

DE TUSHÍA A FUSHÍA: AS MARCAS DO NARRADOR*

CLEONICE PAES BARRETO MOURÃO**

Para Herta Pidner

RESUMO

Uma análise da personagem Fushía de A casa verde de Mario Vargas Llosa, focalizando dois momentos essenciais: entrada e saída na dinâmica da narrativa, momentos que determinam as relações entre Fushía e as demais personagens e ao mesmo tempo singularizam-na marcando sua posição de narrador da própria lenda.

RÉSUMÉ

Nous présentons ici une analyse du personnage Fushía de A casa verde de Maria Vargas Llosa, en mettant l'accent sur deux moments essentiels du récit: celui de l'entrée et de la sortie du personnage. Ces moments déterminent les rapports entre Fushía et les autres personnages, en même temps qu'ils le singularisent en tant que narrateur de sa propre légende.

* Trabalho apresentado no Curso de Doutorado em Letras, na disciplina "Literatura Comparada: a tradução", sob a orientação dos Professores Eneida Maria de Souza e Lauro Belchior Mendes; comunicação apresentada na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde de Vargas Llosa", no 29º Simpósio de Literatura Comparada, realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

** Professora de Literatura Francesa da FALE/UFMG.

"Lembrar não é reviver, mas re-fazer."

(Marilena Chauí)

Casa verde areal e selva. Espaço luxuriante e embriagador da transgressão. Revivência da festa dos deuses primitivos que povoaram o Império Inca. A casa verde - escritura de um país ancestral e moderno ao mesmo tempo, trazendo à superfície os substratos míticos de uma cultura milenar, o fantástico unverso do homem contrastante, alimentado pelo Deus Sol, no frio dos Andes, no calor úmido das imensas florestas. Escritura que perfaz o habilidoso desenho dos tecidos executados pela mulher inca; repete o sinuoso traço das estradas que envolvem como serpentes as altas montanhas; reproduz os patamares das antigas cidades e templos. Cravada nessa escritura o avesso do glorioso Império Inca, de seus deuses, de seus guerreiros, de sua cultura: "uma árvore diversa com folhas mais verdes e frutos mais amargos", na expressão de Octavio Paz.

A casa verde que brilha à luz do sol no areal substtui o templo coberto de ouro e os caminhos da selva não levam mais ao precioso metal, nem mesmo à riqueza da borracha. Essa a história moderna e sem máscaras de um país do Terceiro Mundo, essa a estória não de um guerreiro, mas de um bandido saqueador. Não se trata mais de cantar um glorioso e mítico Beru, apenas o Peru; não se trata de historiar o Fushía legendário, apenas o Fushía - tradução ficcional de uma lenda, tradução histórica de um fato - e denunciadora.

Este trabalho pretende a abordagem de apenas ums personagem de A casa verde: Fushía. O critério para o destaque de Fushía entre as demais personagens fundamenta-se numa cumplicidade nossa com o narrador que a escolhe para repartir com ele a tarefa de narrar. Queremos seguir seus passos procurando sublinhar os recursos utilizados na construção do universo ficcional relativo a Fushía, recursos que desvendam o modo de transcrição da lenda para o romance, da narrativa oral para a narrativa escrita.

Fushía, o bandido espoliador das tribos peruanas, o Chulla-chaqui que desaparecia no labirinto das florestas tornando-se incapturável, essa lenda pertence à memória do Peru, à memória do narrador e toma corpo no texto através da memória des próprias personagens Fushía.

Nosso enfoque é, pois, a constituição de Fushía en-

quanto narrador de si mesmo, logo, a categoria do discurso que se desenrola entre dois momentos da personagem: sua entrada no romance quando, numa canoa, desce o rio Maranhão ao lado de Aquilino, e o momento em que este último o deposita na Colônia de San Pablo.

A entrada de Fushía na narrativa é marcada por uma significativa estratégia. Ocupa um segmento inserido entre os de Bonifácia e Anselmo.

