

## O MAPA E A AMPULHETA\*

ANA MARIA DE ALMEIDA\*\*

## RESUMO

Reflexões sobre as categorias de tempo e de espaço, a partir de O livro de areia, de Jorge Luis Borges, e de A casa verde, de Mario Vargas Llosa.

## RÉSUMÉ

Réflexions sur les catégories de temps et d'espace, à partir de O livro de areia, de Jorge Luis Borges et de A casa verde, de Mario Vargas Llosa.

---

\* 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. Uma versão simplificada do mesmo trabalho foi apresentada na Mesa-redonda "Leituras de A casa verde", no 2º Simpósio de Literatura Comparada realizado em Belo Horizonte, de 20 a 24 de out. de 1986.

\*\* Professora de Literatura Brasileira da FALE/UFMG.

## A projeção da Casa

Para Mario Jorge Vargas Llosa/Borges

Para Eneida e Lauro

O âmbito é o que habita a casa  
 e a faz habitada, gruta escalada.  
 Explorar o âmbito é descobrir seu ser  
 segredo de espera, tenso movimento.  
 Bússola, areia, mapa, ampulheta,  
 o âmbito flutua a casa, flutua na casa.  
 O âmbito é espaço, movimento enovelado,  
 não apenas linhas, paredes, superfícies lisas,  
 polidos espelhos em muros despovoados.  
 Mais, e mais, escadas, torres, labirintos,  
 subterrânea fonte, corrente dos sótãos aos porões.  
 O âmbito leva a casa e leva à casa:  
 caminhos, trilhas, pedras dispersadas,  
 areias revoltas de estradas desdobradas.  
 O âmbito é ambi-ente, distorcido,  
 trágico duplo emurado, ambíguo e dilacerado.  
 flutuante tempo pouco, e tão pouco habitado:  
 mar deserto rio porto de chegada,  
 E o ser âmbito? clausura ou portada,  
 vazio ou oco de silêncios multiplicados.  
 É catedral onde soam lentas passadas solitárias?  
 Ou pórtico para o antro de preces, vozes loucas, emaranhadas?

E no âmbito ser, ânfora e âmbula,  
 a linha tênue, sereia e areia, disfarça  
 lenta, o traçar das horas, o corroer das horas (A.M.A.)

A **flutuação da casa**. Guardando-se a necessária distância determinada pela especificidade de cada obra, notam-se, entre **O livro de areia**, de Jorge Luis Borges, e **A Casa Verde**, de Mário Vargas Llosa, alguns elementos comuns no que se refere ao estatuto da narrativa "realista" latino-americana, isto é, à maneira como a literatura, exemplificada nesses dois autores, articula, segundo estruturas bem definidas, os elementos constitutivos da realidade ficcional.

Como metáfora da estrutura narrativa aqui analisada e como elementos comuns relacionados com sua dimensão espaço-temporal, tomamos **a casa** ou **a torre**, objetivamente (no nível do referente real descrito: **aquela casa, aquela torre, aquele espaço habitado**), ou simbolicamente (ao nível da referência representada: **a Casa, a Torre, a Construção**). Desse ponto de vista, a **casa** e a **torre** configuram a ficção como demanda de uma estrutura que preencha uma hiância básica, uma nostalgia de plenitude e de centramento, não se definindo, todavia, senão como movimento estrutural contínuo, vazio estruturante, indecível no que tange a uma visão unitária de um mundo em permanente dissolução ou transfiguração.

Antecipando o que será adiante desenvolvido, podemos dizer que o universo flutuante de Fushía e de Anselmo, na obra de Mario Vargas Llosa, e o universo de personagens de Jorge Luis Borges, como por exemplo, o do lenhador de o Disco, conto de **O livro de areia**, não se apresentam como espaços configurados numa "geografia" ou geometria plana, em que os meandros acabem por delinear um roteiro, um mapa definitivo. Ao invés de uma carta geográfica, o desdobramento de planos acentua o mistério de tramas convergentes, em que não há um centro resgatador da ordem, de uma única ordem ou ordenação no nível político e existencial. Ao contrário, nesses universos - à experiência labiríntica importa, mais propriamente, a proposta de direção ou direções da aventura humana, no traçado de portas verdadeiras e falsas, armadilhas e solu-

ções. O percurso de Fushía da ilha à colônia de leprosos desvenda âmbitos novos, no espaço da exploração humana. A odisséia de Fushía, em espaços apresentados não em seqüência mas em superposição, revela, pois, o que se mascara sob a luta "local" entre exploradores e explorados: a trama de interesses estrangeiros, de forças desconhecidas, naquele âmbito, as quais determinam tanto o contrabando quanto a guerra.

