

Maria do Carmo Lanna Figueiredo

VIAGEM PARA A PROMISSÃO

Este estudo é parte da dissertação Lêguas da Promissão: o encantatório a serviço da narrativa, apresentada para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Brasileira, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

Introdução

Lêguas da Promissão compõe-se de seis novelas, organizadas de forma a nos dar a configuração espaço-temporal de um mesmo território, Itajuípe, objeto da narração. O local modifica-se sensivelmente no enfoque da narrativa, recebendo forte carga simbólica através de elementos míticos, ritualísticos, folclóricos e literários. Encanta-se o território como parte de um mecanismo de fuga da narrativa quanto à questão do poder e da violência na região cacauzeira que descreve.

Este trabalho focaliza as novelas, relacionando-as à primeira narrativa que as antecede, à guisa de prólogo. Tal relacionamento visa oferecer nova perspectiva de interpretação do livro e apoiar a hipótese de o encantatório ser o componente da narrativa que opera como camuflador do interdito da violência que mancha o território de origem, berço mítico do narrador.

A trajetória

Em Léguas da Promissão, cada novela é uma narrativa completa. Entretanto, aparece, no prólogo, uma voz de extrema importância que funciona como suporte ou pretexto e conduz as seis. É a trama introdutora que tece a viagem de pai e filho ao "território" do cacau, para que este veja, com seus próprios olhos, o palco onde se desenrolam as estórias de sua terra e de seus antepassados. Na viagem, o filho irá conhecendo, sob a orientação do pai, estórias, terras e gentes.

A viagem arma, pois, a estrutura do livro, porque tal suporte "implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica", ou seja, segundo a definição de Baquero, "la inclusión de relatos breves a lo largo de la trama general."⁽¹⁾ Os episódios constituem as novelas, que se desenrolam em diferentes partes do "território", ao sul da Bahia.

Sobre a tratamento dos romances de viagem, há um estudo de Michel Butor que nos oferece algo muito aproveitável para o caso de Léguas da Promissão. Diz Butor:

Toute fiction s'inscrit donc en notre espace comme voyage, et l'on peut dire à cet égard que c'est là le thème fondamental de la littérature romanesque, que tout roman qui nous raconte un voyage est donc plus clair, plus explicite que celui qui n'est pas capable d'exprimer métaphoriquement cette distance entre le lieu de la lecture et celui du récit. ⁽²⁾

A situação das novelas de Léguas da Promissão está nitidamente inserida no espaço simbólico. A cada passo, achamo-nos diante de uma constatação do simbólico, do enigma que ele representa, do código a que ele nos remete.

A primeira narrativa⁽³⁾ propõe-nos uma viagem, relacionando-a com as estórias dos lugares visitados, motivo dos cantos dos cegos. O pai quer levar a ver o que já se ouviu pela tradição, estabelecendo-se, assim, uma tensão entre ficção e realidade. A viagem se instaura como um símbolo, onde os itinerários do tempo e da memória, contados pela tradição, deixam seu espaço junto ao povo, para se transformarem em literatura, e esse intercâmbio acrescenta-lhe nova significação.

Pode-se afirmar que o sentido se situa, portanto, no espaço vazio deixado entre as narrativas e o referencial extra-ficcional, já que esse espaço se configura ambigüamente entre o referente e sua representação⁽⁴⁾. O referente perfaz a rota do cacau no sul da Bahia e sua representação simboliza a caminhada do homem rumo à utopia, que se justifica, também, como viagem. O itinerário, marcado pelo pai para desvendar o "território" a seu filho, é criador, de uma consciência, de um homem novo que vai nascer dessa viagem, quando ela terminar.

Ao narrar o território de sua memória, o pai da primeira narrativa tenta formar a memória do "território", que pode viver, na medida em que é narrado. Como ponto de apoio a essa afirmativa, poderíamos lembrar três elementos: o final do prólogo que precede as seis novelas: "— Escute, filho. são as nossas estórias". (LP.p.2); a utilização da memória coletiva, concretizada na presença dos cegos que "lá, no Sequeiro (...) cantavam (e) não mentiam". (LP.p.1-2); e a narração das personagens das novelas, o povo que habita o "território". Tais fatores permitem representar o sul da Bahia em sua plenitude simbólica de fábula e saga.⁽⁵⁾

Apoiar-se em outras narrativas, repetir que o narrado é acontecido e que pode permanecer inalterado, apesar do tempo, através da narrativa, demonstra uma dupla necessidade: ligar origem e fim (mitificação) e manter a ambivalência verdade e lenda, que parece ser o campo onde as novelas se inserem.

Deixando em segundo plano o referencial histórico e geográfico, os elementos ficcionais aproximam as novelas da forma popular das estórias de "Era uma vez"... , em que a estória e, conseqüentemente, as personagens e a ação se caracterizam por existir somente no plano imaginário ou lendário. Para o caso das narrativas estudadas, julgamos importante estabelecer essa aproximação, porque a construção literária do livro funciona como mecanismo de ocultamento.

Vejamos: as novelas traduzem uma explicação mitificada da realidade, na qual a historicidade dos movimentos e sua determinação por forças alheias ao palco social se interpõem. Como nas figuras lendárias mitológicas, as causas se explicam pelo próprio efeito e a concretização do desejo se desloca para um plano espaço-temporal a-histórico. Conseqüência disso é localizar nas pessoas, e não nas relações sociais, o mal. O jogo e a sorte decidem quem ganha ou perde.

