-361)

Como vemos, portanto, o recurso espacial é comum na linguagem cotidiana. Entretanto, podemos perceber claramente que, em *Alegria breve* e *Aparição*, esse uso é bastante frequente o que traduz o vínculo estreito que há entre os temas existenciais e os fenômenos espaciais.

⁴³ “Mais uma vez, as imagens da redondeza plena ajudam a nos congregarmos em nós mesmos, a darmos a nós mesmos uma primeira constituição, a afirmar o nosso ser intimamente, pelo interior. Pois, vivido do interior, sem exterioridade, o ser não poderia deixar de ser redondo.” (Bachelard, 1989, p.237)

Voltando à questão da arte, e como prova de que nem tudo está perdido no que se refere a ela e também para demonstrar sua crença na arte durante toda a narrativa, Jaime sempre coloca um disco, “Os Quatro Elementos”, e a música dele deixa invariavelmente o protagonista em um estado de calma, de transcendência, de plenitude.

- *Os Quatro Elementos. Um ateu devia fazer dele o seu hino. Se for capaz de o ouvir em paz e plenitude ...*

- *Mas você não é atéia, Ema.*

- *Oh, decerto. Mas para mim a vida é tranqüila. Durmo nela sem medo. Alguém vela enquanto durmo. Quem? Alguém. É você capaz de ouvir e de dizer “tudo está bem”?*

Ema ligou o disco, subitamente a música instalou-se na sala, nítida, pura, serena. Vanda foi-se - que tinha ali que fazer? Agita-se na cama, grita. É uma cama larga como um palco. Águeda dorme enfim sob a neve, a música sobe até aos astros. Vem pela janela, repercute pelos ocos da montanha. Clara escorre, alastrando pela encosta, água aberta no riso aberto das flores novas. Grave alegria, plácida. Plácida a noite sem lua, no azul escuro, rutilante de estrelas - ó Primavera calma, apelo aos meus olhos de pedra. (op. cit. pp.203-204)

Portanto, na visão da personagem nem tudo está perdido, restam ainda esperanças de que a arte volte a ser o que era, isto é, volte a cumprir sua função social e estética. Essa obra de arte (“Os Quatro Elementos”, ou as do mesmo tipo) prescinde de teorias explicativas, segundo depreende-se do texto. Mais do que explicação, a arte é o sentimento que ela desperta na pessoa. Notemos que, ao ouvir a música, Jaime não teoriza sobre ela, apenas descreve o que sente. Entrevemos nesse trecho a idéia de que a arte também possui uma função liberadora e restauradora do ser. Essa concepção pode ser verificada também em outros textos de Vergílio Ferreira. Destaquemos as figuras e os temas usados pelo narrador, isolando a cadeia à qual se refere:

hino, paz, plenitude, estar bem, nítida, pura, serena, subir, astros, clara, escorrer, alastra, encosta, água, riso, flores, grave, alegria, plácida, noite, azul, rutilante, estrelas, primavera, calma, etc.

Tanto o percurso figurativo quanto o temático nos remetem ao tema central da plenitude, da transcendência. Sem teorias. Só há sentimentos.⁴⁴ Essa concepção, cremos, é a mesma que Vergílio Ferreira revela em um de seus livros de ensaio, *Invocação ao meu corpo*.

⁴⁴ “... há uma diferença de abismo entre o explicar uma obra de arte e o estar a vivê-la, entre o sabermos que o seu tempo a atravessa e o estarmos sendo atravessados por ela. (...) A obra de arte é do seu tempo – mesmo a que o excede – e explicável através disso e do que se quiser até ao último pormenor. Mas enquanto se vive essa obra – e não enquanto a estudamos – o tempo sai fora do tempo, instaurado em eternidade.

“A relação do homem com a Vida é primordialmente uma relação afetiva, e a Arte é a realização ou presentificação no objeto artístico dessa afetividade.” (Ferreira, 1969, p. 214 e p. 226)

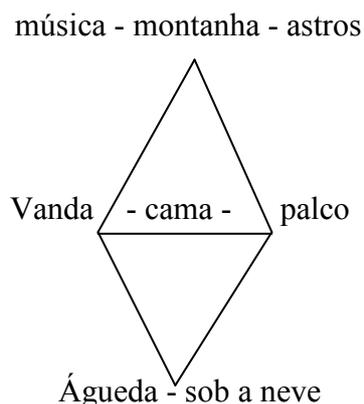
Mas, para além, dessa análise temática da arte, cumpre analisar também o espaço tal como ele se nos revela no trecho acima transcrito. De início, chama-nos a atenção a espacialidade presente no título do disco ouvido. De acordo com a tradição da alquimia, os quatro elementos são: terra, fogo, ar e água. Aliás, é baseado nesse elementos que Bachelard construirá a sua topoanálise. Segundo a tradição, esses elementos são os originais de tudo que existe no mundo. Assim sendo, mais que casual, a escolha do título desse disco é um elemento que se encaixa perfeitamente na temática geral da obra. Seja essa temática o questionamento da origem, seja ela a preocupação com a espacialidade do ser.

É interessante notar também que no trecho aparecem os três níveis básicos do eixo espacial da verticalidade. Segundo Lotman,

“Os modelos do mundo sociais, religiosos, políticos, morais, os mais variados com a ajuda dos quais o homem, nas diferentes etapas da sua história espiritual, confere sentido à vida que o rodeia, encontram-se invariavelmente providos de características espaciais, quer sob a forma da oposição “céu-terra”, ou “terra-reino subterrâneo” (estrutura vertical de três termos, ordenada segundo o eixo “alto-baixo”),...” (Lotman, 1978, p. 360)

Esses três termos - subterrâneo, superfície e céu - estão representados no trecho acima respectivamente pelas figuras: sob a neve, cama e palco, astros e montanha. A esses três espaços, ligam-se três figuras também, respectivamente: Vanda, Águeda e a música. Entrelaçando as seis figuras com seus respectivos espaços, teremos que a superfície, a terra, o plano da superfície é onde se encontra o prazer erótico, material. É o lugar onde se encontra Vanda (nível estético para Kierkegaard). E como nós temos nesse trecho a comparação da cama com o palco, podemos inferir que a cama é também o espaço da representação no sentido de não real. A seguir temos o espaço subterrâneo: sob a neve. É o espaço ocupado por Águeda que, morta, foi enterrada no quintal. O subterrâneo então representa o espaço do ultrapassado, da religião morta e enterrada. Finalmente, a única figura que ocupa um espaço aberto, livre, é a música que, livre, percorre os espaços amplos subindo até os astros. Naturalmente, o tema aí representado é o da transcendência.

Graficamente, poderíamos representar esse espaço da seguinte maneira:



Ainda em relação aos elementos espaciais do trecho acima destacado, deve se salientar a metáfora utilizada pelo protagonista ao identificar a música com a água. Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15),

As significações simbólicas da água podem reduzir-se a três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência. Esses três temas se encontram nas mais antigas tradições e formam as mais variadas combinações imaginárias -- e as mais coerentes também.

A nosso ver, os três temas apontados pelos estudiosos franceses encaixam-se na idéia de música que se depreende da narrativa, retirando apenas a conotação religiosa que se faz presente neles.

1.10 Deus: causa primária de todas as coisas?⁴⁵

Uma vez mais, em *Alegria breve* notamos uma dualidade. Dessa vez a dualidade se refere à questão antiquíssima como o homem: Deus⁴⁶. A narrativa contrapõe os velhos e as velhas beatas, o padre Marques em oposição a Jaime e Ema, principalmente. Notemos que não é bem o debate entre Materialismo *versus* Espiritualismo. Acreditamos que o debate proposto pela narrativa é mais amplo ou mais complexo, pois temos mais de uma visão materialista e mais de uma visão espiritualista. Aquele debate, portanto, que no início parecia dual torna-se polifônico.

Inicialmente, é interessante salientar que a figura do cão reaparece na narrativa. Como já vimos em outra parte desta tese, a figura do cão representa o que é passado, o que é tradicional. Assim:

Quem poderia ainda ouvir-te? É um cão reles, surrado a fomes e abandono. Tem o pelo amarelado, não de um amarelo de origem, mas do das coisas que

⁴⁵ “São duas as qualificações fundamentais que os filósofos (e não só elas) atribuíram e atribuem a Deus: a de Causa e a de Bem. Na primeira, Deus é o princípio que torna possível o mundo ou o ser em geral. Na segunda, é a fonte ou a garantia de tudo o que há de excelente no mundo, sobretudo no mundo humano. Trata-se, como é óbvio, de qualificações bastante genéricas que só têm sentido preciso no âmbito das filosofias que as empregam. Podemos, por isso, distinguir as várias concepções de Deus partindo dos significados específicos que essas qualificações adquirem, portanto: 1° quanto à relação de Deus com o mundo, pela qual Deus é a Causa; e 2° quanto à relação de Deus com a ordem moral, pela qual Deus é Bem. Como, ademais, é possível conceber que da divindade podem participar vários entes ou que ela é própria de um só ente, e como, por outro lado, é possível admitir várias vias de acesso do homem a Deus, também é possível admitir outros dois modos de distinguir as concepções de Deus; 3° quanto à relação de Deus consigo mesmo, ou seja, com sua divindade; 4° quanto aos acessos possíveis do homem a Deus. Esses quatro modos de distinguir as concepções de Deus, que podem ser encontrados ao longo da história da filosofia ocidental, têm a vantagem de seguir com suficiente fidelidade as interações históricas da noção em exame, ou seja, os pontos que serviram de base para as principais disputas filosóficas. (Abbagnano, 1998, p. 247)

⁴⁶ A corrente filosófica existencialista se divide entre os ateus e os deístas. No primeiro caso, encontramos Sartre e Heidegger, no segundo, Karl Jaspers e Marcel.

envelheceram. Pende-lhe o focinho para a terra. Pende-lhe tudo para a terra, mas as pernas abertas estacam-no ainda no ar. É um ser vivo. Respira. Por que respiras? Berrolhe de novo:

- Médor!

Ele geme ainda, com uma delicadeza submissa, ergue até mim devagar os seus olhos escorçados. São olhos grandes, com todo o mundo dentro. Fitam-me, longos. Afundam-se para lá do dia até a uma escuridão sem fim. São olhos do passado. Enfrentamo-nos numa luta sem tréguas. Deus não vê - está morto, como todos os homens mortos, ou mais ainda. Há o espaço em volta. E a neve eterna. E o poder da montanha.

- Venha aqui!

Treme de frio. Ou de medo? Treme. Tem olhos inesgotáveis. Aguados escorrem a tragédia milenária e a memória que vem nela. Humanos, afogados no vício do sofrimento. Deus não vê. Que tens que fazer aqui? Cão! És cão. O homem novo vai nascer. Cão. Com toda a lepra no ar, espedada trêmula em quatro patas trêmulas. Espaço enorme. Eu e tu. Pelo raiado do céu uma aguada roxa. De que me falas? Tudo tem de ser inventado, cão. És triste, tenho uma pena enorme de ti. (op. cit. pp.127-128)

Novamente, podemos perceber nesse excerto a identificação do cão com o passado, através da cor amarela “das coisas que envelhecem”: olhos do passado. Mas devemos acrescentar que Jaime coloca o cão explicitamente do lado contrário ao seu, ou seja, o passado em combate com o presente e o futuro. Esse combate é travado simbolicamente pelo olhar que é ponto chave na filosofia existencialista, pois através dele transformamos o outro em coisa, objeto do olhar.

Continuando a narrativa, o protagonista coloca em discussão a questão de Deus. Segundo ele, Deus não vê ou, o que dá no mesmo, Deus não existe, e por isso, “tudo tem de ser inventado”.

Vemos também nesse trecho uma perfeita similitude entre espaço e tempo. Temos aí o que podemos chamar, de acordo com a narrativa, o cronotopo das origens: para um espaço não-dimensional, um tempo não mensurável. No trecho acima, temos o par ‘neve eterna’ e ‘espaço enorme’, isto é, um espaço por demais amplo ajustado à idéia de eternidade. Esse traço da não dimensionalidade é muito comum nesta narrativa de Vergílio o que, mais uma vez, demonstra a coesão entre espaço e tema: a procura de Jaime, desde o início do romance, é pela origem, pelos momentos e espaços iniciais. É claro que esse espaço não pode ser então dimensionado dado sua distância na mente humana. Esse espaço é algo que não pode ser compreendido, talvez por isso não haja a redenção até o final do romance. Jaime continua procurando.

Entretanto, o cão não é a única figura da narrativa que representa, dentro do texto, as idéias ultrapassadas em relação a Deus. Há também a figura das beatas.

- Reza-se o terço com o corpo presente

e meia dúzia de velhas rezou. Rezavam a um Deus morto por um corpo morto. Aninhadas à volta, lembravam-me formigas em volta do cadáver de um grande inseto. Pós-se a Santa, de caixão aberto, num banco comprido ao meio da igreja. Quem a tinha vestido? - uma mantilha que nunca usara, sapatos de cabedal novo. Era uma manhã de inverno, uma luz fria entrava pelas janelas sujas. Por toda a parte, aliás,

se acumulava o lixo - nas toalhas dos altares já negras de pó e talvez de dejetos, no chão onde a calça se ia amontoando. Cheira a ratos e cera velha, o teto apodrece, verga em bojo, Águeda conduz a reza, vi-te a face, como tu envelhecias! Não magra, talvez, mas o tempo e a desgraça apertavam-te já o rosto, coalhavam-no de rugas. Só os olhos os mesmos, opacos, de louça. (op. cit. p.118)

Chama-nos a atenção a metáfora das formigas e do enorme inseto, representando as velhas e Deus respectivamente. A metáfora já é de si mesma por demais eloqüente. Acrescente-se a essa metáfora a construção espacial. Tudo lembra decadência, velharia, inutilidades como se pode notar na cadeia semântica daí decorrente:

Inverno, luz fria, janelas sujas, lixo, toalhas negras, pó, dejetos, calça, ratos, cera velha, teto podre, desgraça, rugas.

E para terminar, os olhos de Águeda são opacos e parecidos com louça, isto é, frágeis, sem durabilidade, sem vivacidade, mortos, enfim. Assim, para reforçar a idéia da inexistência de Deus (a corrente existencialista mais famosa é justamente a atéia), a narrativa nos apresenta um percurso figurativo espacial que tem em sua base o tema da decadência.