No centro, não há a impossível rosa nem Minotau-ro julga a culpa monstruosa. No entanto, tal como acontece ao le-nhador de O Disco, o brilho do disco invisível, mesmo se fugazmen-te entrevisto, amplia as fronteiras estreitas do bosque. E assim, se reinos se perdem "na hora do destino", esses novos âmbitos des-vendados também lançam os homens na luta pela confirmação de sua identidade secreta ou de sua dignidade maior.

Desse modo, a construção de areia, como estrutura no vazio e pulsionada pelo vazio, não instaura o mito da matriz primordial, mas proclama sua ausência; ausência que inscreve e o-briga a escrever pelo horror do vácuo e do nada, da inocência e da impunidade, no nível do universo ficcional representado. E, no ní-vel de articulação do texto, esse vazio estruturante desvela as possíveis articulações de uma estrutura alienante, mascarada ou i-ndentificável, que comanda seres e destinos, povos e países.

Na convergência de caminhos que se cruzam, a aven-tura ficcional instala seu núcleo apenas ilusoriamente intacto e estável, interminavelmente móbil; no processo de construção/des-truição desse núcleo, inacessível no tempo e no espaço, reside a força mágica de sua criação.

**Não está no tempo sucessivo**

**mas nos reinos espectrais da memória.**

**Como nos sonhos,**

detrás das altas portas não há nada,  
 nem sequer o vazio.  
 Como nos sonhos,  
 detrás do rosto que nos olha não há ninguém.  
 Anverso sem reverso,  
 moeda de uma só efígie, as coisas.  
 Essas misérias são os bens  
 que o precipitado tempo nos deixa.  
 Somos nossa memória,  
 somos esse quimérico museu de formas inconstantes,  
 esse montão de espelhos rotos.

Borges. Cambridge. Elogio da sombra.

Estava escrevendo a história de Piura e de repente surpreendia-me reconstruindo penosamente a perspectiva que oferecia o povoado a partir do local onde se situava a Missão. Estava escrevendo o romance sobre a selva e de repente minha cabeça enchia-se de areia, algarrobos e burrinhos. Por fim, sobreveio uma espécie de caos: o deserto e a selva, as "habitantes" da "casa verde" e as freiras da Missão, o harpista cego e o aguaruna Jum, o Padre Garcia e Tushia, as dunas e os caminhos dos rios misturavam-se num sonho raro e confuso em que não era fácil saber onde estava cada um, quem era quem, onde terminava um mundo e onde começava outro. Era demasiado cansativo seguir lutando para separá-los. Decidi então não mais fazê-lo. Melhor seria fundir esses dois mundos, escrever um só romance que aproveitasse toda essa gama de recordações. Custou-me outros três anos e grandes atribuições ordenar semelhante desordem.

Llosa. História secreta de um romance.

O olho e a amпуlheta. É lugar comum pensar o Universo como um continuidade espaço-tempo em que tudo ocupa posição relativa com tudo. Se nossa posição no espaço depende da dimensão temporal que o

situa num antes, num então, num depois que não é necessariamente o futuro (o futuro é sempre um horizonte recuado) ou, ainda, na projeção angustiada no para-além do depois, nossa posição no tempo, de igual modo, depende da situação espacial que o dimensiona num mesmo, numa diferença, numa ordem apaziguadora ou num caos que esvazia toda pretensão de estabilidade.

Disso decorre que a armadilha-prazer do texto é basicamente determinada pela orientação espaço-temporal que o texto forja, maquina, estrutura. O tempo é uma orientação significativa dada pelo espaço físico do texto, e o espaço físico do texto é configurado pelo tempo gasto em sua leitura. Isso quer dizer que, em primeira mão, o que determina concretamente a dimensão do tempo, numa obra, é a sua prévia orientação espacial, ou seja, a disposição física do texto: títulos, notas introdutórias, prefácios, capítulos, posfácios... Tudo aquilo que poderíamos denominar o percurso desde a ilusão inaugural até a desilusão da obra-finda, já que a ilusão de completude da obra-prima é produto de maiores sofisticações de leitura, que não interessam no momento. "Quero ver no que vai dar isso" — é a mais simples redução do desejo que impulsiona o leitor para o fim do livro, o final da estória.