Não se pode esquecer, entretanto, que a estrutura do poder se deixa entrever: a dominação sustentada pelo medo, pela morte e pela violência. Exemplificam tal estrutura o fato de Gonçalo Cândido necessitar do pistoleiro Luna Gato para preservar a propriedade legada a Togo, em "O Túmulo das Aves" a expulsão dos negros da várzea pelos plantadores de cacau e pelos caçadores que querem a terra, em "Simoa"; a caçada que Domingos e

seus filhos empreendem aos ladrões de cavalo em "O Pai"; e vários outros episódios que julgamos desnecessário relatar aqui.

A ordem do medo e da violência, porém, só consegue ser superada, ou é apenas questionada, através de disputas individuais. O campo da ficção do livro, através de planos de continuidade e/ ou substituição, desloca o problema e torna-o apto a uma posterior formação/deformação. Estabelece-se uma distância entre a realidade da terra e a narrativa. Essa distância é aparentemente anulada pela ação das novelas que se oferece como o lugar da realidade. Ora, definir-se como o lugar do real, deixar-se reconhecer como "realidade verdadeira" é uma forma de ocultamento e uma fuga ao questionamento da estrutura do poder. (6)

Operando por deslocamentos e substituições, narrar liga fim a origem. Saber sobre as personagens explica o narrador e o seu filho, que também pertencem ao território, e os conduz a um caminho purificado, sem a violência da terra, como nos ritos cosmogônicos. Interiorizadas a febre, a cobra, a bala — o "território" em seu sentido metafórico — a "nova raça" que as contém — poderão sublimá-las e perpetuá-las beneficentemente. (7) As personagens vivem a violência; o narrador, pela sua narrativa, exconjura-a, eliminando-a de si e de seus descendentes.

Segundo Jakobson, "a função mágica, encatatória, é sobretudo a conversão de uma terceira pessoa ausente ou inanimada em destinatário de uma mensagem conativa" (8). E mostra-nos, por exemplos, que, pela ordem imperativa da expressão da fórmula mágica, desejos se transformam em realidade. Se aproveitarmos essa idéia de Jakobson para o caso de Léngua da Promissão, vere-

mos que a ordem imperativa "Escute, filho, são as nossas estórias" se pode entender como a fórmula mágica que, transformando em destinatário o "território" faz dele, assim como do filho e do leitor, objetos da magia da narrativa, capazes de realizar os desejos do pai-narrador: a purificação da terra e da descendência.

Outro dos efeitos mágicos da narrativa, diretamente relacionado ao anterior, é a possibilidade de o narrado impressionar o ouvinte, sem, contudo, feri-lo. O que é percebido pelo narratário deixa marcas, mas possibilita-lhe sempre uma renovação de folha virgem de escrita.⁽⁹⁾ Narrar, pois, elimina o risco que é viver. É como se, por suas estórias, o pai levasse o filho e o leitor a uma iniciação na vida. Quer, todavia, preservá-los do sofrimento de viver através do narrar, que funciona, por esse aspecto, como ponte de ligação com um mundo melhor, compreendido e expurgado do mal. É como se lhes dissesse: o que os primitivos habitantes do "território" precisaram viver, vocês, pela minha (nossa) narrativa, poderão ultrapassar, sem sofrer na carne as conseqüências da luta.

Narrar funcionaria, por seu efeito mágico, como remédio contra os males da vida, condicionados à violência, permitindo ao narratário ultrapassar a etapa do sofrimento, para alcançar o seu paraíso. As lutas de Eduardo e Maria em "Imboti", de Togo, Luna Gato e Gonçalo Cândido em "O Túmulo das Aves", de Martinho e Açucena em "Um Anjo Mau", do velho e do caçador em "O Rei", de Simoa e Naro em "Simoa" foram produtivas. Pelo conhecimento das lutas que tiveram, aprende-se a lição que eles ensinam: a Promissão querida pelo texto, a modificação da realidade, ou se-

ja, um lugar ideal, utópico, fora da terra — topos — onde o homem possa atingir seu ideal de perfeição. Por isso, narrando o "território", o pai pode matá-lo em sua violência e fundar outra vida, cuja felicidade mítica seria impossível de se realizar nele.

O mundo descrito em Léguas da Promissão surge, diante de nós, como duas encenações do mesmo conteúdo: o sul da Bahia, local de luta e violência, e a passagem do homem pelo sofrimento, antes de se purificar. O encenado não se traduz como uma percepção simples, mas como uma figuração alegórica, representando estágios na história do território e na estória do indivíduo.

Percebe-se a presença da ameaça constante, a violência da primeira encenação, levando à fuga para o mítico, a segunda encenação. O caráter extremamente visual da narrativa, o concreto de suas imagens, a sua economia verbal coincidem com um clima de sonho, de pesadelo, denunciando o medo de se viver nessa terra e a nostalgia de um centro único, como a explicação de tudo. Daí a importância de desvendar o passado, daí o desejo de retorno à posição uterina. Ambos, uma volta à cena primeira, à origem. A terra, em Léguas da Promissão, é sempre a "mãe", o ventre. O céu é a "tampa". Como se caminhar para a frente trouxesse sempre uma regressão, o fim iguala-se ao princípio. Voltar à terra, que é morrer, assemelha-se a voltar à origem, que é nascer.

As duas encenações terminam aí, levando-nos a induzir que só a morte libertaria o homem. Surge, então, uma outra cena: função preenchida pela primeira narrativa, como possibilidade de se

escapar ao medo. Daí o "encantatório" da narração. Tal cena ocupa o lugar do grande vazio do mundo e do ser. Ela cria um lugar que remete para o exterior — sul da Bahia, e para o interior — sofrimento humano. É a cena almejada e só alcançada pela utopia do homem purificado em retorno ao paraíso perdido. Está, portanto, no lugar do vazio. Simboliza, também, nesse sentido, as léguas, remetendo-nos à promissão, à sua não-função, a plenitude excludente, porque plenitude não precisa ser dita.