Por um lado, a aproximação entre a menina e o bandido, reescrevendo A BELA E A FERA. Bonifácia é a personagem metonímica das selvagens que Fushía roubava das tribos, ainda muito novas, para com elas constituir seu harém e viver suas fantasias sexuais. Não é, contudo, a Fera-Fushía que se torna o príncipe, mas seu duplo Aquilino: os presentes, a proteção, o amor desinteressado. Nem é Bonifácia que Fushía leva para a esteira, mas seu duplo que é a menina Shapra. Assim, a vizinhança entre os segmentos de Bonifácia e Fushía prefigura a intriga que se arma na base de personagens duplos contrastantes, per fazendo um traçado de deslocamentos, de metonímias.

Por outro lado, aproximam-se Fushía e Anselmo, antagônicos por alguns traços, complementares por outros, configurando-se o primeiro como herói das trevas, o segundo como herói solar - Tânatos e Eros. Examinando a entrada em cena de cada um deles, Anselmo surge pela madrugada, iluminado pelo sol, Fushía desce o rio Maranhão noite a dentro. Ambos habitam um lugar flutuante e provisório: a casa do deserto e a ilha; a primeira protegida pelo areal, a segunda pelas lupunas. Anselmo em viagem inaugural, primeira, em direção à Piúra onde vai instaurar o tempo da festa, da transgressão, da alegria. Fushía em viagem terminal, instaurando não a ordem do fazer, mas a do falar, não o gesto, mas a palavra. Anselmo na voz do narrador, personagem para ser vista; Fushía na sua própria voz, personagem para ser ouvida.

Fushía e Aquilino descem o rio:

"- Você já está ficando triste, outra vez, Fushía - disse Aquilino. - Não seja assim, homem. Ande, converse um pouco para que a tristeza passe. Conte logo como foi que você fugiu. - Onde estamos, velho? - perguntou Fushía. Falta muito para entrar no Maranhão?"

Esse é o modo pelo qual Fushía surge ao leitor; esse

é o momento que nos interessa: começo e fim ao mesmo tempo, ins-taura a personagem numa categoria particular, numa instância que só a ela pertence. Ponto de partida que permite determinar a singularidade de Fushía em relação às demais personagens e perceber sua presença no texto como a mais próxima do narrador primeiro, repartindo com ele o papel de contador de estórias, e com Vargas Llosa a tarefa de perpetuar uma lenda peruana.

A instância produtora do discurso sendo a voz de Fushía e a de Aquilino, na forma do diálogo mimético, estabelece entre essa voz e a situação em que é pronunciada - a viagem de canoa - um grau zero de distância. Cria-se assim uma dramaticidade, uma cena. A categoria de cena é responsável pela categoria temporal que então se instala - o presente, a partir do qual se desenvolve o tempo da memória.

Na maior parte dos segmentos destinados a Fushía é esta a situação: um diálogo entre ele e seu velho companheiro abre e fecha o segmento. Em seu interior, desenrola-se o discurso da memória, ambíguo, imbricado, onde a voz de Fushía perambula nos labirintos do passado, confunde-se com a do narrador e com as vozes do passado que surgem em diálogos miméticos, atrelam-se à canoa, zumbem em torno do corpo semi-morto de Fushía, erínias que atormentam sua mente obcecada por uma riqueza que nunca chegou a possuir. Do caucho, das peles, das bebidas, das meninas selvaçens, de tudo isso não restaram senão vozes, palavras moscas, pernilonços, mariposas que insistentes e múltiplas renascem e perduram, alimentando-se da escuridão da noite, da escatológica lepra para produzir um mundo ficcional.

Fushía faz sua última viagem. A situação final no nível da ação dramática é, ao mesmo tempo, a inicial no nível do relato de suas memórias. A canoa em direção do futuro (a Colônia de San Pablo), a narrativa na direção do passado, deslocamento de base que permite a instalação da categoria temporal mítica do retorno. O corpo encolhido numa canoa que desce pelo rio - sublinhamos a significação do elemento água - sugere, sem dúvida, o retorno uterino, a busca das origens. Morte e vida se encontram, Fushía, leproso renasce pela palavra memória.