Esse simplório anseio pelo fim/final do livro encobre algo mais profundo, que, no Pós-escrito a *O nome da rosa*, Umberto Eco chamou de "calafrio metafísico". Ao leitor desejoso de sexo, muita ação e intrigas policiais que sempre identificam o culpado e reconhecem os inocentes, leitor, que, entretanto, se envergonha dos simplórios recursos folhetinescos, Eco oferece poucas mulheres e muita teologia, muito sangue e muito latim, de tal modo que o leitor possa exclamar: "mas isso é falso, não aceito isso!". Aí o texto cumpriu seu objetivo: "experiência de transformação" para o leitor.

Preso ao pacto demoníaco da leitura, arrastado pa

ra o final inaceitável, falsamente verdadeiro e verdadeiramente falso, o leitor experimenta a danação de uma ordem desejada e repudiada, para a qual tanto é mais válido o prêmio infernal, quanto mais se experimenta "o calafrio da infinita onipotência de Deus, que desfaz a ordem do mundo".

... e a leitura de Machado de Assis.

A inocente estrutura revela sua demoníaca face de armadilha: Machado de Assis, através de Brás Cubas, revela o senão do livro: este anda devagar e o leitor tem pressa... Logo o pior defeito do livro é o leitor, que tem pressa do final, do vazio, da completude, seja lá o nome que tenha, morte ou vida, Deus ou nada. Nada mais a ler, nada mais a fazer?...

... e a leitura de Llosa e de Borges.

A metáfora do tempo-livro e do tempo-universo é uma constante nas obras que discutem internamente a relatividade do tempo e do espaço. Na obra O ser da compreensão, Monique Augras cita o autor O. Costa de Beauregard, que analisa, do ponto de vista científico, o tempo como direção irreversível para o indivíduo e para a espécie. Para esse autor, o tempo seria como a leitura de um livro, em aberto, mas que leva o leitor a uma leitura com sentido determinado. Todavia, escreve Monique Augras, toda leitura leva a uma interpretação: o tempo deixa então de oferecer apenas uma dimensão do mundo e passa a ser "uma orientação significativa do ser". Realiza-se, pois, uma inversão, um produto do "calafrio metafísico": o livro-universo, o livro-labirinto da experiênciada relatividade espaço-temporal.

... e a leitura de Llosa e de Borges.

Em Llosa e em Borges, encontra-se uma persistente reflexão sobre a matéria corrosível no misterioso tempo, sobre o tempo e o espaço como labirinto, contínuo meândrico em que as personagens tecem fortes e frágeis relações, imagens das redes de densa e trágica coexistência; tais imagens são, em Borges, a face visível de um universal ambíguo que trama a existência, e, em Llosa, a máscara de tramas sórdidas que aviltam a existência humana.

Face ou máscara, suas obras, aqui analisadas, estabelecem o sentido espaço-temporal para os múltiplos modos de ver, rever. Para o olho vazio, cegado pelas coincidências e pelos absurdos, pela crueldade e pela indiferença, propõem ambos a perspectiva do olho como relógio do tempo, do olho que espreguiça o correr das horas e dos seres, que estabelece relações inusitadas e reveladoras. Essa perspectiva, que explora mais a anamorfose do que a metamorfose dos elementos representados, define o **construtivismo** das obras de Borges e Llosa. Torna-se neles imperativo que a obra produza antes **âmbitos** do que ambientes descritivos ou planos de fundo das ações. **Âmbitos**, isto é, lugares de flutuação e produção do sentido, em que a "idéia", sempre em tensão e discussão, transparece através do dinamismo anassêmico da estrutura. Isso explica nesses dois autores o entrelaçamento e a reversão de planos do tempo e do espaço.

Na obra de Borges, essa perspectiva constroi a experiência do labirinto, caminho de monótonas paredes que se esboçam como traçados de areia ou se cristalizam em miniaturas ou construções monstruosas, nas quais se algum centro existe, não é o do Minotauro ou o da culpa, mas aquele do encontro do indivíduo com a face oculta de seu mistério, com a duplicidade do ser e das coisas. Em Borges, há algo do Einstein filósofo, que vê a harmonia universal robustecida na multiplicidade dos obstáculos que se apresentam ao entendimento humano. O livro-universo, o livro-tempo é o caosmo, a construção babélica, múltipla, que desafia o Hades e o Olimpo e obstinadamente se bifurca, buscando a conexão entre intuição e inteligência. E que, se oferece ao leitor o mecanismo ou o mapa do descobrimento, lhe oculta o êxtase da iluminação. Essa última fica no hiato que mede o tempo que permeia o virar de um cone ao outro da ampulheta. Que o leitor tenha os olhos de ver e de entender... No conto *There are more things*, de **O livro de areia**, verificamos o progressivo processo de esvaziamento da casa de seus referenciais reais, exclusivos, no que se refere a uma única pers