Para melhor entendimento desse raciocínio, voltaremos a ele com exemplificações. O efeito plástico das cenas torna-se fictício, estórias-novelas, porque encerra, em sua presença, a ânsia do ausente, a verdade a que nos conduz a primeira narrativa. Entendemos que os episódios das novelas reiteram o fato de que quem vive não compreende a vida enquanto a vive, e que essa compreensão é um "a posteriori", que nem sempre é alcançado. O pai da primeira narrativa conta as estórias ao filho para que ele as compreenda, não para que as viva. Em geral, nas novelas, é necessária a aparição de um terceiro elemento, mais puro, que decifre a ação de outro. A personagem-decifradora, por sua vez, não decifra a própria vivência. Sua vivência decifra uma outra, a de outra personagem. Justifica a posição do pai da primeira narrativa e mostra, também, num deslocamento progressivo, os vários caminhos de um único ser — o Homem — na sua procura de significado.

Assim, Eduardo decifra Francisco em "Imboti"; os filhos decifram o pai em "O Pai"; Martinho decifra Açucena e é para ela causa de decifração de Lucas e de seu pai em "Um Anjo Mau"; Togo decifra Luna Gato e Gonçalo Cândido em "O Túmulo das Aves";

o caçador decifra o velho e o gavião decifra o caçador em "O Rei"; Simoa decifra a tribo e Naro em "Simoa". Entretanto, Eduardo, os filhos, Martinho, Togo, o caçador, o gavião e Simoa permanecem enigmas. Eles são os que conhecem a vida, mas não dizem mais nada.

Surge, então, a necessidade da volta ao mito que funciona como a decifração da vida. E constata-se que a palavra apenas finge saber: simplesmente existe como preenchimento de um grande vazio, assumindo uma função encantatória, ao deslocar a angústia do silêncio, dos questionamentos interditos, preenchendo-a com várias vozes: a dos cegos, a do pai da primeira narrativa, a dos narradores de cada novela. Essas vozes deslocam, ocultam, substituem, mas não respondem verdadeiramente ao grande questionamento da terra: o porquê da violência.

No total, as vozes compõem um bloco que é a tentativa de aproximação da Narrativa Única que decifraria o mundo, isto é, uma narrativa que se dirigisse à essência das coisas e pudesse se assenhorar delas e dos seres, através de uma compreensão superior, demiúrgica, que lhe propiciasse dominá-los. (10)

Sem dúvida, a colocação dessas narrativas joga também com a problemática do intelectual brasileiro em seu fazer poético. (11)

O roteiro da vida

A narrativa, que se estrutura como uma viagem e tem por objetivo a criação de um homem novo a transformar o espaço de

sua origem, pode-se filiar a um rito de iniciação, que se processa através do relato. O verdadeiro iniciado aí será o narratário explícito, o filho, mas convence-se que, junto a ele, tal iniciação dirige-se, também, a todo narratário em potencial, os possíveis leitores do livro, o que confere a Lêguas da Promissão um sabor de didatismo inegável.

O processo de iniciação pelo relato pode-se exemplificar mediante cada novela, se quisermos lê-las, segundo esse ponto de vista.

Confronte-se:

Em "Imboti", Eduardo vai ser iniciado no mistério da morte e da vingança por seu tio. Como isso se faz? Ele não vai viver morte ou vingança, vai ouvi-las e, revivendo-as pelo narrado, vai compreendê-las e ao tio. Entretanto, o narrador de "Imboti" é Eduardo. O que nos remete à seguinte conclusão: a experiência de morte e vingança, pelo relato, transmuda-se em experiência de vida e amor — Eduardo encontra Maria.

É o que o pai quer mostrar ao filho, re-contando-lhe a experiência, já modificada, então, por seu relato e por sua vivência.

Em "O Pai", o filho conta-nos a vida dele e de seus irmãos com o pai. Ao fazê-lo, deixa claro que ele os comanda mesmo depois de morto e que não têm vida própria. Apenas reeditam a vida do pai, estando, nesse sentido, mortos. A narrativa desse filho não o liberta nem a seus irmãos, por estar presa ao passado, ao pai. Apesar de uma sensível diferença em relação às outras narrativas, também essa novela indicia uma aprendizagem em relação à iniciação do filho da primeira narrativa. A vida dos filhos con-

tinua a vida do pai, isto é, uma vida de violência. Os filhos são, portanto, os perpetuadores de uma geração que deve morrer, porque cultiva a violência, não conseguindo transformá-la em experiência de vida como fazem as outras personagens.

Em "O Túmulo das Aves", o narrador mostra-nos a descoberta de um mistério. "Havia um mistério e agora descobria, um grande mistério na morte. Ergueu a mão, o coração batia forte, outro grande mistério na vida." (LP.p.70). Em se tratando, especificamente, da estória desta novela, percebemos que a iniciação aí se processa às avessas: o menino Togo inicia o velho Gonçalo Cândido, o coronel do cacau, e o moço Luna Gato, o jagunço que se emprega para matar. O menino, entretanto, convive com a morte. O mistério que ele decifra para os dois esclarece-lhes que a vida deles, coronel e jagunço, corresponde à morte. A vida explica outra coisa: a paz que acolhe os pássaros e a morte. Ora, a descoberta desse mistério narra-se em terceira pessoa, por um narrador externo aos acontecimentos, sugerindo que ela é uma lição a ser ensinada a todos os homens.