Ainda é de se notar no trecho acima, o trabalho com a linguagem, mais especificamente com os verbos. Analisando o excerto acima transcrito, veremos que o mesmo é iniciado pelo verbo no pretérito imperfeito: 'era'. Posteriormente, mais precisamente no antepenúltimo período, o verbo se encontra no presente: cheira, apodrece, verga. O uso desse tempo verbal, muito bem empregado, provoca o efeito de sentido de presentificação da cena descrita. Temos a impressão de presenciar a passagem, de estarmos presentes no espaço e no momento em que a cena ocorre.

Representando ainda a idéia de Deus e daqueles que nele acreditam, temos a personagem Pe. Marques. Todavia, sua função representativa não é a mesma que aquela demonstrada acima pelas personagens do cão e das beatas. Pe. Marques aparece num estágio, digamos, superior já que sua crença se apresenta com mais racionalidade. Ele se nos apresenta como alguém mais instruído, que já refletiu sobre esse e outros assuntos. Sua crença não é somente dogmática. Sua oposição a Jaime, em relação a esse ponto, é mostrada em vários diálogos, mas a imagem que mais se destaca é a do jogo de xadrez. Pe. Marques e Jaime estão sempre jogando xadrez como forma de distração (e como símbolo do eterno debate entre razão e religião). Contraditoriamente, o padre sempre ganha essas partidas. Nessas competições conversam sobre tudo e principalmente sobre Deus. Contudo, no final da narrativa, uma vez Jaime coloca padre Marques em xeque-mate e ganha uma partida pela primeira e única vez. Revela-se aí a intenção do narrador de nos mostrar que o último bastião das idéias tradicionais foi vencido, tal qual Médor a quem ele mata.

- *Ema é uma louca.*
 - *...a Ema dizia que já ninguém sensato tenta hoje “demonstrar” a existência de Deus. É um vício que ficou ainda dos tempos da “razão”. Cada época tem o seu modo de entender, de explicar. A nossa não explica por “raciocínios”. Bem entendido, eu estou de fora. Mas...*
 - *De fora? Nunca estiveste tão dentro, meu pobre Jaime...*
E esta? Mas subitamente, imprevistamente, vejo uma jogada fenomenal com a conversa, Padre Marques distraiu-se.
 - *Xeque ao rei!*
 - *Ah, malandro, que me apanhaste.*
 - *Só tens duas casas! É xeque-mate a seguir!*
Esquece-se da conversa, aplica-se raivosamente a achar uma fuga.
Demora-se, pensa, demora-se.
 - *Não tens por onde fugir,*
Ele não me ouve, pensa.
 - *Mas voltando à conversa, e enquanto pensas - disse eu. - Uma verdade pode ser inalterável, absoluta, e haver no entanto formas várias para a exprimirmos.*
 - *Que pedra é que mudaste?*
 - *Este peão. Assim, nós dizemos ainda que o sol se põe e no entanto...*
 (op. cit. p.236)

Mas, além do debate entre Pe. Marques e Jaime, vemos aí também a introdução do assunto Ema⁴⁷ que desestabiliza não só o pensamento de Pe. Marques, mas também o de Jaime. Ema se coloca como um ser intermediário entre Pe. Marques e Jaime.

- *Deus espera-vos ao fim de todos os caminhos. Deus assalta-vos quando menos o esperais. Tanquam fur...*
Ema dizia a mesma coisa, mas de um modo diferente. A diferença era que para o Padre Marques havia os caminhos da perdição que se deviam esquecer e renegar; e Ema não renegava nada. Ela aceitava todas as misérias da vida, porque Deus estava presente no esterco mais vil. E assim não havia talvez vileza nenhuma - está frio.
 (op. cit. p.135)

Vemos nesse excerto que Ema possui uma crença em Deus mas diferente da de Pe. Marques. Como sabemos, pelo próprio autor num extra-texto, nesta narrativa, Ema é a representante da metafísica. Ela é a única personagem do romance que se rivaliza com Jaime em termos de pensamento e de idéias. Nos trechos acima citados, percebemos que Ema não argumenta a questão de Deus, levando em consideração o raciocínio lógico que considera um vício do século em que estão vivendo. Essa personagem se utiliza do pensamento intuitivo, do sentimento. Deus não é da ordem da demonstração, mas sim da emoção.

-- *Ouçá-me uma vez ainda - disse Ema. - Mas será possível ouvir-me? Eu bem sei, estou farta de o saber: a divindade de Cristo e a Imaculada e o resto. Mas você também não acredita na “pureza” da rosa ou na “beleza” do céu, ou... Mas elas*

⁴⁷ Segundo Vergílio Ferreira, Ema representa a metafísica.

existem para você, para o seu apelo. É-me absolutamente indiferente que Deus não tivesse encarnado, desde que...

- Que Deus? Você disse-me que não tinha um Deus para me dar. Você disse-me que ele não tinha um nome.

(...)

- Tenho de lhe dar um “nome”, sim. E que importa? Também você usa as palavras de “amor”, de “morte”, de “pai” e de “filho” como se usam desde sempre. Mas o que você mete nessas palavras não tem nada que ver, absolutamente nada, com o que se lá metia outrora. Não tenho um Deus para lhe dar, ninguém tem um Deus para lhe dar: tem-se apenas a sua estátua de barro.(op. cit. pp. 169-170)

Como podemos observar, a concepção de Ema é cheia de labirintos e nele se perde Jaime. De acordo com ela, não importa a existência real do ser em si, importa que ele exista para o ‘eu’. O nome que lhe der não significa nada para suas conseqüências mais importantes. Importa sim aquilo em que se acredita. Portanto o ‘eu’ é ponto de partida e de chegada seja da afirmação, seja do questionamento, seja da negação. E seus critérios são sempre subjetivos.

- Quem lhe disse que “acredito”? Eu por mim não sei. A crença conquista-se a cada instante, e nunca estamos seguros de que é nossa para sempre. E é bom isso. Acreditar é um ato de coragem. Quando o não for, é um ato mecânico. Não sou um relógio, eu. Só raramente a evidência aparece. O que é fácil são as pedras, a carne degradada. E então não acredito.

(...)

- De modo que me é indiferente que Deus não tivesse encarnado - diz Ema - desde que tenha encarnado a divindade. Porque o que importa é que o céu tivesse baixado à terra. Há um apelo invencível e é só. É-me perfeitamente indiferente que Cristo nunca tivesse existido! você lembra-se do Emílio Bossi: “Cristo nunca existiu”. Que cretino! Os Evangelhos não nos dão um retrato de Cristo, porque a sua verdade não está na sua existência. Que importava que Cristo nunca tivesse “existido”? Que importava que fosse uma fábula ou que sejam fábula os seus milagres? O milagre é que essa fábula exista. E é só o que importa.

- Hei de contar tudo ao Padre Marques - disse eu.

- Coitado do Padre Marques - disse Ema. (op. cit. pp.170-71)

Aí está explicitado o ponto de vista de Ema, que é bastante inusitado: é igualmente milagroso o que é narrado nos evangelhos e a própria existência da narrativa da vida do Cristo e de seus milagres quer tenham eles realmente existido, ou não.

Ainda nesse trecho, cumpre destacar dois itens. Primeiro, a linguagem, mais uma vez, é espacializante tal como aparece desta vez na voz da personagem Ema: “... o que importa é que o céu tivesse baixado à terra”. Nesse período, vemos que, para Ema, houve uma anulação entre alto e baixo, no sentido de que um elemento do espaço alto, identificado com o bem, com o puro, com o espiritual⁴⁸, veio até o plano de baixo, identificado com o material, o impuro, o mal. Num segundo momento, chama-nos também a atenção, a frase irônica de Jaime: “Hei de contar tudo ao Padre Marques”. Essa ironia, fala que lembra a das crianças peraltas, provoca o efeito de sentido de

⁴⁸ Na visão católica, Jesus é um dos elementos da santíssima trindade. Nessa visão, Jesus é a figura de Deus na Terra.

desinteresse por parte do protagonista ou, pelo menos, de despreocupação. Tem-se a impressão de que a personagem não se surpreendeu com a fala de Ema.

Enfoquemos agora mais especificamente a última personagem através da qual a narrativa coloca em debate o tema Deus. Dizemos especificamente, pois essa personagem é o próprio Jaime que foi enfocada ao analisarmos as idéias das outras personagens. Tal fato se deve a Jaime ser a personagem do contraponto, personagem especular a partir da qual e no embate com a qual os outros pontos de vista são apresentados. Para essa personagem:

Há dois mil anos. Política, Arte, Religião, Costumes, Filosofia. Tudo no fim. O sol desce no ocaso. Estremece ainda ao alto dos dois cerros erguidos. Olho-o. Fito-o intensamente até à dor. Fecho as janelas, acendo o lume. Um calor pobre, o de dois cepos na lareira, o calor humilde do meu corpo guardar-me-ão de noite até ao sol de amanhã.

- Política, Filosofia, Religião. É ver a Arte, essa evidência da vida. Tudo se despedaça, se destrói, no estertor do fim. (op. cit. p. 192)

De seu ponto de vista, Jaime decreta a desintegração de todas as coisas, de toda a cultura humana. E se está tudo no fim, que melhor paisagem que o pôr-do-sol, o ocaso? Se tudo está no fim, como afirma o próprio protagonista, o entorno espacial corrobora esse fim: além do ocaso, temos o calor pobre, tanto o da lareira, apenas ‘dois cepos’, quanto o do corpo.

Por outro lado, no trecho que transcrevemos abaixo, o que mais nos chama a atenção é o argumento que ele coloca a respeito daquela afirmação clássica de que Deus é a causa primária de todas as coisas. Se ele é a causa primária, quem o criou? Se dissermos que ele sempre existiu, nosso interlocutor poderá usar a mesma argumentação em relação ao universo. E do ponto de vista humano do raciocínio humano é impossível dar solução ao caso da preexistência de Deus ou do universo.

- Tu dizes: Deus existe, porque alguém há-de ter feito isto. E eu pergunto: e quem fez o que fez isto? Tu respondes: se alguém o fizesse a ele, outro alguém teria feito este. Ora há-de haver um termo, um fim para esta cadeia sucessiva. Muito bem. Fico à espera de que pares. E nessa altura, pergunto: quem fez esse? Tu dizes: ninguém. Mas nesse caso, eu economizo tempo e fico-me logo pelo universo. E digo: o universo existe por si. (op. cit. p.223)

Consequentemente, os ateus e os deístas encontram-se no mesmo estágio de argumentação, fato que parece escapar a Jaime. Ele parece achar que o fato de não se saber a origem de tudo pende para o materialismo. Entretanto, o que se tem é um empate ou impasse filosófico. Não é porque não se consegue provar a existência que se deve concluir por sua inexistência. Tal argumento é o que se chama, em Lógica, de argumento de ignorância. E, como se sabe, o argumento de ignorância não é procedente, ou seja, não é conclusivo. Assim como em

vários outros pontos desse romance, temos inúmeras opiniões a respeito de um mesmo acontecimento sem se apresentar uma decisão conclusiva. Isso, aliás, seria a marca de qualidade de uma “obra aberta”, ou de uma obra que leva em consideração o leitor, como actante válido do texto literário. E, como se pode observar nesse ponto sobre Deus, as vozes se misturam sem que haja uma que sobressaia em importância e valor sobre as outras. As reflexões estão expostas. Jaime não abafa os outros pontos de vista, pelo contrário, parece-nos que Ema o supera. De qualquer forma, pode afirmar-se, com toda a segurança, que estamos diante de um romance polifônico.⁴⁹ E essa questão de Deus, causa primária de todas as coisas, só faz demarcar essa característica do romance vergiliano.

1.11 Erotismo: missão impossível

"Eros, o deus do amor, ergueu-se para criar a Terra. Antes tudo era silencioso, nu e imóvel. Agora tudo é vida, alegria, movimento." (mito da Grécia Antiga)

Antes de analisarmos a manifestação do erotismo em *Alegria breve*, cumpre recordarmos, uma vez mais, que Vergílio Ferreira, além de romancista, foi também um grande ensaísta. Entre os seus livros de ensaio, consta, como um dos mais importantes, o *Invocação ao meu corpo*. Desse livro fazem parte quatro estudos de Vergílio que pretendem analisar os quatro mitos da sua época (o livro foi publicado em 1969), a saber: Ação, Erotismo, Arte e Deus. É óbvio que esses ensaios, bem como todos os outros escritos pelo romancista português, são muito importantes para o esclarecimento e o aprofundamento no estudo de sua obra. É por isso que faremos algumas referências a esse ensaio neste item em que trataremos do erotismo.

Primeiramente, é importante notar que o erotismo se manifesta basicamente através de quatro personagens no romance *Alegria breve*: Vanda, Ema, Barreto e Amadeu. Passemos a eles:

Vanda

Num primeiro momento, Jaime aponta em Vanda uma contradição entre o estar vestida e o

⁴⁹ “Semelhante abordagem da literatura crítica, assim como a concepção não-preconceituosa dos leitores, que sempre discutem com os heróis de Dostoiévski, corresponde de fato à peculiaridade estrutural basilar das obras desse escritor. À semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoiévski não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até rebelar-se contra ele.

A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimentos. Mantendo a sua imiscibilidade.