pectiva, e redundantes a ponto de só produzirem o **rumor** que obscurece a compreensão de sua funcionalidade. O arquiteto Muir constrói, segundo as mesmas sólidas normas do bom poeta e mau construtor William Morris, a sua própria casa e a Casa Colorada. Todavia, essas normas sólidas não podem evitar o processo de destruição/desconstrução desse espaço organizado, sob o impulso de qualquer "abominação", ou seja, não podem evitar a possibilidade de violação da norma e da ordem. E, se da Casa, são retirados os livros "a esfera terráquea", os móveis, isto é, todos os objetos familiares e reconfortantes, quais serão as "coisas" perigosas que irão preencher esse vazio desumano e sacrílego?

Nesse esvaziamento, a intenção "metafísica" do texto é contida pela superposição de dados "físicos", informativos. E a acumulação de elementos "físicos" da construção, acaba por transformá-la em algo absolutamente estranho, **trans-físico**. O texto não deixa o leitor esquecer que aquela casa, desde a óptica do narrador na infância, era uma construção opressiva, guardada por uma torre quadrada com um relógio: o **olho do tempo** a marcar a mutação das coisas, dos seres, do universo; a guardar (sinistramente? inocentemente?) a conjunção grotesca e complexa de elementos que nos habituamos a considerar ordem aceitável, cosmo organizado. "Em pequeno, eu aceitava essas fealdades como se aceitam coisas impossíveis que só pela razão de coexistirem levam o nome de universo". A casa, em sua estruturação infinita, passa a representar o lugar de flutuação do ser, o espaço móbil do ambiente, minotauro inerme, reduzido às melancólicas dimensões do humano, ou anfisbena, lenta, opressiva, plural.

Instala-se, pois, a perspectiva que, em Borges, é a de "um intruso no caos", e que, em Llosa de **A casa verde**, é a de "uma voz e um olhar" sobre "uma minúscula morada deserta e escura", da óptica, por exemplo de Anselmo com relação a Antônia, óptica que se estende desde a perspectiva da casa/corpo enclausurado até a ca

sa/espaco emaranhado, estrutura de pedras e areia, oasis solitário na selva paradoxalmente rígida e flutuante, paradoxalmente silenciosa e povoada de vozes emudecidas.

Há de se estabelecer, logicamente, a diferença entre as obras de Borges e Llosa, com relação aos critérios sócio-temporais. Jorge Luis Borges percebe, da perspectiva do "geômetra e do moralista" (veja-se o prólogo de **O elogio da sombra**), uma forma ética de configuração do real, através da arte. Essa atitude ética, ou "moral", implica a variação de perspectivas que observam a transmutação e o transbordamento de formas, num jogo em que o erro e o acerto estabelecem, sem cessar, as relações de espaço e tempo. Há lances, nesse jogo, em que tudo entra em sintonia, em sincronicidade com tudo, em que uma verdade quase se delinea - a quase-verdade da iluminação. Saber encontrar o gesto desse lance é vislumbrar, num átimo, a luz da sabedoria e a relatividade de todos os valores. Para Mario Vargas Llosa, a perspectiva do jornalista e do romancista, implica uma conciliação entre o **geômetra** e o **geógrafo** - entre o que configura as variações das formas observadas e o que caracteriza o espaço e o tempo numa dimensão mensurável, passível de enquadramento"/bordeamento". Para o primeiro, o além das bordas, das margens. Para o segundo, o que determina o surgimento das bordas e das margens, a configuração de âmbitos de flutuação do ser.

A casa verde é, pois, mais que tudo, o ponto de referência ou a perspectiva de várias construções no vazio que constitui o mapa flutuante da selva à areia, configurando tanto a narrativa, cruzamento de vozes de tempos e espaços, quanto o mapa piruano/peruano, totalização só possível a partir dos fragmentos de uma realidade histórica atravessada por contradições sociais e econômicas. O "verde palácio das dunas", povoado pela fantasia, não se fixa no ponto de interseção das imagens coincidentes. Não se trata, enfim, nessa multiplicação de casas semelhantes, de um jo-

go atemporal, do eterno retorno das semelhanças, em que isso é igual àquilo, aqui como em toda a parte, num sempre que ilude a dramaticidade do hoje. A pousada, qualquer que seja, nunca é igual; e ela aponta para o perigo especular da semelhança. Mesmo se a ilusão da repetição projete a casa/estrutura num espaço ou tempo familiar, reconhecível, não deixa o Autor de colocá-la como pouso/provisório; oásis que, embora amparo para o olhar que procura o ponto fixo, está sempre remetendo à destruição e a morte que o circundam.