Em "Um Anjo Mau", que, como "O Túmulo das Aves", também se desenvolve em terceira pessoa, temos nova lição geral da vida: Martinho é iniciado para a morte e a vingança por Açucena, e para a vida e a paz pelo velho a quem ajuda, significativamente, a atravessar o rio das Almas (LP.p.100) e pelo negro alto que encontra enquanto vaga pelo território e que afirma: "Mãe velha sempre disse que o amor cria a vida." (LP.p.102).

Em "O Rei", o velho tenta iniciar o caçador em sua vingança. Entretanto, não o consegue. Por quê? A substituição do agente vingador, o velho se substitui pelo caçador, elimina o ódio da

vingança. O caçador entende os motivos do velho, mas não odeia o gavião. Ao contrário, justifica-o e vê-o semelhante a si, um caçador. A morte do gavião, símbolo da violência do território, pode-se interpretar, também simbolicamente, como a eliminação da própria violência. Assim, a narrativa do velho torna-se a sua maneira de vingar, o substituto ou a expurgação do mal (do ódio, da vingança) que existia nele. A narrativa do caçador vai mais além, isto é, destrói a violência do território, que também é sua, porque filho do território.

Pelos motivos apontados, esta parece-nos ser a novela que melhor exemplifica o caráter da iniciação através do relato, porque é por ela que mais se evidencia a mágica narrativa, enquanto formadora de uma nova consciência. Não se pode esquecer que essa narrativa funciona como índice de permanência da origem do território. Logo, presta-se também à exemplificação do liame existente entre origem e fim.⁽¹²⁾

Em "Simóa", também narrada em terceira pessoa, temos Naro, que é iniciado pelo pai, na luta, e por Simoa, no amor e na paz.

Pelo exposto, percebe-se que o processo de iniciação faz-se gradativamente: descobre-se a morte — vingança, sofrimento, luta, ações violentas, enfim — e extrai-se disso uma lição de vida, através de uma terapia que é o relato. Por isso o pai da primeira narrativa quer libertar o filho e a si, filhos do "território", através de sua narração que, perfazendo os caminhos da morte, indicaria o roteiro da vida. Opõe-se, nesse caso, a Domingos, o pai da segunda novela "O Pai", que aprisiona os filhos na morte, desde que narrar não os liberta.

Parece-nos que uma das condições de a narrativa propiciar a libertação para a não-violência estaria diretamente relacionada ao fato de o narrador guardar um certo distanciamento da ação narrada, ou seja, colocar-se numa posição de expectador, que lhe permita julgar os malefícios da violência. Se agruparmos as narrativas em primeira pessoa - "Imboti", "O Pai", "O Rei" - constataremos que seus narradores, mesmo quando optam pela vida (caso de Eduardo), permanecem no território da violência, sem modificá-lo, logo, estão mais próximos à morte.

Já nas narrativas em terceira pessoa - "O Túmulo das Aves", "Um Anjo Mau", "Simoa"—, se vislumbra uma fuga da morte, embora utópica, porque o narrador, mais distanciado dos acontecimentos, pode julgá-los melhor. A distância dos acontecimentos elege-se em condição para que as personagens modifiquem o lugar da violência ou fujam dele, privilegiando a não-violência como a opção didática da iniciação a que o pai da primeira narrativa submete o filho.

Esse distanciamento também parece relacionar-se com o tempo da narrativa. Todos os episódios narrados, as novelas, contam o passado do território. As narrativas em primeira pessoa referem-se a um passado mais remoto em relação às de terceira pessoa. Conhecer a origem torna-se, também, importante, na medida em que se situa o mal no passado, mais remoto ou próximo. Mecanismo de deslocamento que propicia a noção de que os lugares teriam mudado com o decorrer do tempo. Entretanto, para que as pessoas também se modifiquem, é necessário que conheçam sua origem, seu passado. "O retorno à origem oferece a esperança de um renascimento." (13)

Daí outro valor de narrã-lo. A duplicidade de valor dessas narrativas manifesta-se nos diferentes narradores das novelas e no re-narrador delas, o pai da primeira narrativa. Aqueles, por terem presenciado ou convivido com a terra, não podem fazer dela um juízo real, por estarem muito comprometidos com os acontecimentos que viram ou viveram.⁽¹⁴⁾ Mesmo assim, de alguma forma, narrar liberta-os. O pai da primeira narrativa quer aprofundar-se nesse caminho.

Através das narrativas dos cegos, apoiando-se nas falas das personagens das novelas, o pai quer impor outro tipo de vida e tenta submeter o filho a outra lei, ã dos deuses. Quer, também, precaver-se de um perigo maior: narrar integralmente o território pode significar a morte, a desmitificação do lugar de origem, porque isso implica assumir totalmente sua crueldade.

Como mecanismo de defesa, utiliza-se da linguagem oral, dos mitos e manipula, através deles, a fórmula medicinal que age como curativo da morte. Pelos mitos recitados — as novelas —, o pai tenta restaurar a pureza do "território" — o éden —, manchada pela cobiça dos homens — o cacau.

Na verdade, o antídoto literário que o pai quer usar como remédio contra a morte do "território" passa a ser veneno, na medida em que idealiza o lugar de origem e esconde sua verdadeira identidade. ⁽¹⁵⁾

Configura-se, assim, a iniciação ritual do filho no "território" e na vida. O motivo da viagem, tão próximo da busca e da aprendizagem, acontece aqui através do relato. Esse relato iniciático privilegia a palavra, logo, o simbólico, como processo de iniciação na vida. Narrar substitui viver com ou

na violência, ou, possibilita abstrair o que há de temível ou vergonhoso no passado e na vida.