(...) suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante.” (Bakhtin, 1997, p. 2) Em nossa opinião, pode-se dizer o mesmo em relação ao romance *Alegria breve*.

estar nua. Para o protagonista, Vanda, vestida, é tão igual a tantas outras: frágil e flexível; entretanto, ao ficar nua, ela se transforma e se apresenta ao narrador como intensa e fortíssima, como afirma o protagonista. Tais dados podem ser facilmente observados na seguinte passagem:

De longe parecem esbeltos, de estrutura delicada, mas de perto entroncam-se de robustez com largas pranchas de aço cruzadas - Vanda... Quando vestida na sua saia e casaco tinha uma delicadeza frágil, flexível como um caule. Mas nua, oh. Intensa, fortíssima - Vanda! Onde? onde? perdida na memória, e é estranho como... (op. cit. p.25)

Percebemos que Vanda é a personagem com a qual se dá a realização do ato sexual. Ela é a personagem com quem Jaime manifesta a sensualidade, ou melhor, o erotismo propriamente dito.⁵⁰ As cenas em que as personagens estão mantendo relação sexual são de uma sugestão muito bem elaborada. Nada é explícito, ou implícito demais, isto é, o estilo do autor mais sugere do que mostra. O narrador, dessa forma, parece dizer-nos ou mostrar sua concepção de erotismo ao que podemos contrapor a idéia usual de pornografia. O erotismo se manifesta justamente no jogo do velar/desvelar que se manifesta poeticamente nas cenas entre Jaime e Vanda, portanto o erótico se manifesta em nível do desejo e da imaginação enquanto, por oposição, a pornografia é apenas o desvelar nu e cru do ato sexual. Tomemos uma passagem para analisar e aprofundar essa questão do erotismo.⁵¹

⁵⁰ “É pela imaginação que o erotismo assim ganha um prestígio que modernamente vai perdendo. (...) O impulso do erotismo, para lá do prazer, é o de toda a negação. (...) a força erótica vive do pecado que a tradição cristã nos legou e se deseja destruir. O erotismo é assim profundamente paradoxal e só desse paradoxo pode viver.” (Ferreira, 1969, p. 187)

⁵¹ Portanto, ao contrário do erotismo, que corresponde a uma modalidade não utilitária de prazer exatamente porque propõe o gozo como fim em si, a pornografia estará sempre vinculada a outros objetivos: o prazer depende do pacto coma ideologia que ela veicula.

E nesse sentido que se pode compreender o caráter “inútil” e “perverso” da arte, a que me referi no primeiro capítulo deste livro. A arte sustenta a realização do prazer pelo prazer, seu objetivo máximo é o gozo erótico. Todas as vezes que uma obra de arte procura inculcar valores em detrimento de seu caráter prazeroso, erótico, ela corre o risco de desembocar em outros territórios, (p. 24) como o do panfleto (quando o objetivo de difundir uma ideologia política supera o objetivo estético), ou o da pornografia, entre outros.

Há ainda um outro elemento, relativo ao caráter dos dois fenômenos, que nos permite distingui-los com razoável nitidez. Conforme foi visto no capítulo anterior, e exemplificado através do mito platônico sobre a bipartição dos indivíduos, o erotismo é um fenômeno poderoso e subversivo exatamente porque caminha em direção à reunião dos seres, a sua imersão na origem e a sua reintegração na ordem natural do universo. A pornografia, ao contrário, insiste sempre na mutilação dos seres, no gozo parcial, superficial e solitário, além de veicular valores que, ao invés de subverter a ordem, procuram preservá-la e até enobrecê-la.

A pornografia insiste sobretudo em comportamentos que reforcem a mutilação e a solidão dos indivíduos. São freqüentes, em obras pornográficas, as formas de prazer solitário (masturbação a um, ou a dois), as relações exclusivamente sexuais, que de preferência não contenham nenhuma carga de amor ou afeto, ou ainda os encontros fortuitos, casuais (um fim de semana “diferente”, uma noite “especial”), não se admitindo o prazer no cotidiano dos indivíduos, como parte de suas vidas. Todas essas formas de “prazer” enfatizam, portanto, a superficialidade das relações: os encontros se realizam em apenas um nível, o sexual, e mesmo aí são incompletos e torturados pela culpa, medo e remorsos.)

Tal ideologia, além de reproduzir e manter valores de uma sociedade hierarquizada, e de insistir na parcialidade das relações, ainda exclui e subjuga o elemento feminino, que deve ser mesmo temido nessas sociedades...

... as publicações e filmes pornográficos circulam em abundância por aí e vão procurando, a seu modo, manter as coisas como devem ser. Afinal, ao insistir na mutilação dos indivíduos e na parcialidade e superficialidade

Subitamente, fulminantemente - lembro-me. Pela noite quente, bato à tua janela, tínheis os quartos separados. Deitada sobre a cama, nua. Apenas um lençol cobrindo-te até o ventre. Morena, nua. Cerram-se-me os dentes de ira, é a ira do meu sangue, da procura de nada, a minha ira absoluta. O crânio arde-me. “Entra” - disseste-me. Mais fácil do que ir pela porta, há uma pedra ali perto, ponho o pé e salto para dentro. Deitada sobre a cama, noite de lua, ofegante. O lençol desce-te até o ventre, na luz pálida que passa pela cortina transparente, vejo-te, estaco fulminado - “deita-te” -, ergues um joelho sob o lençol os dois seios nus pousados no peito, a mancha da face entre os cabelos escuros desalinhados. Rápido, destro, a urgência fina e funda, intenso, violentíssimo, o meu corpo erguido na noite, um clarão suave abrindo ao alto no teu quarto. Ágil, curvilíneo, plasmado às vagas do teu calor, massa densa e úmida, a umidade ressuma da íntima fermentação, lubrifico, lubrificável. Duro, reteso. Toda a violência da terra, mastigação vulcânica, laboriosa, do plasma original, apontada a ti, centrada massa endurecida irrompe, ameaça tensa como um dique de pressão crescente ó Deus, ó Deus, e como é belo um punho cerrado a cólera hirta de olhos estoirando no fundo de mim e a procura cega do mais absoluto exigente vigoroso a raiva, a raiva, arre! - tu, máximo inacessível e tão perto - a invasão expande-se na onda de orgulho alta como o poder concreto de todas as forças conglomeradas, tomba, impacto brutal, alastra à babugem escumosa na praia aberta, efervescente vencida no trêmulo cisco ainda esfervilhando ainda faúlha breve aqui e além no estertor do fim escorrida em baba e em choro reabsorvida na areia porosa da terra que recomeça... Vanda está longe eu estou longe. Saudamo-nos ambos com um sorriso invisível no clarão plácido e quente do luar. (op. cit. p.49)

A passagem acima nos revela a forma de ser do protagonista no encontro amoroso que é povoado de contradições pela intensidade do momento, como nos parece sugerir o narrador. Notemos que, ao encontrar Vanda, as pulsões são de procura de nada e de ira. Este último sentimento nos parece contraditório, não se insere dentro do contexto clássico de referência ao ato sexual já que não se trata de uma cena de sado-masoquismo, mas de uma procura mútua para a satisfação de um desejo comum. Entretanto, esse sentimento de raiva, cremos, representa a idéia de um sentimento forte, de toda a emoção avassaladora que permeia o momento em que as personagens estão inseridas. A idéia também de “procura de nada” nos parece sem sentido, mas ela acaba por se esclarecer quando levamos em conta não só outras expressões contidas no excerto acima transcrito bem como o ensaio de Vergílio já anotado. Tais expressões que nos ajudarão a entender a “procura de nada” são “tu, máximo inacessível e tão perto” e “Vanda está longe eu estou longe”. Tais expressões vinculam-se a uma concepção existencialista do ser. Na medida em que o ser não pode atingir inteiramente o outro, o tu estará sempre distante, inatingível, inacessível ao 'eu' que, mesmo assim, continua procurando-o porque é justamente a procura que justifica o 'eu'. Daí Vanda se encontrar tão perto e tão longe. Perto, em estado de corpo, fisicamente, mas longe em sua essência, em seu 'eu'. Por isso, igualmente, é que os dois estão longe e se saúdam após o clímax da

das relações, a pornografia repetirá sempre a maldição de Zeus, e reforçará a fragilidade, o medo, o conformismo, o desamparo, a solidão. Nada mais conveniente para as sociedades cuja ordem se mantém às custas da “deserotização” e da apatia. (Branco, 1984, pp. 26-7 pp. 28-9)

relação. Vemos portanto que a concepção de erotismo que o protagonista nos mostra é contraditória, pois é, na base, a intenção do 'eu' ser o "outro". Para além do mito de Aristófanes, recontado por Platão no *Banquete*, os amantes não se procuram para se unirem e voltarem a ser completos mesmo sendo dois. No caso de Jaime e Vanda, a procura é para ser um, *eu/tu* transfundidos em um '*eu*'. Mas a comunhão é impossível, sobrando apenas a comunicação pelo sorriso que se mistura à "plácida e quente claridade do luar". Todo esse pensamento encontra-se reafirmado no ensaio já citado de Vergílio Ferreira em que encontramos, por exemplo, a seguinte passagem:

"... o erotismo tenta sublimar-se em amor através da comunhão. Porque o erotismo é solitário como o vício e o desespero, e só o amor é intencional. Melhor direi que no ato amoroso de hoje se visa a união através da profanação erótica. O erotismo é um ato de violência que fala a voz do domínio, e da destruição. Mas essa destruição e domínio operam-se fundamentalmente através da violação de um segredo, da revelação total do mais secreto do pudor. E no entanto, obscuramente, o limite que se procura é a pessoa que está atrás do segredo, que o possui, em função da qual esse segredo existe.(...) não é a propriedade que se procura atingir mas o seu dono. A Bíblia o sabe quando ao desvendado segredo da mulher lhe chama "conhecê-la". Mas o amor que procura atingir não é apenas a exterioridade mas o que está para lá dela. O amor e o erotismo tentam atingir um "tu". (op. cit. pp. 194-195)

Entretanto, além dessa idéia de procura frustrada do 'eu' para o tu, vemos também que o espaço e o tempo dessa cena são bastante significativos como, aliás, não poderiam deixar de ser. O tempo é a noite e o espaço é o quarto. O acesso ao quarto é feito pela janela, portanto de forma escondida, transgressora e clandestina. A porta é a entrada natural, mas a janela representa a idéia de transgressão e portanto de pecado, configura-se assim a presença do proibido, do interdito nessa cena erótica descrita por Jaime o que lhe dá mais tempero e efeito. O quarto é o espaço fechado, espaço da intimidade e, principalmente, relacionado com o ato sexual. Como afirma Gullón (1980)

Pasar del espacio más abierto, el del camino, al más íntimo y cerrado, el de la alcoba, en que se acepta la clausura no ya como necesaria, sino como deseable, supone un tránsito brusco, tal vez demasiado brusco. El espacio más confinado en sí mismo es el de la ficción erótica. (p.163)

Nesse espaço da intimidade sobressai o espaço do corpo que, nesse excerto do romance, aparece identificado várias vezes com a terra e o mar. As figuras 'vaga, onda, dique, e praia' conferem ao corpo da mulher uma identificação com o mar, com a água e, portanto, com a origem de todas as coisas que, como vimos, liga-se à idéia de purificação (veja-se, por exemplo, o batismo na concepção católica), de transcendência. Já as figuras 'terra, vulcânica, areia' remete-nos à figura da terra e, evidentemente, à idéia de fertilidade. E realmente, Vanda fica grávida de Jaime.

Observamos também na passagem acima transcrita, a ausência da palavra que é uma característica do espaço erótico. Esse espaço se reduz ao mínimo essencial para a relação dos amantes. A palavra só aparece como fator de excitação, de erotização do espaço essencial, principalmente do espaço do corpo.

O espaço erótico dos amantes, Jaime e Vanda, já que esta é casada, sempre está permeado da clandestinidade, do interdito e do pecado, não sendo privilégio da cena acima transcrita. Vejamos também esta outra cena:

- Vanda! - disse eu. Vem !

Ela ergueu-se, metemos pelo corredor. Luís Barreto vem atrás, de olhos fitos, senta-se à beira da cama. Uma revoada de sexos rodopia-me à volta, cintilação de estrelas, o crânio estala-me. Jovens, mulheres, pelangas de velhas. Delicados sexos louros quentes. E frágeis como um cristal. Negros e espessos sexos carnívoros. Badanas suspensas de velha ó Deus, ó Deus, ó Deus.

- Fornicai na treva e na maldição!

- Continuai, meus filhos! - diz Luís Barreto.

Continuamos. A nossa fúria espraia-se na doença. Choro de baba e de ranho. Sentado numa cadeira à beira da cama, um copo de uísque na mão, Luís Barreto. Veste smoking. O céu limpou. A lua inunda largamente toda a neve da montanha. (op. cit. p.144)

Notemos aí as idéias de “treva e maldição”. Elas reafirmam e confirmam as idéias expostas acima. De qualquer forma, essa idéia de interdito e de sua transgressão como característica inerente ao erotismo também aparece no ensaio de Vergílio Ferreira sobre o erotismo. Analisemos o seguinte trecho de *Invocação ao meu corpo*:

“O amor mais legítimo tem sempre uma proibição. Por isso ele se realiza subentendidamente para alguém do que se diz, do que claramente se assume. A noite é assim normalmente a veste do pudor, a garantia de que se respeita a proibição. E se há amor em pleno dia (quase só o dos amantes, o ‘ilegítimo’) mesmo assim se salvaguarda de algum modo a clandestinidade, nem que seja com a urgência com que se realiza, para que essa urgência o desculpe como uma fatalidade para que essa urgência acentue que não há o propósito de uma demora na proibição e se deseja rapidamente passar além. (...) A sexualidade é um prazer da condição animal, mas a sensualidade é-o da condição do homem. Para que esse prazer exista, terá de existir, tênue ou densa, a proibição. (Ferreira, 1969, p.181-182)

Percebemos aí, portanto, uma relação muito clara entre as idéias de Jaime em *Alegria breve* e as de Vergílio em *Invocação ao meu corpo*. Seria Jaime o alter ego de Vergílio? Talvez, mas essa questão já escapa ao âmbito desta tese e pode não nos interessar aqui.

Note-se ainda, no trecho acima, a presença da figura da estrela e da lua, esta última também apareceu no trecho anteriormente transcrito. Essas figuras introduzem o eixo da verticalidade, mais especificamente o traço semântico do alto. Esse fato reafirma o tema da transcendência que, geralmente aparece junto com o tema do erotismo.

Para concluir esta análise da manifestação erótica do ponto de vista da relação entre as personagens Jaime e Vanda e a espacialidade, podemos resumir que essa relação se dá no tempo da noite, no espaço do quarto e na tentativa contraditória de fusão entre o 'eu' e o tu. Esses três aspectos configuram o interdito, a proibição, a clandestinidade que constituem a característica básica do erotismo de que fala Vergílio Ferreira em seu ensaio sobre esse tema. Temos ainda a presença do espaço que propicia a ação e reforça a temática do erotismo.

Ema

Ainda dentro do item erotismo, vamos encontrar a figura feminina de Ema que ocupa um lugar diferente da de Vanda nesta narrativa. Enquanto Vanda simboliza, ou tem a função de exprimir o erotismo em sua manifestação carnal, Ema se situa mais no debate de idéias e, mesmo antes disso, no início, Ema aparece como uma confidente.