Estávamos de repente diante da pousada. Não me surpreendeu que se chamasse, como a outra, Northern Inn.

- Ouviste o lobo? Já não há lobos na Inglaterra. Apressa-te.

Ao subir ao andar de cima, notei que as paredes estavam empapeladas à maneira de William Morris, com um vermelho muito profundo, com pássaros e frutos entrelaçados. Ulrica entrou primeiro. O aposento obscuro era baixo, com um teto de duas águas. O esperado leite se duplicava em um vago cristal e a caoba polida me recordou o espelho da Eseritura. Ulrica já se havia despido. Chamou-me por meu verdadeiro nome, Javier. Senti que a neve aumentava. Já não havia móveis nem espelhos. Não havia uma espada entre nós. Como a areia se ia o tempo. Secular na sombra fluiu o amor e possuí pela primeira vez a imagem de Ulrica.

Borges. Ulrica. O livro de areia.

Tanto se tem falado em Piúra sobre a Casa Verde original, aquela casa matriz, que já

ninguém sabe com exatidão como era realmente, nem os verdadeiros pormenores de sua história. Os sobreviventes da época, muito poucos, atrapalham-se e se contradizem, acabaram por confundir o que viram e ouviram com suas próprias mentiras. E as testemunhas estão já tão decrepitas, e é tão obstinado o seu mutismo, que de nada valeria interrogá-las. Em todo caso, a primitiva Casa Verde já não existe. Até alguns anos, no lugar onde foi levantada - a extensão de deserto limitada por Castela e Catacaos - encontravam-se pedaços de madeira e objetos domésticos carbonizados, mas o deserto, e a estrada que construíram, e as chácaras que surgiram nos arredores, acabaram por apagar todos aqueles restos e agora não há piruano capaz de precisar em que parte do areal amarelento foi construída, com suas luzes, sua música, seus risos, e o resplendor diurno de suas paredes que, a distância e de noite, a convertia num quadrado, fosforescente réptil. Nas histórias mangaches conta-se que existiu nas proximidades da outra margem de Ponte Velha, que era muito grande, a maior das construções de então, e que tinha tantos lampiões, de cores suspensos em suas janelas, que sua luz feria a vista, tingia a areia em redor e até iluminava a ponte. Mas sua principal virtude era a música que, pontualmente, rompia no seu interior ao começar a tarde, durava toda a noite e se ouvia até mesmo na catedral.

Llosa. A Casa Verde.

**A habitação do texto réptil.** Em *There are more things*, de *O Livro de areia*, de Jorge Luis Borges, a figura que simboliza o âmbito da criação humana sob o signo de abominação, da exorbitância infinita, é anfibena, palavra que designa indiretamente o estranha habitante da Casa Colorada reconstruída, ou melhor, desconstruída. Permanecendo no nível exclusivamente estrutural do texto (embora seja igualmente, ou talvez, mais, fascinante a análise do substrato político e crítico do conto), acreditamos que esse possa ser analisado, não só como expressão do "destino inescrutável", segundo Borges, mas também como a representação do aspecto monstruoso da criação que violenta a natureza ou o natural.

Anfibena é o animal que aparece, com frequência, na heráldica, e seu nome parece ter origem na crença, desde a antiguidade grega, de que esse animal era uma serpente capaz de andar para diante e para trás. Era representada com garras de pássaro e asas ponteadas de morcego. Como o uruboc ou o dragão da alquimia, relacionava-se com a ambivalência angustiante e aterrorizadora da existência e da experiência e, ainda, com a capacidade universal de composição e decomposição, de recomposição e justaposição.

**Anfibesna**, como habitante da Casa, institui o âmbito da abominação que centra todo universo labiríntico. É o inimigo quimérico - a impossível rosa ou Minotauro ausente - que caracteriza a perversão, a chamada da loucura, a maldade **fundamental e necessária** para que haja qualquer criação. Dessa perspectiva, criar, e sobretudo escrever, é increver-se no todo amorfo, é romper com a inocência primordial; tal como Deus, insculpir-se, num ato narcísico, no espelho da criação e da criatura. É, também, dar vida ao **monstro**. O vocábulo **monstro**, etimologicamente, está ligado à representação de **tudo que sai da natureza**; portanto, de tudo que a exorbita, que excede sua unidade indiferenciada.