Tal processo relaciona-se bem de perto ao auto-conhecimento do homem, à anamnesis filosófica preconizada por Platão, como caminho para a conquista do aperfeiçoamento. Em Léguas da Promissão, esse aperfeiçoamento surge diretamente relacionado ao poder da narrativa que se manifesta como uma maneira de comandar a vida. O aspecto ritualístico revela-se, também, na repetição do processo através das seis novelas, como se mostrou, que, por isso, podem inserir-se no campo dos episódios de iniciação, com um tema moral de formação ou educação.

Os trilhos mostram o caminho

Achamos necessário iniciar esse trabalho pela proposição de que as novelas se ajustam ao enfoque do que chamamos de a primeira narrativa. Para nossa leitura, torna-se importante estabelecer que Léguas da Promissão dispõe suas novelas em quadros, que devem, segundo um ponto de vista, chegar a refletir uns aos outros, ou ser ao menos, capazes de constituir as várias dimensões de um mesmo quadro, como um panorama visto em profundidade. Esse perspectivismo é concebido, no livro, não como recurso acidental, mas como participante da estrutura do relato, juntamente com o tempo e o espaço.

Para esclarecer melhor a abordagem que intentamos fazer da obra, precisaremos deter-nos um pouco sobre as apreciações em torno do problema do(s) narrador(es).

A função das personagens, diretamente relacionadas ao "território", enquadra-as numa de suas especificidades estudadas por Óscar Tacca, quando assinala:

Nos interesa, en cambio, ver las relaciones entre autor y personaje, a la luz de una exigencia básica: la introducción del narrador. Los personajes se han convertido paulatinamente en los canales fundamentales del caudal dramático. Más que el tema mismo de la novela han pasado a ser fuentes de información, juego de espejos, puestos de observación. (16)

Essa função das personagens só pode ser evidenciada se as relacionarmos diretamente ao ponto de vista central do livro: o do pai-narrador que as retoma para recontá-las ao filho. Se nos lembrarmos das estórias de cada novela, veiculadas pelas falas de personagens ou de um narrador externo ao episódio, ficaremos convencidos de que elas espelham, pela reiteração pura, a idéia central do livro, que se intensifica à medida em que se re-diz pelos vários relatos.

No livro, cada narrador dá lugar a uma novela, que supõe um narrador, protagonista ou não, distinto dos outros, apesar de todas elas serem eixos ou aspectos parciais de uma mesma história, a do "território", e de uma mesma estória, a do pai da primeira narrativa. Citando novamente Tacca, para reforçar nossa interpretação, percebemos que o narrador pode, apesar de assumir várias vozes, manter toda a narrativa sob o seu controle: "... Las diversas vozes que el narrador modula a través de la suya, como en un sutil juego de espejos." (17)

Procuramos outra citação sobre o jogo de espelhos que se propõe através das falas da narrativa, justamente porque essa é, a nosso ver, a imagem mais conveniente para o desenvolvimento da narrativa que se processa em Léguas da Promissão. A voz que

modula as outras pertence ao pai da primeira narrativa que vai mostrar a terra a seu filho, num evidente didatismo. As diversas vozes, que ele modula ao fazer o relato, justificam-se, inclusive, pelo próprio título do livro a que se poderia dar, no caso, a seguinte interpretação: o "território" é a terra prometida — a matéria da ficção — em cujas léguas se traçariam os vários caminhos a serem percorridos para alcançá-la.

O primeiro aspecto que se evidencia, ao leitor das novelas, quanto à perspectiva da narração, é que três delas são narradas em primeira pessoa, enquanto as outras três o são em terceira pessoa. Formam, no conjunto, uma complicada intriga que se desenrola em largos espaços de tempo e que nos vai sendo oferecida pelo relato de personagens diferentes, que podem, em alguns casos, intervir na ação. Mesmo nas narrativas em terceira pessoa, o narrador assume o ponto de vista das personagens narradas, permitindo-nos dizer que cada um se expressa segundo uma condição, um humor, bem marcado por matizes diferenciais: sexo, idade, cultura, temperamento. Isso comunica uma pluralidade de tons — as várias vozes — ao quadro pintado pela narrativa e ajuda a criar personagens caracterizadas por um rasgo moral ou físico predominante, conferindo-lhes inconfundível fisionomia.

Por outro lado, porém, o aspecto que conduz a nossa leitura do livro dirige a nossa atenção para o enfoque das novelas como um todo, e não para suas particularidades. Por isso, torna-se essencial realçar que o ponto de vista da narrativa inicial desmascara o engodo das várias vozes das seis novelas, assinalando-lhes um sentido específico: a perspectiva do narrador

central condiciona a estrutura do narrado pelos outros narradores, transformando esse narrador no sujeito da enunciação.

Agrupando as seis novelas, de acordo com um eu ou um ele que narra, podemos resumir:

narrativas em primeira pessoa
agricultores (I), domadores (OP), caçadores (OR) possuem o território, percorrem as <u>lêguas</u>
narrativas em terceira pessoa
anti-agricultores (AM), domados (TA), caçados (S) ultrapassam a violência acham-se a caminho <u>da promessa</u>

Realmente, as narrativas em terceira pessoa correspondem, simetricamente, à oposição do prefigurado por aquelas em primeira pessoa. Francisco e Eduardo em "Imboti", são agricultores: sofrem a violência do lugar, mas, através de um processo de purificação, como já se mostrou, permite-se a Eduardo sobreviver na mesma terra que pertenceu aos Caetus e aos Lírio. Martinho, em "Um Anjo Mau", ao contrário, ao se fazer lavrador, não quer marcar as terras para si ou cultivá-las em benefício próprio. Emprega-se como empreiteiro em terras alheias, justamente para manter seu nomadismo e sobrevivência errante. Opõe-se, nesse sentido, a Francisco e a Eduardo.