Memória, contudo, contaminada pela lepra, desintegração presente na estrutura do relato que se estilhaça, se desorganiza, se desintegra - mas vem à luz e permanece. A narrativa não apresenta uma voz única que seria a de um narrador encarregado de narrar os fatos, mas várias vozes surgem encenando, dra

matizando, revivendo como num ritual, os feitos do herói. Tal dimensão é responsável pelos deslocamentos do discurso — tênues mudanças de vozes dificilmente determináveis. O exemplo mais revelador dessa técnica é a passagem em que Lalita está sozinha na ilha. Escapando aos limites que determinam não só o monólogo, como o discurso indireto e o direto, a voz que domina o discurso é extremamente ambígua. As marcações "e ele", "e ela", introduzindo as diferentes vozes têm origem indefinida: um narrador? a própria Lalita? a fantasia de Fushía? a sua memória criativa? Essa é a mesma categoria de voz que na antológica passagem de Anselmo, intitulada pelos críticos "o delírio de Anselmo", vai marcando a entrada das inúmeras falas pelas mesmas indicações. Na verdade, estamos no terreno definido por Llosa em A história secreta de um romance, de "liquidez", de "intemporalidade mítica".

É durante a descida pelo rio que Fushía relata seu passado. Vogando pois nas águas de Mnemósine, sua fala recebe do rio a dimensão mítica, instaura e perpetua a memória de suas aventuras, faz do nome Fushía uma lenda. A correnteza de Mnemósine leva Fushía a uma reconstrução vertiginosa e caótica do passado, cenas que se misturam, se imbricam, se impõem com uma força encantatória.

Nessa viagem, Fushía não está sozinho. Aquilino, o velho companheiro, agora uma espécie de Caronte, conduz a barca. Presença quase fantasma, Aquilino pertence à categoria do mesmo, ou do uno, na medida em que entre ele e Fushía estabelece-se uma relação especular. Narrar o passado a Aquilino — que aliás, no nível da ação dramática participa delas — é rememorar-lo para si mesmo, ou ainda para si mesmo através do companheiro em cuja face está gravado o testemunho desse passado.

Como parte do processo especular, há uma espécie de alheamento de Fushía em relação a Aquilino como outro. Em inúmeras passagens, o diálogo é rompido: a uma pergunta de Aquilino, Fushía responde pelo fragmento de passado que ocupa sua mente naquele instante e que em nada se relaciona à interlocução do companheiro:

"- Você não quer mais? - pergunta Aquilino. - Tem que se alimentar um pouco, homem, você não pode viver só de ar.
- Me lembro daquela puta o tempo todo - disse Fushía." (p. 61).

Diálogo da solidão onde a voz do outro não chega a arrancar Fushía de seu escutar-se a si mesmo.

O jogo especular não se limita ao nível do discurso. No nível da ação dramática, seus gestos se opõem como num espelho invertido: Fushía engravida Lalita, mas Aquilino é quem faz o parto; Fushía rouba a menina indígena - a Shapra - para objeto de seus desejos; Aquilino oferece a outra menina indígena - Bonifácia - o corte de fazenda para seu vestido de noiva. Enquanto Fushía é ódio e discórdia, Aquilino é amor e fraternidade; crueldade e ternura, traição e lealdade, doador de morte e doador de vida são os componentes de um e outro, fundamento de uma relação de complementariedade.

No entanto, não seria Aquilino também o outro, o outro de uma comunicação esgarçada? Sua fala tem como função única provocar a de Fushía, despertar sua memória. Com certeza, não o outro, mas o simples movimentar do espelho, um levíssimo giro produzindo um brilho na memória de Fushía, ocasião para um novo relato e assim continuamente, ininterruptamente até a Colônia de San Pablo.

O rio Maranhão designa o próprio Fushía: astúcia, eserteza, mentira, negócio intrincado - significados que qualificam a ação de Fushía, assim como "fios enredados", outra significação de Maranhão, qualifica a natureza de seu relato.

Relato de fios enredados porque Maranhão é aqui também Mnemósine e o processo da memória vai mais longe do que o simples reviver, ele transmuta, desorganiza, condensa, desloca os fatos que se perfilaram numa linha cronológica no passado. É pois, graças ao significado mítico de Mnemósine - configuração de um processo psíquico - que é possível determinar certas particularidades do discurso de Fushía.