Propiciar uma habitação a anfisbena é, segundo o arquiteto Alexandre Muir, de *There are more things*, executar uma "coisa monstruosa". É dar condição de existência a uma das muitas formas da abominação. Podemos verificar que o vocábulo **abominação**, na origem, está preso ao significado de "extrair o agouro ou o preságio de uma palavra, da boca, da língua". Desse modo, o abominável passa a ser essa palavra secreta que rompe ou cria uma ordem, que destrói ou cria uma ordem sagrada, que promove o sacrilégio, que reinstaura a ousadia de Babel, na busca de recriar um uno divino, unifacetado como o disco de uma só face, no conto já mencionado. Só que essa criação almeja, ainda, o uno e sua invisível face, seu duplo e suas trevas.

A habitação de anfisbena configura, portanto, a casa texto/labiríntico, povoados (em oposição ao Verbo e Nome únicos) por vozes que fazem ecoar, em espaços e tempos múltiplos, a obsessão do nome apocalíptico, revelador, que afinal seja a chave do mistério. Se o narrador de *There are more things* se sente como "o intruso no caos", a habitação será a intrusão ou a invasão do caos no cosmo. Como todo labirinto, é miniatura do cosmo, nostalgia da matriz ou do matraz infinito, ovo cósmico que encerra a perfeição divina da criação. Mas, como experiência da encruzilhada, da bifurcação dos caminhos, é, sobretudo, vivência do duplo demoníaco, do erro e do estranhamento. Como tal, traduz a experiência da queda, já que mantém uma relação imaginária, especular, com a matriz (origem, sentido primeiro, Deus, etc.), mas perde toda relação de semelhança com essa matriz, uma vez que instala a multiplicidade de perspectivas e de distorções na sua representação.

Esse aspecto **monstruoso** da criação leva o Autor a miniaturizar o espaço e o tempo, a moldá-lo em múltiplos fragmentos, bastantes por si mesmos, no esforço de condensar o que parece incomensurável e fluido. Esforço que se nega e se renova a cada instante, já que a tarefa criadora transforma todas as relações de tempo e de espaço em **âmbitos**, em campos de múltiplos en-

contros e relações. Essa perspectiva ambital determina as diversas formas de jogo das personagens de Borges, na concretização de suas ações, assim como os diversos modos com que o Autor articula as realidades que constituem o seu "entorno": tudo está em relação vertiginosa com tudo; o espaço e o tempo deixam de ser a dimensão em que se alinham coisas, objetos, pessoas e acontecimentos, para se transformarem no campo de relações em que se chocam, se repelem, se justapõem.

Isso justifica a ânsia de mobilidade e imobilidade, de totalidade e de imersão no fragmentário, na dissolução, que orienta todos os contos de **O livro de areia**. Tal como no impossível Congresso, a totalização dos sentidos e do sentido se completa e se burla no texto móbil, na mobilidade dos textos, na mobilidade do tempo e do espaço, que é "o universo e nós mesmos". Cristalizar o imóvel no móbil é a ânsia compartilhada com "os místicos", que "invocam uma rosa, um beijo, um pássaro que é todos os pássaros, um sol que é todas as estrelas e o sol, um cântaro de vinho, um jardim, ou o ato sexual". Ou, mais que tudo, mais que toda paixão, um "livro" que é todos os livros, a **Árvore da Sabedoria**, e, com isso, a danação de que falou Umberto Eco e a que nos referimos anteriormente: o compartilhamento satânico da obra de Deus, que constrói e destrói a ordem natural. Compartilhamento, em suma, da experiência de esvaziamento que segue toda pretensão de plenitude, de acabamento da obra prima e única.

- No alvorecer - disse o poeta - despertei dizendo umas palavras que, a princípio, não compreendi. Essas palavras são um poema. Senti que havia cometido um peccado, talvez o que o Espírito não perdoa.

- O que compartilhamos os dois - murmurou o Rei. O de haver conhecido a Beleza, que é um dom vedado aos homens. Agora nos toca expiá-lo. Dei-te um espelho e uma máscara

de ouro; eis aqui o terceiro presente, que será o último.

Pôs em sua mão direita uma adaga.

Do poeta, sabemos que se deu morte ao sair do palácio; do Rei, que é um mendigo que percorre os caminhos da Irlanda, que foi seu reino, e que nunca repetiu o poema.

Borges. O espelho e a máscara.

O livro de areia.