Certa vez, quando Ema esteve de visita a Vanda, falei-lhe disto - a que propósito? mas não há nunca propósito nenhum, há só o acontecer das coisas. Ema era uma mulher extraordinária. E bela - tão esbelta, ágil, fugidia, de cabelos louros, longos, caídos para os ombros. Na minha "crise erótica" parece-me que a amei. Mas ela desarmava-me tão facilmente.

- Tudo isto devia ter um sentido - disse eu. Ema então contou. Que é que disse? (*op. cit.* p.47)

Não te envergonhas de andar a fazer indecências por todo o lado? Nem aqui! Numa capela!

- Não, não foi na capela.

*Que idéia, padre. Ah, não me lembrei. Imagine você, Ema. Mas também a capela estava fechada. Imagine você: as portas estão abertas, Vanda está em pé no trono do altar. O seu olhar está cheio de horizonte. Como um grito estende-se, raia ao impossível, estende-se ainda. Para lá do último monte, para além da terra dos homens. Paro à porta, deslumbrado, de costas para o sol. (*op. cit.* p.104)*

Logo de início, aparecem duas idéias interessantes nesses dois excertos extraídos de *Alegria breve* e que se nos saltam aos olhos: são a descrição física de Ema e sua capacidade de "desarmar" o protagonista. Na descrição física, extremamente sumária, notamos que Ema é loura (enquanto Vanda é morena), esbelta, ágil e fugidia. Chama-nos a atenção essa última idéia: fugidia, pois nos remete a uma concepção mais psicológica do que física, como estava ocorrendo com as outras características de Ema. E essa concepção nos leva a pensar a respeito da relação dela com Jaime no que tange ao debate de idéias a respeito de vários assuntos, entre eles o erotismo que ora é ponto de análise. Daí certamente decorre a fala seguinte de Jaime que afirma ser Ema quem o desarma. Esse "desarmar" está justamente relacionado na troca de idéias que ocorre entre eles. Como já afirmamos, Ema é a única personagem que o enfrenta e geralmente o deixa sem respostas.

Entretanto, além de bela e inteligente, Ema é também a confidente de Jaime, num certo sentido bem restrito já que Jaime não é o tipo de personagem que faz muitas confidências.

Talvez fosse melhor dizer que Jaime apenas “troca idéias” com Ema. De qualquer forma, percebemos na segunda parte do excerto acima transcrito que ele narra a Ema uma certa aventura que teve com Vanda na Capela.⁵²

Em outra parte da narrativa, Ema aparece como a debatedora de idéias e irá “desarmar” mais uma vez Jaime. Vejamos tal passagem para em seguida refletirmos sobre ela.

- Mas não é a passagem que importa - diz Ema. - A passagem é só passagem. O meu corpo é sagrado só por isso. Não é um fim, é um meio. (op. cit. p. 144)

- Há uma legenda de uma Santa - continuou -, a Santa Eponina, conhece? A mim comove-me até às lágrimas. Por misericórdia, por caridade, como outros dão esmolas de dinheiro, ela dava o seu corpo a mendigos, a leprosos, a vadios. Era a sua maneira de atingir o Limite.

Calou-se um instante, transfigurada, perguntou:

- Que era o corpo para eles?

Então um raio estalou-me de alto a baixo. E blasfemei.

- Oh, Ema. Não se me dava nada condenar-me consigo ...

Mas ela agüentou. Branca de morte, o olhar de pedra, um rangido de dentes inaudível, disse devagar:

- Estou pronta a emprestar-lhe o meu corpo, enquanto fumo um cigarro.

Calei-me. Trêmulo de gaguez, calei-me. Silêncio ósseo, absurdo, com guinchos nos ouvidos. Onde estávamos nós? Em que espaços de luz cega? Ema pôs-me a mão nos olhos:

- Ah, você sabe que um corpo não vale nada. Por isso se não excita já decerto com as prostitutas... (op. cit. p. 175)

Nesse, trecho chama-nos a atenção a pergunta de Jaime: “em que espaços de luz cega?” Nesse momento acontece uma divisão espacial: temos um espaço físico não descrito, mas necessário para a localização das personagens, portanto um espaço pressuposto. Mas temos também um espaço metafísico que é aquele instaurado pela pergunta de Jaime. Nesse espaço, protagonista e Ema não se encontram, ocupam lugares diferentes, por isso não se entendem.

Na visão de Ema, o corpo não é um fim, é um meio. Meio de transcendência, de atingir o absoluto está claro. Essa visão de Ema encontra sua confirmação nesta outra de Vergílio Ferreira:

“E todavia, como um 'eu', nós somos totalmente o nosso corpo e o que através dele ou com ele somos ou manifestamos, e no entanto somos ainda outra coisa que está atrás disso tudo, embora não esteja lá. O 'tu' que se atinge no ato amoroso é o corpo que se atinge e as palavras que ele diz e o prazer que manifesta; e no entanto é ainda outra coisa atrás disso e que é a pessoa que é tudo isso, a sua proprietária, a indizível realidade que pode dizer 'eu' sinto, 'eu' amo, este corpo é meu'.

⁵² Notamos aqui mais uma confirmação do que ficou dito acima, a saber, que o erotismo dentro da concepção expressa pelo personagem-narrador Jaime e também por Vergílio em seu ensaio, está sempre acompanhado de uma certo sentido de proibição. Notamos, na passagem transcrita, que há uma aproximação antitética entre sexualidade e religião. No próprio espaço da religião, temos o confronto entre o sagrado e o profano.

Se magoarmos esse corpo, há alguém que manifesta senti-lo. Esse alguém está lá e no entanto não está. E tanto não está, que quando o corpo morrer nada desse alguém permanece. O ato amoroso persegue esse alguém através de tudo o que manifesta e o é, mas o alguém foge-lhe sempre para lá do último limite ao fim de todos os limites. Prazer, ofensa, desnudamento integral, esse 'tu' acusa tudo isso porque foi atingido com tudo isso. E todavia resiste. É o 'tu' onde tudo nasce de dentro para fora, a pura atividade que a tudo isso é. Revelado todo o 'tu', ele ficou ainda por desvelar (Levinas), por aparecer, por mostrar-se em toda a sua luz. O ato amoroso é assim a absurda tentativa de reduzir um 'tu' a um 'eu', de nos situarmos no íntimo dele para o sermos dele para nós, como nós o estamos sendo de nós para ele, de sermos o ato que de nós irrompe, confundindo com o ato que irrompe de lá.” (Ferreira, 1969, p.196)

Percebemos aí que a finalidade última é realmente essa transcendência que seria poder o 'eu' dizer 'eu' no lugar do 'tu', isto é, a completa identificação do 'eu'/tu o que é impossível. Daí decorre, portanto, a frustração do erotismo, da sensualidade, da sua impossibilidade de realização plena. Mas dessa constatação não se segue que o homem deveria então se recusar à experiência erótica. Na concepção vergiliana, a impossibilidade de se atingir o limite não é argumento para não se tentar. Tudo é válido, e são justamente as impossibilidades que justificam a existência e a essência humanas.

“mas o reconhecê-lo não é reconhecer a sua inutilidade, reconhecer o absurdo não é reconhecer que é absurdo enfrentar o absurdo.(...) Só é válido reconhecer-se que clamamos em vão depois de enrouquecermos. Só se justifica que desistamos de caminharmos mais, depois de termos caminhado tudo. (...) Um sonho só é vão depois de se ter sonhado. Antes disso, e contra tudo, ele é válido, justamente porque é sonho antes de o termos reconhecido puramente como tal. A sexualidade transcendida em amor, transcendida em valor universal, coordenada a um todo que a tudo integre, refinada no erotismo, valorizada precisamente pelo que tem de negatividade, de combate, é um mito ou submito em que o vazio moderno tenta redimir-se.” (Ferreira, 1969, p. 198)

Seguindo ainda um pouco mais a linha de raciocínio de Vergílio e Ema no romance, podemos afirmar que o homem só existe na busca do impossível. E o erotismo pleno é um impossível.

A argumentação de Ema de que o corpo é apenas uma passagem é ilustrada por ela, tomando o exemplo extremo da “Santa Eponina”. Observemos que dentro do fazer argumentativo Ema se sai muito bem, pois a exemplificação foi o recurso para concretizar suas idéias. Já o fazer interpretativo de Jaime é um tanto desastroso para si mesmo. Ao ironizar Ema, ela lhe responde de forma taxativa, peremptória e inusitada o que o deixa sem ação ou “desarmado” como ele entende.

Entretanto, Jaime não fica convencido, pois sua experiência lhe prova ou, pelo menos, fornece-lhe argumentos contrários. Assim:

Que é que me excita então em ti, Vanda? Porque só o teu corpo é que. Ou não? Pela noite de febre, os meus passos solitários. Ressoam nas ruas desertas - que é que me move? A noite afoga-me de calor, o suor escorre do meu desespero - que é que significa isto? Como se trouxesse de Ema a fome da sua carne e que realizada aí se realizasse em remorso ou em vazio e apontasse agora para onde? Ah, que a tua beleza perdure Ema, incomunicável e fantástica, lá onde o meu desejo tem pudor de reconhecê-la. Desejo absurdo e tão vivo. Na linha pura da tua anca, nos teus cabelos de seda, nos teus seios matinais, na auréola do teu olhar - aí se forma e não é daí. O teu corpo, uma via de acesso, mas para quê? não acede a nada, é lá onde for o prazer donde partiu e a que regressa coberto da vergonha do primeiro pecado. Há uma realidade presente na tua realidade e só ela é real - que é que isto quer dizer? O aceno da tua plenitude no teu sexo louro e quente - e não aí. Na ponta da minha fúria não te atinjo, quem te separou de ti? (op. cit. p.176)

De forma poética, Jaime se questiona e, como de costume, não chega a uma resposta, apenas levanta os questionamentos, deixando para o interlocutor e para o leitor, a resposta. Há duas realidades, para o protagonista: a realidade do corpo e a realidade do prazer atingido nesse e através do corpo, e esta última realidade é mais real, possivelmente pelo caráter transcendental que a povoa.

As figuras masculinas

O erotismo em *Alegria breve* pode ser dividido nas figuras femininas e masculinas. Abordamos anteriormente as figuras femininas, passemos agora às figuras masculinas. Nestas, destacam-se Amadeu e Barreto. Começemos pelo primeiro.

Amadeu é um tipo que, a convite de Vanda, aparece na vila. Ele figurativiza o lado acadêmico, isto é, burocrático do erotismo. Por isso, ele também vem contribuir para o enriquecimento do debate sobre esse tema em *Alegria breve*.

Num primeiro momento, Amadeu lança a idéia baseada, de certa forma, na contradição de que mais erótico é um corpo quanto menos o demonstra. É isso que o leva a afirmar que:

*Amadeu sabe:
- O mais puro erotismo é o dos amores de uma freira. Vi um filme que. Não viram? Uma freira tem todos aqueles folhos compridos. Um corpo é nela quase inverosímil. Fica a uma distância infinita. (op. cit. p.107)*

Essa idéia de Amadeu remete-nos a uma outra de Vergílio Ferreira, que desenvolve a questão em sentido também bastante interessante. Segundo esse autor português:

Mas para que o interdito se afirme, para que um corpo se invista de erotismo, é necessário que nisso o constitua um olhar erótico. Um corpo nu de mulher não é para um médico um problema moral mas de ordem anatômica. Não entra no circuito do dever mas da fisiologia. O mundo da sua ilegalidade reabsorve-se no da legalidade. E é isso que anula a nudez de um corpo exposto na praia ou num campo de

nudismo. O pudor resguarda-se então com as vestes da normalidade. (Ferreira, 1969, p. 181)

Juntando as duas idéias, a de Amadeu e a de Vergílio, podemos concluir que há duas necessidades então para que o erotismo se manifeste em toda sua amplitude. Primeiro, é necessário que não seja gratuito, que haja um certo impedimento e uma certa complicação. Mas, junto a isso, também é importante o olhar erótico, isto é, uma intenção de ver no outro uma fonte do desejo erótico.

É também através de Amadeu que percebemos um esforço para estabelecer uma epistemologia do erotismo dentro da narrativa. Amadeu confronta erotismo com obscenidade e sensualidade, diferenciando-os. Para Amadeu a obscenidade tem a ver com a grosseria. Na opinião dele, esses termos seriam sinônimos. Já a sensualidade é a parte mais física do erotismo, por isso ele a compara com a vaidade de criar uma obra de arte, ou seja, é um sentimento menor diante da beleza da obra em si. O erotismo é a obra em si. Não é do campo dos sentidos e das sensações mas do campo da transcendência.

Passemos, agora a Barreto. Essa personagem demonstra no romance o ponto de vista da senilidade. Ele já se encontra velho e não possui mais desejo sexual. Inclusive ele permite a relação amorosa entre Jaime e Vanda, sua esposa. Não só permite, mas incentiva, pois seu desejo é ter um filho para quem possa doar sua fortuna. Existe entre Barreto e Vanda um acordo que não fica muito claro no romance. O certo é que Jaime acaba por engravidar Vanda, mas esta vai embora e nunca mais manda notícias para Jaime. Este nunca viu o filho e, mesmo assim, fica na esperança de um dia ele aparecer. Para entendermos melhor a personagem Barreto, analisemos o seguinte trecho:

Vanda segue comigo pelas veredas da montanha. Conheço os caminhos como o impulso do meu sangue.

- Tens a certeza de que o teu marido...

- Sim. Voltaremos depois todos. Não o odeies, oh, não o odeies muito.

Passam matas à nossa beira, os pinheiros brilham ao sol, gotejam no silêncio.

- Não o odeio. Não o desprezo. O que me ataca é a sua indiferença, ou...

- Indiferença?

- ...a normalidade do mundo em que se instalou. Ele foi muito claro, muito verdadeiro e inteligente.

- O meu marido é muito inteligente - disse Vanda. Seríamos capazes de nos amar aqui sobre a neve?

- Assim, como despezá-lo? Ele um dia disse-me, como foi que ele disse? Dizia ele que todos os sentimentos relativos ao amor, como o sentimento do pecado, o ciúme, o sentimento da honra e tudo o mais, só eram vivos enquanto o desejo físico era vivo. Mas que ele era um velho. Disse aliás que era velho, sem azedume. Citou mesmo uns versos latinos, com erudição apropriada. Copiei-os para os citar eu um dia também, quando for a minha vez:

Vixi puellis nuper idoneus

Et militavi non sine gloria.