Ele é composto de unidades narrativas - correspondem do sempre ao segundo segmento de cada capítulo - que são unidades de vivências re-feitas pela memória. No interior de cada uma o tempo é denso, espesso, é duração, palco amplo em largura e profundidade; e ainda é Cronos despedaçado e emitindo de seus fragmentos a energia de uma existência. No plano do discurso, esses fragmentos estão configurados nas vozes do passado que surgem em cena, ocupam o lugar do narrador, ligadas a ele pelo fio da memória, mas falando por si mesmas, teatralizando o passado. É o suporte da memória que distingue o relato de Fushía dos demais relatos do romance. Não só porque Fushía

é o narrador de si mesmo, mas porque os imbricamentos narrativos tão particulares a Llosa, têm em Fushía um substrato especial, ou seja, correspondem ao trabalho da memória de uma personagem.

Outra determinante do discurso de Fushía é a presença de Aquilino como garantia da continuidade da fala. Aquilino desempenha o papel de detonador da memória, provocando o companheiro a contar-se. É ainda a garantia da identidade de Fushía na medida em que este "tu" diante de si qualifica-o como "eu" do discurso. Essa posição básica de comunicação apresenta dois aspectos: por um lado o "tu" permite o surgimento do "eu", por outro, com ele se confunde no processo especular das duas personagens. No nível da constituição da personagem, a presença de Aquilino é que dá consistência à figuração de Fushía, uma vez que, como já vimos, ocupam posições opostas e, no entanto, complementares: Aquilino a águia, a ave do sol, das alturas, em luta contra o mundo ctônico inferior, enquanto que Fushía, tendo como signo zoomórfico, na narrativa, a aranha e a serpente, é o ser das trevas, das regiões inferiores.

Lembrando que Fushía se dirige à Colônia de San Pablo que é o lugar da morte, sublinha-se a função de sua narrativa mnemônica: o rio como lugar de passagem, como elemento que liga o passado ao presente e ao mesmo tempo leva a personagem a um mundo outro, sem retorno; e diante das portas desse mundo reviver o passado é também exorcizá-lo, é purificar-se para a eternidade. Processo tanto mais agudo e ritualístico se compreendermos, neste nível, que Fushía leproso traz no corpo as marcas simbólicas de seu passado, carrega consigo o sujo, o podre, o mal cheiroso - signos que definem o ser representante do Mal. É preciso, contudo, salientar que nenhum maniqueísmo toma consistência no universo ficcional de Fushía, porque se ele é o Mal e Aquilino o Bem, a relação entre ambos, como já observamos, é de complementariedade, é relação especular onde um só existe frente ao outro, fundamenta reciprocamente de suas próprias vidas. No momento em que essa relação se desfaz, em que Aquilino deixa Fushía na Colônia de San Pablo, extingue-se a voz de Fushía, cessa sua função de narrador, ele penetra no reino da Noite que é o do esquecimento, bebe da água de Lethes que não é senão a outra face de Mnemósina. Complementou-se o ritual, Fushía pode desaparecer e Aquilino vogar indefinidamente pelos rios, também elemento para a dimensão do presente. Separados, perdem a razão de ser, tornam-se fantasmas: Fushía apodrecendo

na Colônia, Aquilino envelhecendo nas águas dos rios.

Colônia de San Pablo, último porto, o porto final:

"- Não fique triste, Fushía - murmura. Virei no ano que vem, ainda que esteja muito cansado, palavra."

Aquilino "murmura" porque fala a si mesmo, Fushía não é mais que um monte de carne, seu companheiro "não distingue as chagas e a pele, tudo é uma superfície entre azul violácea e roxa, furtacor" (p. 325) - e sem voz.

Fushía na quietude do silêncio e do esquecimento, assume a forma mais primitiva: "um montinho de carne viva e sangrenta" - no ventre da ilha. O círculo fechou-se.

Terminando esse breve estudo, resta-nos insistir que na passagem da lenda oral para a escrita, Llosa utilizou-se de um jogo de lâminas mnemônicas superpostas, perfazendo num único desenho a memória individual e a coletiva, através da memória de sua personagem, desenho complexo e labiríntico - representação de uma realidade que se quer outra: a espoliação de seu país.

BIBLIOGRAFIA

GENETTE, Gérard. Figures III. Paris, Seuil, 1972.

LLOSA, Mario Vargas. A casa verde. Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1979.

PAZ, Octavio. Signos em rotação. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Perspectiva, 1979.