**A casa das múltiplas moradas.** O processo de esvaziamento progressivo da Casa Colorada, no conto *There are more things*, de Jorge Luís Borges (já analisado, aqui), está ainda relacionado com o contexto político que determinava, na Argentina, a perda da identidade nacional, sob a ditadura peronista. Entretanto, o deslocamento dos elementos que compõem a realidade familiar e cotidiana, acaba por situá-la num âmbito trans-físico, que transcende o aqui e o agora. **A Casa Verde**, de Mario Vargas Llosa, ao contrário e de modo mais explícito, conciliará a perspectiva que subverte a ordem, comumente imposta e aceita, com a dimensão nova e inusitada do olho que descobre, pouco a pouco, novas e espessas conexões entre os fatos. Esse empilhamento de relações variadas e a superposição de espaços, não transcendentales mas confluentes, colocam em cena o absurdo inerente a todas as conjunções que aprisionam e oprimem o ser humano. A orientação no espaço sugere uma orientação no tempo, mas espaço e tempo se confundem, não para atemporalizarem e deslocarem a luta humana, num sentido universal, prometaico, mas para situá-la no contexto que, quanto mais conhecido, mais absurdo se torna, à medida que se impõe como enclausuramento cerrado e móvel, malhas invisíveis de um emaranhado tecido de pedras e areia. A flutuação da casa verde, da floresta ao deserto, submetida à chuva de areia incessante e ao fluxo ininterrupto do rio, determina o rumo do destino humano guiado e desviado pela bússola tornada ampulheta. As unidades familiares da hora se fragmentam e se justapõem,

rompem-se as relações de linearidade no espaço e de sucessividade no tempo. Como nos contos, "Utopia de um homem que está cansado e O disco", de Borges, essa ruptura desvela o insólito que esprieta sob a máscara do já visto e do já sentido e propõe o labirinto e o enredamento do caos e do cosmo, da ordem e da desordem. Mas ou tra abominação se instala; ou melhor, a outra face da abominação habita a Casa, oculta-se sob sua fachada sinistra. Há uma geometria de luzes e sombra, de pedra e água, cujas formas se transformam contra o humano mas podem ser transformadas a favor dele.

Desse modo, a Casa Verde, de Mario Vargas Llosa, constitui a grande metáfora da nação peruana/peruana, em busca de sua face mais autêntica, sob o domínio militar opressor que condiciona a inconsciência política e cultural. No processo de sua estruturação não há a menor sombra de uma ucronia ou de uma utopia; a justaposição de elementos e fatos contraditórios impõe a perspectiva crítica a toda e qualquer manifestação de opressão, em qualquer escala, a partir de indivíduos ou grupos no poder. Raptos de crianças, principalmente de meninas índias, em nome de catequese crítica ou da civilização; recrutamento à força; o contrabando oficial e o roubo marginal - tudo refrange de uma infra-estrutura opressiva, que se apoia na exploração econômica e na repressão ideológica.

Para configurar essa presença sinistra e dissimulada, que a tudo manipula e condiciona, o texto de Mario Vargas Llosa toma, como referentes principais, a selva e o deserto, em constante e dialético processo de reconhecimento/desconhecimento, preenchimento/esvaziamento.

A selva é "uma muralha circular" ("uma complicada geometria verde" e "uma complicada geografia de luzes e de sombras") cuja "labiríntica ramagem" resiste ao deserto e à descaracterização cultural. No nível simbólico, essa reação surda é perso

nificada pela Bonifácia/Selvática. Por isso, a libertação da selva há de ser uma libertação na selva e pela selva, no indivíduo e pelo indivíduo. Bonifácia, ao dar fuga às meninas aguarunas, tem de dilacerar a folhagem invisível que impede o portão de abrir-se, com "uma tenaz concentração de troncos, mato e plantas trepadeiras, ninhos, teias de aranha, fungos e madeiras de cipó que resistem e atacam a porta". No nível da estruturação textual, todo o texto oferece a infinita urdidura e enclausuramento do tempo num espaço, do corpo numa casa ou prisão, de uma estória numa ilha ou numa cidade, e assim por diante, no mesmo processo de articulações invisíveis.

Outra personagem selvática, oriunda da selva, corporifica a resistência marginal ao sistema. Trata-se do harpista, Dom Anselmo, o construtor da Casa Verde que é, podemos dizer, uma das várias casas verdes, estruturadas pelo texto.