Domingos e seus filhos, em "O Pai", são-nos mostrados como os domadores de cavalos, terras e pessoas. O pai, sobretudo,

age como se as terras e pessoas tivessem de ser domadas como cavalos selvagens. Gonçalo Cândido, em "O Túmulo das Aves", apesar de proprietário de vasta e produtiva fazenda, e, portanto, como Domingos, dono de terras e de gentes, na ideologia do lugar, subtrai-se de "domar" pessoas e mesmo animais. Nesse aspecto, podemos dizer que são "domadas" as personagens desta novela, pois abandonam a violência da terra e de seus habitantes, simbolizando, em certo sentido, os animais domésticos, ou domesticados, em oposição às feras habituais dessa selva.

Na novela "O Rei", torna-se nítida a figuração do caçador na personagem-narrador e no gavião, também caçador. O título da novela, referindo-se ao gavião, estende-se, portanto, ao caçador. Já os negros, em "Simoa", expulsos da várzea por caçadores e plantadores (agricultores), assemelham-se bem aos animais caçados pelo gavião no conto "O Rei" — o cachorro, bom de faro, e que amoitava na hora da luta e o pato selvagem, vindo de outro território em busca de água e descanso. Sob muitos aspectos, enfim, podemos dizer que os negros são as maiores vítimas da violência da terra.

Como se estabeleceu no quadro, as narrativas em primeira pessoa dizem-nos dos donos do território, isto é, dos que ficam nele, os que percorrem as Léguas. As narrativas em terceira pessoa referem-se aos que já ultrapassaram o estágio inicial dos primeiros — a violência — e acham-se a caminho da Promissão, a não-violência.

As narrativas em primeira pessoa correspondem, também, as personagens que estão mais afastadas do contato com a civilização, e só a um é dado conhecer o seu segredo — um eu cuja

visão da experiência está entre o leitor e o fato.

Relacionam-se, a seguir, falas dessas personagens-narradoras que exemplificam o comentário.

Em "Imboti", Eduardo fala-nos de Francisco:

Jurei a mim mesmo, esmagando a grande curiosidade, que não perguntaria. Os dias e as noites, sempre juntos trariam a confissão. Quase uma só criatura, eu e ele naquele bolsão deserto, cacauzeiros cercando, o céu a tampa por cima. Terminaria por falar, eu escutaria. E talvez o fizesse para reviver — falando — o que devia ter sido tão poderoso quanto um milagre. (LP.p.9)

Em "O Pai", o terceiro filho refere-se ao pai:

Impossível saber como descobriu a capoeira e veio bater com os costados neste degredo. Em Sergipe nasceu, ele nos disse uma vez, logo que deu a Lôncio o primeiro cavalo. Descera a Bahia nas alpercatas, palmilhando caminhos, sem destino e procurando trabalho. Acomodou-se nos pastos de Jequiê e foi lá, naquele sertão, que nascemos Lôncio, Alípio, eu e Jorge. Tudo escuro até hoje, o passado no nevoeiro, mas que ele progrediu-progrediu. O próprio pasto já tinha quando nascemos e tinha seus cavalos, nós éramos pequenos, já disse." (LP.p.39)

Em "O Rei", o caçador: "Eu vi tudo no começo". (LP. p.113) E o velho: "Eu prometi a Satanás que mataria o assassino. Tenho as minhas razões e a filha sabe: Maria, a filha, perdeu o menino por causa dele. Tudo tem de começar do começo. Vosmecê escute." (LP.p.117)

Como vimos, esses narradores não contam o seu mundo e, sim, o de outras personagens, o que confere às narrativas um certo valor de narrativas em terceira pessoa. Pensamos que tal processo narrativo visa trazer a elas um aparente depoimento de

experiência vivida, de autenticidade. Trata-se de narrativas de procura do passado para um desvendamento do presente. A construção delas quer relacionar-se ao espaço sócio-cultural exterior, através da ordenação do passado. O processo de memória voluntária que nelas aparece, mesmo com o despertar de sensações, mantém um lógica casual exterior, reconstituindo pessoas, objetos e ambientes. Não cogitam do futuro. A procura do passado, como explicação do presente, basta-lhes, motivo por que as relacionamos às Léguas.

Tais aspectos das novelas em primeira pessoa fazem-nos lembrar o que diz Todorov sobre esse tipo de narrativa, principalmente no que se refere à sua capacidade de disfarçar a imagem de seu narrador, fazendo com que ela seja ainda mais implícita. (18) Parece-nos ser o caso de Léguas da Promissão, onde as personagens-narradoras manifestam-se, além de implícitas, como meros índices de busca de um outro significado: a vida das personagens a quem descrevem e, em outro nível, o contexto geral do livro, a vida dos habitantes do "território" e a vida do homem sobre a terra.

Na verdade, se as compararmos com as novelas em terceira pessoa, veremos que pressupõem personagens que se tornaram famosas, na região, pelo contato com maior número de pessoas e que, por isso, se destacam em seu caráter legendário. As novelas em terceira pessoa acham-se agrupadas em narrativas que se desdobram segundo um ponto de vista que acompanha várias de suas personagens. Ora, se as de primeira pessoa dizem sobre outras personagens que não são as que narram, logo, estamos, em todas as novelas, diante de apenas um enfoque: o da visão com

as personagens, segundo a definição de Pouillon,⁽¹⁹⁾ e não o da visão das personagens.

Como já se disse, as narrativas em terceira pessoa oferecem-nos estórias mais conhecidas. Dramaticamente, pressupõem uma avaliação do ocorrido a partir da situação das personagens. Como se o narrador, mais distanciado do fato, fosse capaz de julgá-lo e permitir-se uma antevisão do futuro: a Promissão.