O que significa mais ou menos: fui dado às moças ate há pouco tempo e cumpri bem a minha obrigação. É um homem verdadeiro e inteligente. (op. cit. p.51)

Para além da intertextualidade (a citação dos versos latinos) que observamos nesse trecho, entrevemos que Barreto é a personagem que figurativiza o império dos sentidos. Segundo essa personagem, tudo em torno do amor relaciona-se ao desejo físico: pecado, ciúme, honra. É por pensar assim que ele não se importa por Vanda relacionar-se sexualmente com Jaime.

Notamos nesse trecho também a espacialidade construída que propicia a conjunção sexual entre Vanda e Jaime. Afirmou-se atrás que o quarto é o espaço ideal para os amantes e que a característica que sobressai a esse espaço é a intimidade e o fato de ser um espaço fechado. Verifiquemos então que o espaço da natureza em que se encontram Jaime e Vanda de certa forma reproduz esse espaço. Assim, utilizando a terminologia especificada anteriormente, podemos afirmar que a paisagem assimila o cenário: natureza = quarto. Observemos que as personagens estão em uma vereda, que é um caminho estreito e este ainda passa pelas montanhas. Logo temos aí um espaço cercado, isolado e, nesse sentido, fechado de certa forma. Além das montanhas, existem também os pinheiros que formam com aquelas verdadeiras barreiras naturais, são as ‘paredes da natureza’. Soma-se a essa figurativização, o tema do silêncio: ‘pinheiros brilham ao sol, gotejam no silêncio’, que completa essa aproximação entre paisagem e cenário, realçando o caráter natural e transgressor do ato sexual entre Jaime e Vanda.

Analisemos ainda essa passagem do ponto de vista estilístico já que ela apresenta muitas idéias significativas para entendermos o *modus operandi* da construção da fábula.

Uma das formas de construção do discurso em geral é o discurso indireto. Nele não temos uma separação entre discurso citado e citante. Acontece uma interpenetração de ambos os discursos enunciados por apenas um ‘eu’. Há duas modalidades de discurso indireto: aquela que analisa o conteúdo e aquela que analisa a expressão. Na primeira, o narrador está preocupado apenas com aquilo que o outro disse. Na segunda, ele se preocupa com o como foi dito, daí que, para destacar o como, geralmente temos uma marcação gráfica: itálico, aspas, etc.

A primeira variante, analisadora de conteúdo, pode ser observada na passagem transcrita acima. Observamos nela que o narrador quis apenas nos passar as idéias de Luís Barreto, sem se preocupar sobre a forma como ele as passou.

Já a variante analisadora da expressão pode ser notada naquela passagem em que a mãe de Jaime disse estar grávida e a avó pergunta se ela já havia arranjado ‘outra desgraça’. O narrador nos informa que: “A ‘desgraça’ era eu.” O narrador coloca a palavra desgraça entre aspas justamente para realçá-la, é o significado dessa palavra específica a parte mais importante para a narrativa que o narrador está construindo. Por isso ele a destaca.

Concluindo nossa análise do erotismo tal como ele aparece em *Alegria breve*, podemos afirmar que esse tópico é bastante importante para a construção da narrativa, pois se trata de um tema organizador desenvolvido dentro do romance. Além disso, observamos uma polifonia na construção desse tema, pois existem muitas opiniões diferentes a respeito do mesmo. A espacialidade também está presente e se torna causa e consequência da construção estilística da narrativa.

1.12 O inferno são os outros em *Alegria breve*

Analisar a relação entre o 'eu' e os "outros" em Vergílio é algo bastante básico já que a filosofia existencialista tem esse ponto como capital em seu *corpus*.

Segundo Aniceta de Mendonça (1978), a mãe e a irmã de Jaime são quase sempre requisitadas no texto, figurativizando o percurso das origens. Portanto, nada mais lógico que, ao abordarmos o "eu" em relação com o "tu", comecemos pelo protagonista no convívio com sua mãe e com sua irmã.

Uma primeira referência muito interessante que Jaime faz sobre sua relação com a mãe e avó é a seguinte:

Era o começo do verão, talvez, minha mãe e a mãe dela subiam a rampa para a missa de domingo. E um momento, minha mãe hesitou com uma inesperada tontura. Parou, apoiou-se a minha avó:

- Não sei o que tenho, minha mãe.

Ela varou-a de iluminação e alarme:

- Não me digas! Não me digas que já arranjaste outra desgraça!

A "desgraça" era eu.

O adro está deserto. Enquadram-no filas de casas, formando blocos, com fiadas de janelas abertas e sem ninguém. Tarde suspensa, aérea de brisas. O espaço do largo cintila, as folhas das tílias tremem. A casa do Padre Marques quase pega com a igreja, alongando-se a um dos lados do adro. É baixa, de um só piso, com um jardim empedrado a todo o comprimento. (op. cit. p. 13)

Notamos, pelo excerto acima transcrito, que a relação entre Jaime e sua avó, pelo menos no início, não foi de muita paz. Sua origem, portanto, não foi muito bem recebida. Para a avó, Jaime era apenas 'outra desgraça'.

Outro dado importante, como não poderia deixar de ser é o espaço. Note-se que a mãe e a avó de Jaime estão 'subindo a rampa' para ir à igreja, logo, significativamente, a igreja ocupa, dentro da espacialidade o eixo da verticalidade. E dentro desse eixo, situa-se no plano do alto. Coerentemente, aliás, com a concepção tradicional que se tem de religião, isto é, algo ligado à conquista do céu, do bem, da paz. Esses são os temas, portanto, ligados a essa espacialidade. Nesse

trecho, de forma muito coerente, observa-se que o anúncio de Jaime acontece no adro, ou seja, na praça quando a mãe subia a rampa. O anúncio de seu nascimento se dá no espaço aquém do espaço sagrado, isto é, no espaço do profano, no espaço público e mundano da praça.⁵³ E parece-nos que assim deveria ser já que se trata de uma personagem que enfrenta o espaço sagrado, que o contradiz.

Ainda no trecho acima, chama-nos a atenção o fato de a casa do Padre Marques ser baixa e de um só piso. Esses dados tornam-se bastante significativos se levarmos em conta toda a estrutura do romance em que se opõem a religião antiga com a idéia de Jaime. Para aprofundarmos essa questão, lembremo-nos do seguinte excerto:

A casa significa o ser interior, segundo Bachelard... (...) ... A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal. (...) O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem ... (...) ... os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora” (Chevalier & Gheerbrant, 1991, 5ª ed.)

Levando em consideração o trecho acima dos teóricos franceses, podemos então entender bem o fato de a casa de Padre Marques possuir apenas um piso. Certamente ela está indicando o fato da estagnação em que o Padre se encontra. Ele não sobe, nem desce, não evolui. Essa é justamente a concepção de Jaime a respeito do padre e do que ele representa, ou seja, a religião antiga.

Mas não devemos tomar essa passagem como índice definitivo de sua relação com sua mãe e avó. Vejamos esta outra:

*Quando chegamos a casa era noite - uma noite ofegante de verão. Estendidos no terraço, nas traseiras da cozinha, ouvíamos o rumor da brisa nos pinheiros, olhávamos ao alto a limpidez do céu. Estendemo-nos na eira, extenuados das memórias do dia, das brincadeiras com que entrávamos ainda pela noite fora, deito-me, cansado, no colo de minha mãe
-- Ah, vós acabais com o retoíço... . (op. cit. p.168)*

Nesse trecho, temos uma referência à infância de Jaime, fato um tanto raro no romance em questão, e percebemos por essa referência que sua infância foi comum, como geralmente entendemos a infância, isto é, cheia de brincadeiras e traquinices. Outro dado significativo do trecho acima é que, após o retoíço, ele vai descansar no colo da mãe, o que significa uma convivência agradável com a progenitora.

A espacialidade também possui um sentido interessante tal como foi construída. Notemos que a família está no terraço, logo, no alto. E esse traço é reforçado pelas figuras ‘olhar ao

⁵³ “O cronotopo real é a praça pública (a ágora). Foi ali, que, pela 1ª vez, surgiu e tomou forma a consciência autobiográfica e biográfica do homem e da sua vida na Antigüidade Clássica”. (Bakhtin, 1998, p.251.)

alto' e 'céu'. O tema subjacente a essa espacialidade é paz que é reforçada por duas outras figuras: 'rumor da brisa' e 'limpidez'. A brisa reforça a idéia de calma, de tranqüilidade, o mesmo tema é reforçado pela 'limpidez do céu', ou seja, não há obstáculos e tudo se apresenta de forma clara, não traiçoeira.

Outro dado interessante é que o "vós" da fala materna refere-se a Jaime e Norma sua irmã. Essa convivência também agradável provavelmente explique porque, na vida adulta, Norma será mais acessível a seu irmão. Nas outras passagens referentes a seu relacionamento com a irmã, aparecem sempre o aspecto da amizade e da cumplicidade, como nesta passagem:

Fui eu, minha mãe e Norma, minha irmã. Saímos de manhã cedo. Vamos pelo descampado da serra, chão de pedras, de tojo, e em volta o silêncio de horizontes.

Levo Norma pela mão, atravessamos a terra árida, algum imprevisível campo de abóboras, espalhadas pela terra como cabeças decepadas de gigantes, relembro, vou com ela, mas quando? aconteceu um dia, fora do tempo, dourada legenda. Tão ingênua. (op. cit. p.18)

Salientemos a expressão "levar Norma pela mão", que indica aí claramente as idéias de proteção e amizade. Outro dado de interesse é a visão infantil com que o narrador a certa altura constrói o espaço. Num primeiro momento, o espaço é 'terra e árida', e depois temos as abóboras que se tornam cabeças decepadas de gigantes.

Há uma passagem ainda da infância de Jaime em que ele e sua irmã vão a uma cigana e nessa consulta acontece uma prolepse. Vejamos essa passagem:

*Fui lá com Norma, éramos ainda crianças. A cigana disse-lhe:
- Há-de fazer uma viagem grande, grande. Até ao cabo do mundo. E ainda mais para lá...*

Que viagem? Poderá dizer-se que começou com a sua morte? O começo de uma coisa é o fim de outra que começou noutra. Viajo desde o ventre de minha mãe. (op. cit. p.93)

Temos aí uma associação espacial clássica que é a de *caminho* com a *vida*. Assim a vida e o viver são o caminho, a trilha do ser humano. A esse respeito, diz-nos Bakhtin (1998):

Tem significado particularmente importante a estreita ligação do motivo do encontro com o cronotopo da estrada ("a grande estrada"): vários tipos de encontro pelo caminho. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaço-temporais revela-se também com excepcional nitidez e clareza. É enorme o significado do cronotopo da estrada em literatura: rara é a obra que passa sem certas variantes do motivo da estrada, e muitas obras estão francamente construídas sobre o cronotopo da estrada, dos encontros e das aventuras que ocorrem pelo caminho." (p.223)

A idéia de viagem até o fim do mundo nos lembra evidentemente a idéia de suportar grandes emoções e também possivelmente a morte ou, no mínimo, a idéia de um destino

trágico já que ela irá além do fim do mundo. É justamente o que ocorrerá com Norma: primeiro morrerá seu filho ainda criança, e depois Antônio, seu marido e, a partir desses fatos trágicos, ela começa a enlouquecer. Era a predição se realizando, apesar do ceticismo de Jaime. E a prolepse fica ainda mais evidenciada na figura escolhida para esse tema da antecipação da narrativa: a cigana. Essa figura está sempre relacionada com a idéia de prestidigitação e com vida nômade, por isso se torna bem coerente a instalação dessa personagem dentro da fábula.

Em uma outra passagem, Norma servirá de contraponto a Vanda. Esse paralelo mostrará como cada uma das mulheres se relaciona de forma diferente com Jaime. A passagem é a seguinte:

*Vou ter um filho. Terá o teu nome e o do Antônio, se for um rapaz.
(- Vou ter um filho - disse-me Vanda. - Mas não terá nunca o teu nome -.) (op. cit. p.38)*

Note-se aí a relação antitética que se estabelece entre as personagens Norma e Vanda. Em relação a Norma, percebemos seu apreço por Jaime a ponto de dar o nome do irmão ao filho dela. Vanda é o oposto. Ela está grávida e o pai é Jaime. Mesmo sendo o pai legítimo da criança, Vanda não dará à criança o sobrenome de Jaime. É uma clara recusa de vínculo.

Podemos concluir que a mãe e principalmente a irmã de Jaime não são somente o “virtuema das origens”.⁵⁴ São, além disso, a figurativização dos aspectos fraternos e agradáveis do *com-vívio*, do viver com o outro. Aliás, toda essa ingenuidade e alegria da infância formam uma grande antítese com o restante do livro. São os dois extremos. Seguindo a narrativa, percebemos que, após, o período da infância, Jaime não possui mais um momento de alegria e ingenuidade. Sua ‘alegria breve’ posterior sempre se nos apresenta como algo não tão agradável. Sua alegria posterior ou é sexual ou muito intelectualizada quando participa, por exemplo, dos jogos de xadrez com padre Marques. Em outras manifestações em que ele se sentirá satisfeito, logo em seguida virá um questionamento que deixará aquela situação anterior sob suspeita. Tal acontece quando ele tenta organizar os trabalhadores das minas como vimos anteriormente. A infância com a presença da mãe e da irmã constituem os únicos e verdadeiros momentos de alegria não tão breves assim, uma alegria ingênua, desinteressada. E, em consonância com essa alegria, com essa infantilidade, aparece o espaço que reforça e propicia as ações das personagens.

Águeda

Outra personagem com a qual Jaime entra em contato é Águeda. Contudo, sua relação com Águeda é bastante conturbada, diferentemente de sua relação com Norma ou a mãe.

⁵⁴ Terminologia usada por Aniceta de Mendonça.

Jaime gosta de Águeda e gostaria até de se casar com ela, mas ela não sabe se gosta dele ou não, e essa dúvida persistirá até o final do romance. Parece que o fato de Jaime se questionar a respeito de sua existência e da existência de um modo geral fez com que algumas pessoas da aldeia o olhassem de forma diferente, arredia, considerando-o um ser marginal. Para alguns, Jaime tinha parte com o demônio. É o que fica claro na seguinte passagem:

*E certo dia ela disse a palavra final:
-- O Diabo. O Diabo. O meu pai diz que vives com o Diabo.
Oh, não, Águeda. Não vivo com ninguém. Em solidão perfeita.
-- O Diabo! (op. cit. p.265)*

Talvez até seja interessante notar que a argumentação de Jaime não foi muito feliz. O que levou os aldeões a acharem que Jaime vivia com o diabo foram seus pensamentos mas também seu *modus vivendi*, isto é, o fato de viver em “perfeita solidão” seria, para a mentalidade aldeã, um índice do pacto de Jaime. O que espanta e amedronta os aldeões é o diferente em Jaime.