Quanto a isso, importa observar que, tal como a Casa Colorada de Borges, a Casa Verde é guardada por uma torre. Todavia, enquanto a primeira, com seu relógio, institui o signo do absurdo construído e corroído pela areia do tempo, a segunda se ergue como marco ou símbolo fálico da potência construtora que reage ao tempo e à areia do deserto, opondo sua música e suas luzes ao silêncio, à morte e à indiferença. A partir dessa estrutura básica, constrói-se a saga de cada personagem e articula-se o texto do romance, de modo que podemos falar de várias casas verdes, de múltiplas moradas que se povoam e se despovoam num ritmo que assinala principalmente a luta contra o desamparo e o vazio de perspectivas no tempo e no espaço.

Do ponto de vista simbólico, portanto, a casa permanece como espaço aberto ao imaginário, que se resguarda contra a invasão da privacidade e da exploração, tal como a da "hermética Chunga". Ou, como a casa verde da floresta ou a ilha de Fushia e o

rio de Aquilino, simboliza o espaço livre e flutuante, onde se en-  
contra o lugar de refúgio e fuga, de resistência e de isolamento.

Construída no deserto, é nele a miniatura verde da  
mata, modelo reduzido da resistência da natureza contra a ignorân-  
cia e contra a intolerância.

No nível existencial, a casa é ainda o corpo povo-  
ado de silêncios e trevas ou de cores, música e luzes, se moldado e  
reconstruído pelo gesto humanitário ou pelo toque da paixão, como  
acontece com Antônia, que, tal como Bonifácia, embora em sentido  
oposto, faz o trágico percurso da palavra ao silêncio. E é, ainda,  
o corpo/casa de areia, maltratado pelo tempo, pelas marcas da vi-  
da, ora estigmas de luta persistente, ora chagas de trágica disso-  
lução. Tal como ocorre a Lalita, cujo rosto marcado não se fecha  
ao amor, e, mais implacavelmente, com Fushía, o grande desgarrado,  
que se dilui na solidão da lepra e na obstinada rebeldia, para se  
deixar tocar, finalmente, pela experiência da solidariedade de A-  
quilino.

A casa é, em resumo, como metáfora do texto, o li-  
vro de areia infinito, em seu ritmo de construção e desconstrução,  
que estabelece a geometria de vozes simultâneas, ecos da mesma a-  
gonia que a tudo atravessa, denunciando os artifícios da má fé, os  
descaminhos da inconsciência política. A essas vozes se junta o ru-  
mor persistente dos que aprendem a falar, a formular sua indigna-  
ção, como Jum, cujo protesto ainda mal articulado e renitente con-  
trapõe-se à cantoria dos "inconquistáveis" - mais do que todos der-  
rotados e submissos.

**- Não fique triste, Fushía - murmura. - Vi  
rei no ano que vem, ainda que esteja muito  
cansado, palavra. Vou trazer para você coi-  
sas macias. Você se zangou porque falei da  
Lalita? Você se lembrou de outros tempos?**

Assim é a vida, homem, pelo menos, para você foi melhor que para outros, veja só o Nieves.

Murmura e vai recuando, já está no caminho. Há poças nos desníveis e um cheiro vegetal muito forte invade o ar, um cheiro de selva, resinas e plantas que germinam. Uma bruma morna, rarefeita ainda, eleva-se em camadas ondulantes. O velho continua recuando, o montinho de carne viva e sangrenta está imóvel lá longe, desaparece atrás das samambaias. Aquilino dá meia volta, corre para as cabanas, Fushia, viria no próximo ano, sussurrando, que não ficasse triste. Agora chove a cântaros.

**Belo Horizonte (MG), março/abril de 1986.**

## BIBLIOGRAFIA

AUGRAS, Monique. **O ser da compreensão**: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico./Petrópolis, Vozes, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**./Trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal./Eldorado Tijuca, Rio, S./d.

QUINTÁS, Alfonso López. **Estética de la creatividad**. Madrid, Cátedra, 1977.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**./Trad. de Lígia Morrone Aver\_buck./Rio, Globo, 1984.

**Elogio da sombra**: poemas; **Perfis**: um ensaio autobiográfico./Trad. de Carlos Nejar, Alfredo Jacques, Maria da Glória Bordini./Rio, Globo, 1985.

LLOSA, Mario Vargas. **A Casa Verde** - seguida de **História secreta de um romance**./Trad. de Remy Gorga, filho./Rio, Nova Fronteira, 1979.

**A orgia perpétua** - Flaubert e "Madame Bovary"/ Trad. de Remy Gorga, filho./Rio, Francisco Alves, 1979.

**OBSERVAÇÃO:** Os textos marcados por **A.M.A.** refletem o desejo da Autora deste artigo de fazer acompanhar a reflexão crítica da criação poética.