Ao tratar do narrador, explica-nos Baquero que esse, abdicando de seu ponto de vista de narrador onisciente, tem, como consequência, a pluralização do mesmo, sob a forma de diversos pontos de vista, correspondentes a outras tantas personagens do relato. ⁽²⁰⁾ Em Léguas da Promissão, isso só em parte acontece, porque a impessoalidade que poderia advir dessa onisciência seletiva, querida por Henry James, desmancha-se na nitidez da presença do narrador, através de adjetivos e informações que caracterizam avaliativamente personagens e situações.

Apesar de podermos assinalar funções diferentes para as novelas em primeira e terceira pessoas, comprovamos também sua similaridade em outros aspectos concernentes ao narrado. Concluiremos, pois, com Óscar Tacca que "para nosotros, tanto o más que un mundo, la novela es un complejo y sutil juego de voces". ⁽²¹⁾

Todas as novelas têm em comum o fato de a narrativa começar quando já sucedeu o acontecimento decisivo. E elas vão-nos mostrar o acontecimento modificado por vários ângulos. Com isso, visualiza-se o campo espaço-temporal em que viveram as

personagens centrais.

Tal percepção torna-se possível justamente através da estrutura eleita para as novelas pela primeira narrativa. Essa narrativa afirma o ter acontecido há muito tempo, o ser espantoso, o ser crível somente pela reiteração de quem as viu, afirmações todas compatíveis com a lenda. Os fatores de se desejar contar uma estória acontecida jogam com os de se querer pôr os fatos no campo lendário. Referir-se aos cegos exemplifica bem a situação, porque indica o desejo de repeti-las na íntegra, de não mudá-las, de ser o mais fiel possível ao folclore. Entretanto, por outro lado, explicita o seu aspecto folclórico, logo, de ficção.

A primeira narrativa abre-nos uma nova perspectiva de interpretação: a ordenação literária do folclórico, do mítico, insere-se em uma estrutura didatizante e utópica. A lenda troca-se em utopia. A ficção se verossimiliza. O que aconteceu, sendo verdade, parece inverossímil. O que se quer que seja, sendo utopia, parece verdade, porque condiz com a verossimilhança. (22)

A representação do mundo decorrente da narrativa figura o local do labirinto onde nada parece seguro ou sólido: tudo se acha ameaçado por rupturas, trocas, suspeitas por todos os lados. Isso acentua o lado inapreensível da existência humana e as novelas podem atuar como espelho dessa situação. O mundo inseguro e cruel é percebido como um desajuste entre o que é (ou parece ser) e o que a primeira narrativa queria que fosse.

Em Léngua da Promissão, vemos, portanto, um aproveitamento do referente como ponto de apoio ao literário, que não

vai julgá-lo, e sim, criar outra realidade, que se oponha à do território descrito. Literatura mágica que vai criar o "território" em seis narrativas, como o Deus da Bíblia criou o mundo em seis dias, usando para isso a viagem, símbolo já consagrado do processo de travessia, ligado, quase sempre, à travessia da vida.

NOTAS

1. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. Barcelona, Editorial Planeta SA, 1975, p.30.
2. BUTOR, Michel. L'espace du roman. In: Les nouvelles littéraires. n° 1753, abril, 1961. Artigo recolhido em Sobre Literatura. Seix Barral, Barcelona, 1967, p.153. Apud Baquero, p. 31.
3. Assim chamaremos a narrativa-prólogo no decorrer do trabalho.
4. Essa noção liga-se à de casa vazia, estudada por Deleuze, quando discute significante, significado e sentido no capítulo: Sobre a colocação em séries. In: DELEUZE, Gilles. A lógica do sentido. S. Paulo, Editora Perspectiva, 1974 p. 39-44.
5. FILHO, Adonias. Sul da Bahia: chão de cacau (uma civilização regional). Rio, Civilização Brasileira, 1976, p. 14. Julgamos conveniente a citação mais longa, porque reflete idéias não-ficcionais do autor sobre a mesma região, matéria-prima das novelas estudadas.

O cacau, assim apontado na Colônia, não se distenderia com rapidez até se converter em vértice do ciclo agrícola. A penetração, a aproveitar um solo e um clima organicamente feitos para ele, seria lenta por imposição da resistência da selva e das matas. O desbravamento e a conquista, a provocarem o plantio e a colheita, a reclamarem o comércio e a exportação, de tal modo cortaram o Império que a infra-estrutura econômica apenas pode concretizar-se nos fins do século passado. Aí, em todo esse tempo, nas funduras das grandes florestas, em todo o que foi uma guerra contra a natureza, gerou-se uma violenta saga humana no ventre mesmo da selva tropical.

Saga que, fermentando matéria artística e ficcional, concorreu para configurar o que realmente é um complexo de cultura regional. O cacau, à proporção que altera a paisagem, a empurrar e diminuir a selva, a abrir fazendas, a estabelecer um sistema de comércio, conforma culturalmente uma região. Há, em termos culturais efetivamente, uma região tão rigorosamente caracterizada que se pode falar — a exemplo da civilização paulista e fluminense do café, ou da nordestina da cana-de-açúcar e do couro — em uma civilização baiana do cacau. Grifo nosso.

6. Os aspectos mencionados aproximam as novelas de Léguas da Promissão do cordel. Remetemos, por isso, ao livro de NETO, Antônio Fagundes. Cordel e a ideologia de punição. Petrópolis, Vozes, 1979, principalmente aos capítulos: A posição subalterna do personagem excluído, p. 111; A luta coletiva pela sobrevivência, p. 123; A individualidade da ação, p. 138.
7. Na novela "Um Anjo Mau", lê-se sobre o encontro de Martinho com "o velho mais velho que já vira em toda a vida" e cuja recordação lhe tira o ódio. Citaremos o trecho a seguir, a fim de elucidar a passagem da violência à paz, característica da "nova raça" que a narrativa deseja e elogia.