No entanto, sua relação amorosa com Águeda é a primeira no sentido cronológico, mesmo que ela represente o velho sistema, isto é, mesmo ela não partilhando dos pensamentos de Jaime. Vejamos a seguinte passagem.

Um dia, muito mais tarde, encontrei uma fotografia de Águeda, estávamos ambos na sala a consumir o serão. Era ali jovem ainda, ela. Jovem? Do tempo em que a namorei? Uma fúria, uma ternura, uma força brutal centrada no mais agudo, vinda dos dentes, das unhas dos pés. Quem eras tu? Que tinhas tu com isso? Obscura imagem da minha violência vã. Tomei Águeda nos braços, tu olhaste-me surpresa, ofendida, quase com desprezo, e violentei-a, violentei-a, violentei-a. (op. cit. pp.41-42)

Vemos que no início, Jaime é atraído por Águeda, mas a passagem de todo romance, mostra-nos que nunca o dois se entenderam perfeitamente, e esse desentendimento chega a ponto de Jaime violentar Águeda. Talvez à página quarenta, Jaime explique o porquê de seu comportamento:

Entrava e saía como por todas as portas da vida. Às vezes eu pensava que a minha “irreligiosidade” era um inconveniente. Águeda um dia disse-me que sim. (op. cit. p.33)

Como vemos, essa “irreligiosidade”, grifo do narrador, atrapalhou seu relacionamento com Águeda e essa passagem também confirma aquela outra em que Águeda diz que Jaime vive com o diabo, do ponto de vista dos habitantes da aldeia. Não nos esqueçamos também do dado espacial da porta. É ela que marca e delimita a entrada e saída, simbolizando aí as várias opções ideológicas por que a personagem transita.

Mas, além de suas características pessoais, que complicam seu relacionamento com Águeda, houve também a interferência de um terceiro personagem que desfrutava, ao contrário de Jaime, do consentimento do pai de Águeda. Trata-se de Aristides.

Mas tecnicada a aldeia, Águeda não ficou indiferente. Penso que não ficou. Ela dizia-me depois que era mentira. Acontecera tudo como tudo acontece, isto é, acontecendo. Que eu é que tinha a mania de achar razões para tudo. Ele chamava-se Aristides.

O que se passou com Águeda nunca o soube. Decerto, gostava de entender, saber o donde, o para onde e o por quê. E então eu dizia:

- Não gostaste nunca de mim.

Mas ela disparava aos gritos, erguendo as mãos magras ao ar. Ou calava-se. Ou não me ouvia. E ficava-se a balançar o busto rígido para baixo e para cima, para, baixo, e para cima. Dorme. (op. cit. p. 56)

Não está muito claro como se deu esse relacionamento de Águeda com Aristides, fica nebuloso como ele começou e terminou, mas Jaime desconfia de um aborto feito por Águeda, o que o deixa ainda mais irritado. Ele se sente traído por ela.

Eu hesitava não o meu corpo. Mas tu foste sempre virtuosa comigo, e porque o não tinhas sido com o outro? Dizia:

- Amo-te muito. É só por isso.

Curioso, hem? Por isso... Com o outro tipo foi logo, eu sei. Cheguei a pensar que estivesses grávida, e não estavas? Não foste fazer um desmancho?

- Oh, Jaime! Não!

- Quinze dias fora, por quê?

- Estava aqui. Não saí. Custava-me aparecer. Nunca o amei, nada teve importância.

- O Luís Barreto dizia-me: "o pecado só existe quando existe o desejo". Foi por isso que fui amante de Vanda. Ele não se imp...

- Não digas!

Gritou. Altíssimo. Os olhos reventavam-lhe de pavor.

- Fui amante de Vanda! - gritei eu mais alto ainda. - Era uma mulher violentíssima, insaciável. Sabia amar com um requinte de...

- Cale-se! (op. cit. p.52)

Vemos nessa passagem a insinuação da gravidez, do aborto e do desejo de Jaime que é grande, daí ele não se controlar e ofender Águeda. Por isso não chega a ser espantoso quando, mais à frente, ele estupra Águeda. Aliás, chama-nos a atenção também o fato de Jaime ficar com ciúme do Aristides, já que o protagonista é o representante da racionalidade e do questionamento existencial. Por isso temos a impressão de que não se ocupa dos sentimentos mais cotidianos, o que não é verdade. Esse tipo de reação de Jaime é interessante pois demonstra a complexidade do ser humano e que ele não se encaixa em chavões. Ele não se apresenta como uma personagem plana mas como complexa.

E violentei-a, violentei-a. Mas o homem não nasce. Ela tinha o rosto de lado e chorava com piedade sobre a ruína do seu corpo. (op. cit. p.266)

Interessante notar a palavra ruína, de evidente conotação espacial, com a qual Jaime descreve o corpo de Águeda no momento do estupro. Esse dado evidencia, mais uma vez, a linguagem espacial do protagonista.

Possivelmente, é por isso que, mais tarde, quando está já expirando, Águeda se esforça para dizer sua última palavra que é justamente para amaldiçoar Jaime. Vejamos essa passagem:

Em terror e aflição, alucinada e trêmula, em pavor. Queria dizer alguma coisa, inarticulada palavra na boca contorcida, abrindo e fechando, e a língua e a língua... Abrindo e fechando numa palavra, a última, a mais pura, todo o processo encerrado de uma vida, o último sinal já signo, a revelação, a última, irremediável. E então quis ajudá-la - "diz, diz" - e repetia na minha boca os movimentos da sua, e aproximei o ouvido, e ela disse enfim, disse, ela disse:

-- Des... gra... ça... do...

-- Merda! - disse eu, abruptamente, sem pensar. (op. cit. p. 268)

É significativa não só a reação final de Águeda mas também a reação de Jaime. Pela reação de Jaime notamos que a sua relação com Águeda já se havia deteriorado e que ele não agüentava mais aquela relação forçada. No momento em que a cena acontece, já não há ninguém mais na aldeia. Só sobraram os dois. A solidão pesa total e irrestrita sobre Jaime que, simbolicamente, volta a ser o homem original.

Nessa altura da narrativa, podemos afirmar que se estabelece uma nítida separação entre dois espaços que nos faz pensar em uma possível fronteira. Essa fronteira se instauraria num espaço, no corte que separa os *vivos dos mortos*, espaço físico versus o espaço metafísico. E esta é uma fronteira invisível e intransponível. Os que estão do lado de lá não têm acesso aos que estão do lado de cá. No espaço dos vivos só resta Jaime, no espaço dos mortos estão os habitantes da aldeia de modo geral. E onde se situaria especificamente a fronteira? Acreditamos que a ligação, o fio sutil de separação entre esses dois espaços se dá na memória. A memória de Jaime é a fronteira entre os vivos e mortos. Mesmo ocupando o espaço dos vivos, Jaime instaura os mortos em seu mundo através das recordações constantes que possui e que vai escrevendo. E é somente nessa fronteira que os dois espaços com seus personagens se encontram, interpenetram-se. A essa segunda fronteira que apontamos neste trabalho, e que não admite uma linha divisória geográfica, poderíamos chamar de *fronteira artificial*.

Depois de tanto tempo, e já com a aldeia esvaziada, Jaime se sente impotente até para chorar.

Pus-lhe a mão na face, cerrei-lhe os olhos. Fui buscar um lenço, segurei-lhe o queixo. Depois fui para a sala, sentei-me a um canto, acendi um cigarro. Uma paz estranha. Uma alegria perceptível, como um halo, sobre uma vasta amargura. Deus, ó Deus. Como é difícil. O quê? Como é difícil. Um apelo oblíquo a um choro que não vem. (op. cit. p.268)

Assim, nessa relação *eu-outro* observamos que a relação Jaime-Águeda representa *ipsis litteris* a famosa frase sartreana de que os outros são o inferno.

Vanda

A relação de Jaime com Vanda se dá sobretudo no plano erótico e já analisamos esse plano em outra parte deste capítulo. Vejamos agora apenas mais dois pontos para encerrarmos esta análise.

- *Por que é bom isso? - perguntei.*
Vanda acende novo cigarro, recosta-se, cerra os olhos profundamente. Uma aragem passa ao alto nos pinheiros. Ouço-a ainda agora, imensa, solene. Arrepia-me.
- *Para que saber? - pergunta Vanda. - Sabemos já tanto. E nada serve.*
- *Por que é bom isso? - teimei.*
- *Sei lá. O tímido ensina-nos muita coisa. E tudo útil. Como as crianças.*
- *Não sou tímido - disse eu.*
Ela sorriu:
- *Seja... (op. cit. p.102)*

Vemos ainda uma vez nesse excerto, a relação Jaime/Vanda/Erotismo mas agora com um tom preocupado com o conhecimento, ou seja, com uma reflexão a respeito do ato em si, um esforço de entendimento. Também vemos uma crítica sutil a Jaime e sua vontade de racionalizar tudo, daí o pedido de Vanda para ele voltar a ser criança.

Já numa segunda passagem, vemos a partida de Vanda que nem ao menos se despediu de Jaime.

- *Vanda? - pergunto enfim.*
- *Tem passado mal da gravidez. Era preciso tratar-se.*
- *Foi-se?*
- *Era preciso tratar-se.*
- *Para sempre?*
Ela encolheu os ombros, semicerrrou os olhos. (op. cit. p.199)

A partida de Vanda é brusca, logo pode-se desconfiar da informação recebida. Talvez ela simplesmente o tenha deixado, abandonado. Talvez isso explique também o motivo por

que ela nunca lhe escreveu. De qualquer forma, o desfecho foi abrupto, sem preparação e Jaime fica meio aturdido.

Ema

Entre as relações de Jaime com outras mulheres, falta ainda abordar sua relação com Ema. Passemos a ela.

O primeiro item que desperta nosso interesse na relação Jaime e Ema é sua admiração por ela, que salta aos olhos, desde seu primeiro encontro com Ema. Vejamos essa passagem, para nossa posterior análise:

Então Ema sai da igreja. Tira o véu da cabeça, procura na carteira, acende um cigarro. Olha em volta um instante, incerta de luz, respira fundo à germinação da terra. Vanda veio logo, procurou-me sumariamente pelo adro. Apresentei-me a passo largo, Ema saudou-me distraída, estonteada ainda da claridade, do aroma a giestas, a resina, na radiação astral de horizontes.

- Prazer.

Cabelo louro, quase platinado, caído para os ombros. Largas bandas sedosas flutuavam-lhe sobre a testa, a face, num breve ar descomposto de intimidade de quarto. Fumava. Grupos de pessoas olhavam sérios, passavam. Escorriam pelas ruas que partiam do adro, Ema fumava. Era alta. As linhas do seu corpo ondeavam-lhe até aos pés, lentas, hieráticas. Disse:

- Vamos então?

Quem é? É uma amiga do colégio - disseste. É a filha de X - dirão os conhecidos do pai. É a amante ou a mulher de Y - dirão os amigos de Y. É uma senhora do 3º andar - dirá a porteira do prédio. Quem é? É uma mulher alta e bela. Revejo-a. Os cabelos despenteados estendem-se pelo horizonte. Cerra os olhos à brisa e ao sol da manhã. Alta e loura. Fuma. (op. cit. p.164)

Aí está uma descrição sumária mas precisa de Ema, uma descrição até romântica poderíamos dizer (largas bandas sedosas flutuavam-lhe sobre a testa), daí a idéia de admiração que transparece da descrição feita pelo narrador. Mas, logo em seguida, percebemos a cara questão da filosofia existencialista que é justamente a variedade da identificação ou percepção do 'eu' pelo outro. A visão que o outro tem de nós varia de acordo com a vivência dele. É assim que alguns a verão como filha, amante ou mulher de alguém, outros ainda como senhora ou simplesmente mulher. O efeito de sentido nessa passagem está bem claro: a complexidade do ser e sua unicidade impossível no "ser com" ou mitsein como diria Heidegger. Não somos um, mas muitos em nossa relação polissêmica com o outro em nosso contexto histórico.

Outro tema existencialista muito interessante de observarmos na relação de Jaime com Ema é a questão do instante limite. Diversas vezes, durante a narrativa, os momentos de Jaime com Ema configuram instantes de intenso refletir sobre o ser no mundo o que confere às cenas uma pesada angústia como podemos observar na seguinte passagem:

Ema sorri. Ela sabe o depois de todos os depois. Porque eu pensava: imagina que todo o teu programa se realiza, que nada do que sonhas é já um sonho. Que vai fazer o homem? Que é que isso significa? Cumpriu-se tudo em perfeição que é que isso significa? Há uma parte enorme de ti que ficou de fora à espera e exige também quer entrar nas tuas contas. Mas isto era uma objeção estúpida ou infantil, o sujeito de bigodinho o disse logo com toda a plausibilidade e de tal modo que eu fiquei calado à espera de me reconhecer ainda na minha objeção que já o não era. (op. cit. p.147)

Pela passagem transcrita, percebemos que Jaime coloca a questão de o homem realizar todos os seus sonhos. Quando esse momento chegar e se chegar o que aconteceria ao homem? Esse mesmo questionamento aparecerá mais à frente, mas com um ingrediente novo: o filho.

*- Oh, você bem sabe que não o fez. Você bem sabe que lhes calhou.
Então ela disse tudo. Na manhã plácida e fluida, ouço. Fita-me com o seu olhar rutilante - o filho não é meu, que é que é meu?
- Não é de nenhum de vocês - diz Ema. - Mas mesmo legalmente, como é que você queria que...
- Deixava o marido. Ficava comigo para sempre.
- E como? Havia um silêncio enorme entre vocês. Coitada da criança.
Ter de falar pelos três.
Havia um silêncio enorme. O silêncio da fadiga, da raiva, da fadiga. Choro e ranger de dentes, a tua condenação. Só, há um problema para o homem e mil formas de o iludir. Só, uma solução para o problema e mil formas de o iludir. E depois? e DEPOIS? Após todos os combates e raivas e esperanças, pergunta sempre “e depois?”. Atinge o seu limite, suor e sangue na caminhada, o suor e sangue que te diz a importância do caminhar, e quando chegares ao fim, pergunta ainda “e depois?”. (op. cit. p.201)*

Aparece aí a figura do filho a simbolizar a continuidade, talvez querendo dizer que, no final, no limite, na morte, enfim, só restará, quem sabe, o filho para continuar, mesmo de forma diferente, a existência do ‘eu’. O ‘eu’ transcende no outro, que é o filho. Mas, para Ema não seria possível essa continuidade visto que havia um grande “silêncio” entre Jaime e Vanda. Nessa figura do limite também percebemos a intertextualidade bíblica a que recorre Ema: “choro e ranger de dentes”. Talvez tenha sido uma ironia para com Jaime que se declara, durante a narrativa, ateu. Ainda cumpre destacar a figura espacial do caminho que surge novamente, representando a vida e seus percalços.

Finalizando essa questão de o homem atingir seus sonhos, analisemos uma das macro-metáforas⁵⁵ presentes no texto e que apresenta uma resposta a essa questão. Trata-se da cena do Doido da Beló que vivia a atirar um sapato para o alto na tentativa de enganchá-lo nos ferros da

⁵⁵ Chamamos de macro-metáforas, aquelas metáforas colocadas pelo narrador e que respondem as grandes questões existenciais arroladas pela narrativa.

sineta que ficava em uma parede. Um dia, quando Ema passava por lá, resolveu tentar. Tentou e conseguiu imediatamente engancha o sapato. Transcrevamos a cena:

Então Ema, sorrindo, tomou ela o sapato para experimentar. Calculou bem a distância da sineta, olhando acima e abaixo várias vezes, tomou balanço, o sapato subiu. Vimo-lo voar paralelo à fachada, parar um instante já entre o ferro e a parede, pousar suavemente no gancho e aí ficar preso. O Doido seguiu a manobra, com o seu sorriso inocente, as mãos inúteis, de dedos gordos, brincando uma na outra. Depois, extático, estarecido, ficou a olhar o sapato lá no ar.

- Pronto. Já está - disse Ema.

Ele, porém, não despregava os olhos do alto. Até que, raiado de cólera, escabujando de baba, começou a rosnar palavras ininteligíveis, erguendo curtamente ora um braço ora outro. Era um aranzel gaguejado, de queixo batido num ritmo de boneco, os olhos parvos pregados no vazio. Em silêncio, imóveis, os três ouviamos. Ele então parou. Depois, sem se mover, pesado de gordura, recomeçou no protesto com o seu linguajar absurdo e babado. Parava de novo, de boca aberta, dizendo às vezes hã, hã, recomeçava ainda, sempre plantado no mesmo sítio, carregado de banha, de uma obesidade macia e cor de cidra. Tinha a grande bola do crânio rapada rente, o que o tornava mais louco e nos dava uma pena infinita. Parado ainda, dizia espaçadamente hã, hã nos últimos jatos do esforço e da cólera. Até que deu meia volta e começou a descer a rua. E subitamente pensei:

- Vai morrer.

Pensei-o fulminado, não sei porquê. Via-o de costas, gordo balançando-se como um pato, a hola parva da cabeça descoberta, e pensei outra vez:

- Vai morrer.

Era uma evidência sem razão, categórica e absurda. Ema, porém ouviu-me o pensar e repetiu em voz alta:

- Vai morrer. Que pode ele fazer além disso? (op. cit. pp.166-167)

A intuição de Jaime verificou-se verdadeira, algum tempo depois, o Doido morreu. Para o Doido o sonho era engancha o sapato. Satisfeito o sonho, não havia mais razão para continuar a viver. Essa é uma resposta posta pela narrativa à questão que vimos discutindo. Se um dia o homem atingir a realização de todos os seus sonhos, não seria mais necessária a vida. Esse tema, como ficou evidente pelo trecho, conta com a reciprocidade do espaço para se afirmar. Mais uma vez, o eixo da verticalidade sobressai-se e temos o embate entre os traços semânticos do baixo e do alto. O ‘de baixo’ tentando atingir o ‘alto’, o homem tentando a realização de seus sonhos e com ela a sua transcendência. Assim, parece-nos que a metáfora do caminho poderá nos ajudar a entender melhor essa outra metáfora: o importante é o caminho e não o seu termo, é no caminhar que o homem se faz, tanto quanto faz o próprio caminho. Temos uma concepção dinâmica do ser e da vida, pois o homem é visto como movimento e não como estaticidade. Não existe equilíbrio, o que existe é a caminhada constante.

Outro ponto interessante da narrativa e que vale ser destacado é a cosmovisão que transparece das conversas com Ema. De início, observamos o seguinte:

- Não estranhe que se escandalizem - disse eu

ao ataque súbito dos olhos de quem passava, ela saíra da igreja, tirara o véu, acendera um cigarro.

- Nasci para escandalizar - disse ela. - É o único modo de se estar vivo. Por quê? Ela encolheu os ombros, sorriu-me transversalmente, creio que com piedade. (op. cit. p. 65)

Já observamos nesse trecho dois itens da mundividência de Ema. Em primeiro lugar, que ela “nasceu para escandalizar”, o que no contexto podemos entender como ser diferente ou não se importar com o que os outros dizem. O ‘eu’ deve se pautar pelo próprio código de valores. O segundo dado é que não importam muito as explicações e a racionalização. Daí ela apenas ter sorrido para Jaime e, segundo ele, com piedade. Piedade, talvez, por ter entendido já naquele primeiro momento o tipo de sujeito que era Jaime: o eterno insatisfeito e questionador.

Mais à frente, Ema revelará uma concepção bem subjetivista da realidade, isto é, as grandes questões da vida se resolvem pela subjetividade. Apenas o ‘eu’ consigo mesmo é que pode decidir uma grave questão, pois acima de tudo está o seu sentir, o seu interpretar.

Mas Ema exaltou-se:

- Não esqueci o meu corpo! Conheço-o todo bem e é preciso que lho grite de uma vez para sempre. Conheço-o desde o sexo, que é a parte que você julga que ignora. Se você soubesse como é divino e desprezível isso, o sexo. Há um orgulho miserável na absolutização do corpo. Porque o meu corpo só é divino quando a divindade se me revela. Fora disso desprezo-o como à podridão que vive nele.

- Mas, Ema, o casamento é a profanação do corpo, é... é a sua secularização.

- Quem lhe disse que pretendo casar-me?

- Não sabia que era contra o casamento.

- Quando disse que era contra o casamento? Só sou contra as fórmulas da morte. E a morte pode estar no casamento ou fora dele. Como a vida. Sou pela vida, eu. Onde quer que a vida esteja. (op. cit. p. 173)

Ema se manifesta, portanto, contra a “absolutização” do corpo. Para ela só é válido o corpo quando a divindade se revela por ele. Em outras palavras, o corpo é um meio, nunca pode ser um fim em si mesmo. Mais ao final, Ema se aproxima bem da concepção Kierkegaardiana da vida. Assim como o filósofo dinamarquês, Ema é contra as fórmulas, ou por outra, é contra os sistemas, pois a vida não é sistema, é mutável, é flexível, variável, dinâmica. Apenas a morte é inexorável. Daí a conclusão peremptória de Ema:

- A realidade única da vida é o espírito que a atravessa e nos assiste e descobrimos ao fim. (op. cit. p. 174)

Portos de passagem

Ainda dentro desse aspecto da relação eu-outro, acreditamos ser importante destacar alguns relacionamentos que ocorrem entre o protagonista de *Alegria breve* e outras

personagens. Esses relacionamentos não são tão importantes quanto os analisados acima, mas revelam facetas fundamentais da filosofia existencialista tal como são mostradas no romance em foco. Daí termos escolhido o subtítulo acima, já que esses relacionamentos funcionam como passagens, são tocados “en passant” pelo narrador, mesmo assim são importantíssimo na arquitetura geral da narrativa.

Padre Marques

A personagem Padre Marques funciona como um contraponto a Jaime. Padre Marques representa, em termos filosóficos, a antítese de Jaime. Sua concepção de mundo o leva para uma concepção deísta do cosmos e também, conseqüentemente, para uma noção da criação e origem do ser humano que é justamente a oposta da de Jaime. Este, como ateu convicto, que é, prega na maior parte da narrativa, como Nietzsche, a morte de Deus e, conseqüentemente, a origem natural do homem. Não há nada que justifique o homem, ele se encontra sozinho, ele é sua própria divindade. Isso não significa que as duas personagens vivam brigando entre si. Pelo contrário são muito amigas. Isso pode ser comprovado pela seguinte passagem.

Conheço o Padre Marques desde a infância, tivemos discussões tremendas. Depois acalmamos, ou quase. Chegamos ao alto da vida cansados e olhamos quase indiferentes e em silêncio o que abandonamos pelo caminho: ele fechado na sua sabedoria, eu na minha. De certo modo, temos pena e tolerância um pelo outro. (op. cit. p. 85)

Além do explanado acima, vemos também nesse trecho a afirmação da “sabedoria de cada um”. Esse “cada um” pode ser entendido não apenas como Jaime e Pe. Marques, mas como qualquer um, ou seja, toda pessoa tem seu modo de encarar a vida e os acontecimentos dela e se a pessoa possui a sua crença, dificilmente mudará, pois as grandes questões decidem-se no plano subjetivo. Finalizando nosso comentário, note-se, mais uma vez, a referência espacial na linguagem de Jaime: ‘alto da vida’.

Mais à frente, no romance, vamos encontrar um trecho que exemplifica bem essas discussões amigáveis que acontecem com Padre Marques. Inclusive, neste trecho que transcreveremos, há a evocação de Ema.

*- Padre Marques! - clamo do corredor.
Procuro-o agora com mais freqüência. Por que estou mais só? Jogamos, discutimos. Ema volta, e a sua “loucura”. Sem saber porquê, defendo-a, talvez só para acirrar o Padre.
- Ela acertou-se com o homem, com a sua voz adulta - digo-lhe. - Tu não. Rezas ainda ao ingênuo deus dos teus avós.
- Assim, como-te o cavalo.
Recuo o cavalo - rezas ainda no tempo das bruxas e do Pero Botelho.*

- Bem - disse o Padre, suspendendo a jogada. - Eu sou um bruto, vivo para aqui entre penedos, não sei o que se passa entre a gente civilizada. Mas...
- Mas, meu caro Padre, tu é que pretendes ainda intelectualizar o problema, tu é que ainda pretendes “demonstrar”. Ora a Ema dizia:
- Ema é uma louca. (op. cit. pp. 234-235)

Como se pode ver, além das divergências entre as personagens Jaime e Pe. Marques, aquele evoca Ema como um novo pivô da discussão.

Filho

Outro porto de passagem para a personagem Jaime é a possível vinda de seu filho. Novamente encontramos no texto uma grande metáfora. A vinda do filho para o protagonista significa, simbolicamente, a possibilidade de perpetuação de si mesmo. Daí a preocupação do protagonista em deixar tudo preparado para a possível chegada desse seu filho. Porém, o filho nunca vem, ele nunca teve notícias dele. Logo, é até plausível levantarmos a hipótese de que o filho que ele espera pode nunca ter nascido.

Essa questão do filho é um complicador para Jaime, uma vez que a mãe desde o começo se recusa a dar ao filho o nome de Jaime, portanto uma negação da sua continuidade, da sua posteridade.

- Vou ter um filho - disse. - Mas não terá o teu nome.
Coalhado em surpresa, súbito, em expectativa. Como uma pancada que se espera que comece a doer.
- Não terá o teu nome - diz ainda.
- Vanda! Que é que queres dizer?
Ela não respondeu. Instintivamente, pus-lhe a mão no ventre. Deixei-a estar, calei-me.
- Era preciso enfim ter um filho. Está uma noite bela. Mas quente.
- Mas tu nunca quiseste um filho. Tantas vezes falamos. Como vou agora reconhecê-lo?
- Mas ele não é teu! - disse ainda. - É meu só. É extraordinário, vê tu. Subitamente pensei: vou ter um filho. E tu não estavas presente. Subitamente pensei que ia ser mãe e achei que era verdade. É absurdo, nunca tinha achado que fosse verdade. Que é que queria isso dizer?
- Fui eu que o fiz!
- Que é que isso quer dizer? Devo estar velho, a solidão existe bruscamente insuportável. Ou quê por ela? E de repente a vida ficou muito mais extensa. Tão extensa, que tudo atrás fica lendário. Lendário? É um termo estúpido.
(...)
- E de repente, vê tu - disse Vanda - verifiquei que não gostava de ti.
(op. cit. p.178)

O que nos chama a atenção nesse período é seu caráter ‘repentino’. Tudo nele, apesar do conteúdo ser seríssimo, acontece ‘de repente’. De repente, Vanda descobre que gostaria de ser mãe e que não gostava de Jaime. Esse caráter repentino, impresso na cena acima, provoca um

efeito de sentido de angústia e espanto, ao mesmo tempo que de gratuidade. As vicissitudes da vida vão acontecendo e as personagens não possuem controle sobre elas. A vida nesse trecho nos parece por demais casual, incontrolável. O que espanta igualmente é a calma com que Jaime enfrenta a decisão de Vanda. Ele não reage como se esperaria que reagisse um pai de quem se lhe tira o filho. Essa aceitação do protagonista é também espantosa e fica o questionamento sobre qual o motivo de tal passividade, que toca a indiferença. Seria impotência diante de um fato já consumado tal a convicção de Vanda? Ou seria seu pessimismo que não conceberia um novo ser num mundo em ruínas, no sentido ideológico? Ou seria ainda apenas um estado catatônico devido à notícia repentina? Todas essas possibilidades, acreditamos, conseguem uma certa confirmação pela narrativa.

Uma outra questão abordada por Jaime mais à frente é a da própria facticidade da existência de um filho. Vejamos a colocação do protagonista.

Há uma força prodigiosa entre nós, não temos ainda a palavra. Tê-la-emos amanhã? Caberá enfim um filho no teu corpo? Será filho da tua carne e da minha? Poderemos enfim dizer que o fizemos nós? (op. cit. p.180)

Em outras palavras, será que o filho é de alguém? Será que nele há alguma coisa de nós que não biológico? Tais questões propostas por Jaime, como de costume, não são respondidas. Essa é a parte a ser respondida pelo leitor.