Quando o pôs no chão na ribanceira do outro lado, o velho forçou o olhar. 'Você parece gente de uma raça nova', disse. E foi então que exclamou, a pa removendo o cacau, muito alto:

— Nos somos a cruz!

Mundo cheio de novidades sobretudo para quem como ele (Martinho), andava à toa rodando o Itajuípe. O velho voltava, sua voz nos Vinháticos, no momento em que buscava cinco homens — cinco pestes — para oferecer as carniças a Açucena. 'Nos somos a cruz' as palavras no cérebro, os pés na estrada, pulsava manso o coração. Mirando em redor, esbarrava na tarde, ventinho rasteiro chegando com a noite. Devia regressar para dizer à Açucena: 'Hoje não é dia de ninguém morrer'. Nem hoje nem amanhã, ela esquecesse, o passado era o passado. Grifo nosso.

FILHO, Adonias. Léguas da Promissão. 3a. ed., Rio, Civilização Brasileira, 1972, p. 101.

8. JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: Linguística e comunicação. S. Paulo, Cultrix, 1956, p. 126.
9. Narratário é termo usado por Roland Barthes para designar aquele a quem se endereça a narrativa. BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale du récit. In: Communication. nº 8, 1966.
10. Esse aspecto já foi estudado por Derrida ao tratar de Edmond Jabès e a questão do livro. In: DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. S. Paulo, Perspectiva, 1971, p.53-72.
11. GALVÃO, Walnice Pereira. As formas do falso. S. Paulo, Perspectiva, 1977, p. 13-14, discorre sobre esse problema, ao tratar de João G. Rosa, e julgamos oportuno registrar a citação, por acharmos que ela se enquadra, também, ao caso de Adonias Filho.

De todas as ambigüidades que vincam este livro, não se pode esquecer daquela que é, ao nível da prática, a raiz das demais, e que é a posição do escritor. Posição sumamente ambígua, que se revela na linguagem através dela. Pois, neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto

apanha o processo histórico e mitologizante quando o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado, (...) que proclama sua fé na vida mas que faz do texto um fetiche, que apreende as tensões na realidade como ambigüidades sem radicalizá-las em contradições é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delinea. Preso a seus privilégios mas sendo capaz, por treino, de experimentar imaginariamente outras situações de vida, convive no mundo dos valores, mas é tradicionalmente servidor do Estado; aqui existe e aqui produz, mas de olho na última moda das agências centrais da cultura. Grifo nosso.

12. Cf. ELIADE, Mircea. A estrutura dos mitos. In: Mito e Realidade. S. Paulo. Perspectiva, 1972, p. 18-19, que explica o que significa conhecer os mitos: Vemos, portanto, que a 'história' narrada pelo mito constitui um 'conhecimento' de ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse 'conhecimento' é acompanhado por poder mágico-religioso. Com efeito, conhecer a origem de um objeto, de um animal ou planta, equivale a adquirir sobre eles um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-los, multiplicá-los ou reproduzi-los à vontade. Grifo nosso.
13. Idem p. 32.
14. É o que Pouillon nos explica ao tratar de Faulkner, já apontado por muitos por sua semelhança com Adonias Filho. POUILLON, Jean. Os modos da Compreensão, b. Participação. In: O tempo no romance. S. Paulo, Cultrix, 1974, p.100-102.
15. Cf. O significado da palavra pharmakon aparece em DERRIDA, J. et alii. La pharmacie de Platon. In: Tel Quel. Hiver, n° 32, Paris, 1968, que é estudada aí em seu duplo sentido: veneno e remédio.
16. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. Madrid, Editorial Greddos S/A, 1973, p. 133.
17. Idem p. 32.
18. TODOROV, Tzvetan et alii. Qu'est-ce-que le structuralisme; In: Poétique. Paris, Seuil, 1968, p. 121.
19. POUILLON, Jean. O tempo no romance, op. cit. p. 54.

20. BAQUERO, M. Goyanes. Estructuras de la novela actual. op. cit. p. 160.
21. TACCA, Óscar. Las voces de la novela. op. cit. p. 15.
22. Referimo-nos, aqui ao conceito de verossimilhança aristotélica, muito bem explicado por SPINA, Segismundo. Introdução à poética clássica. S. Paulo, Editora FTD S/A, 1967, p. 101-102.

A discussão desse conceito pela semiologia moderna é feita por KRISTEVA, Júlia. Introdução à semanálise. Tradução Lúcia H. França Ferraz. São Paulo, Perspectiva, 1974, p. 125-163, de onde retiramos as citações por serem pertinentes ao caso estudado:

O sentido verossímil finge preocupar-se com a verdade objetiva; o que o preocupa, de fato, é sua relação com o discurso cujo 'fingir - ser - uma - verdade objetiva' é reconhecido, admitido, institucionalizado. (...) Refúgio do sentido, o verossímil é tudo o que, sem ser contra-senso, não está limitado ao saber, à objetividade. p. 128.

O verossímil exige, assim um sujeito do discurso que considere como Outro a seu interlocutor (a si mesmo), com quem, pelo mesmo processo, se identifica. O verossímil, grau segundo do sentido, retoque do verdadeiro, seria (ao nível em que vive) o expediente que constitui o Outro enquanto Mesmo (a pseudodiferença) e permite sua recuperação pelo Mesmo enquanto Outro, no discurso. p. 142.

Pensamos que, no caso de Lêguas da Promissão, o verossímil criado por Adonias Filho explica-se pelo capítulo do livro de Spina e pode-se questionar, ideologicamente, pelas idéias de Kristeva.