A imprensa

Em *Alegria breve* notamos uma explícita crítica feita pelo protagonista à imprensa. Vejamos, por exemplo, a cena seguinte:

- *Somos da Imprensa -- dizem os quatro ao mesmo tempo.*

- *Que é que querem?*

Cercam-me, batem mais quatro chapas de todos os lados. Depois invadem-me o quintal, entram por todas as portas abertas, as da casa, a da loja. Eu fico à porta do quintal à espera de uma reação. Uma janela abre-se, uma cabeça aponta com o chocalho ao pescoço, acerta-o para o quintal, para a montanha. Depois, três cabeças sucessivas espreitam à mesma janela. Finalmente saem, dão a volta à casa pelo lado de trás, irrompem de novo pela porta do quintal para a aldeia.

- *Que é que querem? -- pergunto.*

(...)

- *Ora bem - diz um de meia-idade: esteve aqui um sujeito que era daqui e deu uma entrevista. Disse que o senhor era o último habitante da aldeia. E nós queríamos saber se...*

- *Ah, foi o Beló, o Afonso. Ou o André. Andamos juntos na escola. Ele não quis ficar. Disse-me: "há mulheres?". E eu naturalmente respondi-lhe que*

Os quatro simultâneos e precisos arrancam de blocos-notas, puxam das canetas e escrevem. (op. cit. pp.158-159)

Já de início observamos como a imprensa é retratada de forma um tanto depreciativa. Em realidade são uns invasores que desrespeitam tudo à procura unicamente de uma notícia. Desrespeitam a intimidade de Jaime ao entrar sem convite em sua casa que é sua intimidade. Eles entram pelas portas, vão até o quintal e abrem uma janela, essa atitude além de demonstrar o desrespeito pelo espaço privado, mostra a falta de escrúpulo da imprensa que não se detém ante a possibilidade de uma reportagem.

Outra característica interessante que podemos notar no trecho acima é que os jornalistas são mostrados como autômatos, uma vez que agem todos em uníssono. Mas a principal crítica apresentada pelo Narrador, cremos, não é essa. Vejamos a continuidade do trecho acima:

Eles, porém escrevem ainda, escrevem sempre. Devem estar a escrever coisas que eu não disse. Devem estar a escrever como quem cumpre um horário. Talvez escrevam à família - pensei. O melhor será deixá-los em sossego. Devem ter coisas importantíssimas a dizer. Um deles puxa do maço de cigarros acende um, estende-me o maço com a mão esquerda e com a direita continua a escrever. Acendo também um cigarro, estamos todos ali em perfeita harmonia, cada qual a realizar as suas obrigações. Finalmente um deles acabou.(op. cit. p.160)

Além de confirmar a atitude robótica do jornalistas, o trecho, já na segunda linha, deixa-nos à mostra uma crítica explícita ao caráter ficcional de muitas reportagens, pois, para o protagonista, os jornalistas estão escrevendo ‘coisas que *eu* não disse’. Evidencia-se assim a manipulação da informação por parte da imprensa que não se preocupa em fabricar a notícia, numa deturpação evidente dos fatos ocorridos, quando eles realmente ocorreram.

Essa passagem, apesar de sua brevidade, é extremamente importante do ponto de vista da reflexão crítica sobre o homem e o contexto histórico que o circunda.

Homem *versus* máquina = homemáquina

Outra questão importante que nos é colocada pela narrativa é a da relação entre homem e máquina. Essa questão nos remete àquela resenha sobre o existencialismo exposta no início desta tese: a idéia de Heidegger sobre a vida inautêntica. Para o pensador alemão, o trabalho, a tecnologia é uma das responsáveis pela vida inautêntica.

Em *Alegria breve*, em vários pontos da narrativa, vemos Pe. Marques argumentar que o fato de os habitantes irem paulatinamente abandonando a aldeia foi a chegada das minas. Quando se investiu na extração de minérios na aldeia, toda ela recebeu um investimento muito grande, toda ela recebeu, dessa forma, os benefícios do progresso a que não estava acostumada. Benefícios como a luz elétrica, por exemplo. Todo esse progresso deixou a maioria dos habitantes encantados, principalmente os jovens.

Quando as minas param seu funcionamento, por motivo que a narrativa não nos revela, sobram apenas ruínas e o progresso vai, aos poucos, abandonando a aldeia. No mesmo ritmo, os moradores mais jovens, sobretudo, também abandonam a aldeia. Vejamos um excerto bastante significativo dessa relação sobre a qual estamos discorrendo.

Donde vieram? A neve não pára. Vieram da aldeia, da cidade talvez. Triunfam facilmente do tempo e da morte, são eficientíssimos, têm poderes terríveis. São filhos do aço, e das pontas dos dedos saem-lhes arames que vão cruzando pelas ruas, tecnificando em linhas retas a aldeia toda. São extremamente eficazes e plausíveis, tecnificam tudo, sabem tudo, simplificam tudo. São admiráveis, a aldeia gosta doidamente deles. Vão às tradições, às leis ancestrais, à linguagem, aos sonhos, aos usos e costumes e eletrificam-nos. (op. cit. p.26)

Interessante notarmos que a própria cultura da aldeia, com sua linguagem e tradições, sofre as influências do progresso, que a destrói ou, pelo menos, a transforma, tirando-lhe a originalidade e o valor.

É interessante analisar essa questão do ponto de vista espacial também. As minas não são descritas, mas com o problema de saúde ocorrido pelo operário Carmo, como vimos em outra parte deste capítulo, podemos inferir que as condições de trabalho não são ideais. Juntando-se a isso a idéia heideggeriana da inautenticidade causada pelo trabalho, podemos afirmar que o espaço escolhido para representar essa despersonalização das personagens não poderia ser mais adequado.

O espaço das ‘minas’ se situa no eixo da verticalidade, ocupando o traço semântico ‘baixo’. Ora, esse espaço é já em si mesmo bem degradante em termos humanos. É um espaço em que as condições de trabalho são precárias. É um espaço em que o ar é insalubre, deteriorando a saúde humana. Além disso, nesse espaço não há luz natural e as artificiais não iluminam adequadamente o lugar o que provoca um prejuízo irremediável aos olhos humanos que passam então a enxergar menos. E é claro que essa deterioração da visão pode ser entendida não somente no sentido físico, mas também no sentido ideológico, isto é, no sentido de perder a capacidade de análise crítica da realidade em que o ser se encontra. É o ser que, vivendo inautenticamente, apenas segue os outros, não possui o controle de seu destino. Ele não escolhe, mas é escolhido. Ele não é sujeito, mas objeto. Finalmente, no espaço das ‘minas’, sobressai ainda o fato de ser um espaço fechado e cujo único caminho para quem entra, é o caminho para baixo, para o fundo. Nesse sentido, pode-se dizer que a vida humana cada vez mais se coisifica. É por tudo isso que se chama a esse tipo de espaço de subterrâneo, é o espaço da miséria humana, da escuridão, da despersonalização, enfim.

O frango

A passagem que iremos analisar se enquadra dentro daquela terminologia que usamos atrás: macrometáfora, pois, como aquela outra, é uma síntese de um fato muito explorado pela narrativa. Ela deve ser um emblema de toda a narrativa.

E quando já era um frango, atei-lhe um cordel, prendi-o a uma oliveira. Porque o frango fugia do quintal e os donos dos outros quintais atiravam-lhe pedradas. Quando me pareceu que o frango (era uma franga) já sabia cuidar de si e portar-se com juízo, desatei-lhe o cordel da pata. Mas a franga, habituada a chegar ao extremo do cordel e a esticar a pata, quando já não tinha cordel preso corria alvoroçada até o antigo limite do cordel e estacava aí, bruscamente, de pata retesa para trás como quando ainda havia cordel... Virá sol? (op. cit. p.35)

Essa micronarrativa, introduzida inesperadamente, sem maiores explicações, pode nos parecer contraditória se a analisarmos apenas no seu plano de superfície e levando em conta somente o momento em que aparece. Porém, se lhe buscarmos o sentido profundo, veremos que ela é uma síntese do pensamento do narrador sobre o modo de agir de várias pessoas. Em outras palavras, essa micronarrativa fala-nos sobre aquelas pessoas que se acostumaram a pensar de uma forma exclusivamente por imposição da sociedade e dos aparelhos ideológicos do estado.⁵⁶ Quando essas instituições já perderam seu poder de manipulação, quando o homem já atingiu sua liberdade intelectual, e portanto estaria livre para partir e pensar diferentemente, ele não consegue. Ele está condicionado e se tornou prisioneiro de si mesmo. Mesmo podendo ir além, ele pára no aquém, não afronta o desconhecido, por medo, comodidade ou costume, permanece estático, abobado, desumanizado. Ou seja, temos aí nesse excerto aquela disputa já mencionada por nós em item anterior que é aquela perpetrada entre o passado e o presente/futuro.

Além disso, notemos que o frango foi amarrado à oliveira que, como vimos atrás, é, no mundo cristão e ocidental, o símbolo da religião. Note-se igualmente que o narrador passa a tratar o frango como franga. Assim sendo, não nos parece absurdo pensarmos em uma referência à Águeda, esposa do protagonista, que depois será enterrada justamente debaixo do elemento espacial da 'velha figueira'. Portanto, além do significado que dissemos no parágrafo anterior, essa passagem adquire outrossim o sentido do condicionamento imposto pela religião de cujo domínio o ser não consegue se libertar posteriormente.

Esses são basicamente os outros temas que permeiam a narrativa e que a conformam do ponto de vista temático. São reflexões que reforçam os outros temas existencialistas bem como a construção espacial que interage com esses mesmos temas. Decorre daí, conseqüentemente, a afirmação que podemos fazer sobre a complexidade da obra em foco. A obra

⁵⁶ Cf. Louis Althusser. *Aparelhos Ideológicos de Estado*.

reflete problemas permanentes da condição humana, mas também aqueles temas que estão presentes no momento histórico em que a narrativa foi concebida.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS DO CAPÍTULO

Desde o início do capítulo, o que tentamos defender é a tese de que a uma temática específica, corresponde uma construção espacial específica. Se a abordagem mais comum às obras de ficção de cunho existencialista é a temporal, decidimos trilhar uma outra vereda, um outro caminho. Assim, procuramos abordar o romance *Alegria breve* do ponto de vista temático e espacial⁵⁷, um na relação sinérgica com o outro.⁵⁸

Assim escolhemos os principais temas existencialistas que se manifestam na obra em foco e que são: Aparição ou epifania, origem, existencialismo x comunismo, limite do existir: a morte, solidão: o ser em face de si mesmo, a verdade, a arte, Deus, erotismo, a relação com os outros.

Ao mesmo tempo em que fomos detectando e analisando esses temas, procuramos também mostrar como esses temas se manifestavam em um espaço que reforçava de certo modo os temas tratados. Ou seja, os temas se revelavam também através da espacialidade figurativizada na obra. Nesse sentido, três dominantes espaciais dessa obra de Vergílio Ferreira e que se interpenetram com os temas são a neve, a montanha e a espacialidade em si que é trabalhada pela narrativa, tanto em termos de dimensionalidade quanto não-dimensionalidade. Empregando a terminologia bakhtiniana, poderíamos afirmar que em *Alegria breve* temos o cronotopo formado da seguinte forma: *tempo de busca, de questionamento + espaço original, fantasmático*.

Outro dado que se nos revelou muito interessante foi a verificação de que, para além da espacialidade construída dentro da narrativa, o narrador homo e intradieético se utiliza com

⁵⁷ “O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história (v.), o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação (v.) e à movimentação das personagens (v.): cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido *translato*, abrangendo então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). O destaque de que pode revestir-se o espaço atesta-se eloqüentemente na concepção de tipologias que compreendem o romance de espaço como uma das suas possibilidades, tornada efetiva naquele gênero narrativo, por força das suas dimensões e configuração estrutural.

A especificidade da representação do espaço na narrativa reparte-se por três níveis - topográfico, cronotópico e textual - cuja identificação tem em conta os aspectos fundamentais da elaboração estético-verbal desta categoria da narrativa, a saber: “(1) a seletividade essencial ou a incapacidade da linguagem para esgotar todos os aspectos dos objetos em causa; (2) a seqüência temporal ou o fato de a linguagem transmitir informação somente ao longo de uma linha temporal; (3) o ponto de vista e a inerente estrutura perspectivada do mundo reconstruído” (Zoran, 1984: 320).

“Mas se há relato em que o espaço aparece indelevelmente atingido por um olhar revelador, esse relato é a narrativa de viagens.” (Reis, 1988, p.206-207)

⁵⁸ “... nos últimos anos têm-se visto um aumento notável em estudos relativos ao aspecto espaço na literatura e na arte. Em parte, como Welles e Warren notaram, isso pode ser atribuído à crescente influência da filosofia existencialista.” (Frank, 1968, p.34.)

bastante frequência de uma linguagem espacial.⁵⁹ Esse dado reforça, e muito, nossa tese da interdependência entre os temas existencialistas e a espacialidade nessa obra de Vergílio Ferreira.

59

As metáforas espaciais constituem, pois, um discurso de alcance universal, já que delas nos servimos para falar de tudo, literatura, política, música, e é o espaço que constitui sua forma, nisto que lhe fornece mesmo os termos de sua linguagem. Existe então um significado que é objetivo variável do discurso, e um significante, que é o termo espacial.

Trata-se pois, aqui, de um espaço conotado, manifestado mais que designado, falante mais que falado, que se trai na metáfora como inconsciente se revela num sonho ou num lapsus. Ao contrário, o espaço descrito pelo físico, pelo filósofo, pelo escritor, o espaço construído ou reconstituído pelo pintor ou pelo cineasta é diretamente visado pelo homem de ciência ou pelo artista como o objeto de uma intenção clara. É dessas representações diretas que trata a última parte do livro, e ainda uma vez a dissimetria funcional desses dois espaços, o falante e o falado, importa mais que esta ou aquela diferença de conteúdo.

(...)

Tudo se passa então como se o espaço denotado oferecesse menos significações espaciais que o espaço conotado, como se o espaço-figura falasse mais de si mesmo que o espaço-conteúdo. Esta hipótese abriria campo para muitas outras)

(...)

Hoje a literatura - o pensamento - exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se espacializa a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fala-se e escreve-se. (Genette, 1972, pp. 101-102-106.)