

## A MULTIDÃO EM TRÊS ATOS: POE, ECHEVERRÍA, FONSECA

João Nilson Pereira de Alencar<sup>[1]</sup>

**Resumo:** Análise das narrativas "O homem da multidão", de Poe, "El matadero", de Esteban Echeverría, e "Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência", de Rubem Fonseca, com o objetivo de mostrar três momentos da ficcionalização das noções de multidão, povo e massa: no primeiro, a busca pela identidade, no segundo, a ritualização da morte e no terceiro, a barbárie pós-moderna.

**Palavras-chave:** literatura, teoria literária.

A vida na terra se apresenta como uma soma de faunas e floras relativamente independentes com fronteiras por vezes movediças ou permeáveis. As áreas geográficas só podem abrigar aí uma espécie de caos ou, quando muito, harmonias extrínsecas de ordem ecológica, equilíbrios provisórios entre populações. [Canguilhem in DELEUZE e GUATARI, 1995, p.63]

## 1.

A passagem da literatura do século XIX para o XX encena algumas transformações que, não raro, englobam características atravessadas pelo crivo do olhar narrativo multitudinário. "O homem das multidões", de Edgar Allan Poe, é um deles. Nele, a multidão ocupa uma posição de murmúrio e sem rosto definido.

Poe retrata uma multidão ativa, em que comumente se confunde com o conceito de "massa" e "povo", indissociada de seu espaço privilegiado, a rua. Nela, a cena se modifica com as horas do dia, numa relação de cheio e vazio, de dentro e fora, de claro e escuro, ou seja, promove uma discussão contemporânea em que a palavra se vê dramatizada, o logos moderno que o século XX vai pôr em crise com força redobrada:

Esta **rua** é uma das principais vias públicas da cidade, e estivera bastante cheia de gente durante o dia inteiro. Mas, ao escurecer, a **multidão**, de momento a momento, aumentava, e, ao tempo em que as luzes foram acesas, duas densas e contínuas marés de **povo** passavam apressadas diante da porta. Nunca me encontrara antes em semelhante situação naquele momento particular da noite, e aquele tumultuoso **mar de cabeças humanas** enchia-me, por conseguinte, duma emoção deliciosamente nova. Deixei-me por fim de prestar atenção às coisas do hotel e absorvi-me na **contemplação da cena lá fora** [POE, 1986, p.392].<sup>[1]</sup>

Os termos *povo - multidão - mar de cabeças humanas* encontram-se em situação similar, ou seja, um é equivalente do outro, sem variação de sentido apenas, estando horizontalizados semanticamente. Tem-se apenas a gradação ascendente da junção de pessoas que se aglomeram em um determinado lugar. Vale observar que neste início de conto, o narrador/personagem está dentro, ocupa o lugar de um *voyeur*, sem maiores preocupações com a vida, em estado de pura "contemplação da cena".

A multidão aumenta com a chegada da noite. Para o escritor, a primeira aparece retratada como uma "faceta" que se oculta e raramente se mostra, ou (se) deixa ver o outro lado. Daí, pode-se depreender uma concepção de estranhamento que a multidão lhe causa, instigando-o a alterar sua percepção do mundo e de si mesmo. Desse modo, já noite, "aquele tumultuoso mar de cabeças humanas" o enche de uma nova emoção.

Espectador privilegiado, o narrador/protagonista passa, então, de mero observador a detetive. Da vitrine do bar londrino, ele quer se *infiltrar* nos "passantes em *massa*" (p.392); quer distinguir-se dela; ou ainda, ver outro rosto para poder se ver. Pode-se dizer que é uma multidão "unheimlichiana" o tempo todo. O primeiro parágrafo do conto é uma das pistas/provas, referência direta a situações de segredo, em que o mistério, insondável, como "certo livro alemão (...) *er lässt sich nicht lesen [que]* não se deixa ler". O mistério, em Poe, está para a palavra e não para o ato em si. Entre o logos e o pathos, vigora o primeiro.

O feroz desejo de conhecer/penetrar na multidão se dá no processo que segue. O narrador passa a "tipificar", hipoteticamente, este amontoado de gente, através de um processo de seleção de classes sociais e profissões, de forma quase caricatural: multidão inquieta, murmurante. Assim, este *anônimo* observador detecta a "tribo dos escreventes", os "elegantes batedores de carteira", "os jogadores profissionais". Descendo a escala da "gentilidade", há toda uma fauna: "revendedores judeus, com olhos de **gavião**" (grifo meu); mendigos de rua, fracos inválidos; mocinhas prostitutas, a leprosa, a bruxa, a criança, os ébrios, e muitos outros, "cheios de uma vivacidade desordenada e barulhenta, que atormentava os ouvidos e levava aos olhos uma sensação **dolorosa**" (p.395, grifo meu).

O narrador moderno procura a multidão na sua efemeridade, na sua permanente mutação. Busca nela o efeito de uma iluminação estranha, simbólica: a cada alteração da luz sobre seus rostos, vê novos elementos, novas figuras; descobre novos sentidos. Esse jogo dos sentidos, contemplativo, no meio do mosaico de seres humanos, é rompido com a figura de um velho "decrépito":

Como tentasse, durante o breve minuto do primeiro relance de vista, formou uma análise qualquer de seu significado **oculto**, despertaram-se-me, **confusa e paradoxalmente**, no cérebro as idéias de vasto poder mental, de cautela, de sordidez, de avareza, de frieza, de malícia, de sede de sangue, de triunfo, de alegria, de excessivo terror, de intenso e supremo desespero. [POE, 1986, p.395, grifos meus]<sup>[2]</sup>

Ora, a atitude de perseguição a essa figura é a própria tentativa da escritura moderna: retirar da multidão insignificante um sentido possível; ler nos traços (rostos), ainda que estranhos, bizarros (e por isso mesmo), uma história: que fascina e assusta – o terror da escritura e da existência - o caráter ambíguo da multidão. Neste sentido, o texto dialoga com uma outra, "Le *joueur généreux*" de Baudelaire.

Ontem, por entre a **multidão da avenida**, senti que era tocado de leve por um Ser misterioso que eu sempre desejara conhecer, e que reconhecí de imediato mesmo sem nunca tê-lo visto. (...) Segui-o atentamente, e logo estava descendo atrás dele numa morada subterrânea (...). [BAUDELAIRE, 1988, p. 147]

O tom que os tempos preanunciavam para as sociedades abarrotadas de gente é, aqui, o tom "de uma multidão de seres". O texto, alegórico, se contorce - "vibrava (...) confusamente"; a escritura moderna já não se reconhece mais – familiar e estranha; ouvem-se os seus murmúrios, não as suas palavras; suas inflexões, sílaba a sílaba – mas não o seu texto. Este já é a própria sombra – o duplo, fantasma do presente. Ou seja, com Poe, temos o extraviado do texto que se perde em seu percurso sinuoso e repetitivo, o texto da multidão.

A partir daí, o conto ins(es)creve-se no corpo e este será a procura do primeiro. "Que estranha história não estará escrita naquele peito!" (p.395). Esse corpo-escritura monstruoso da multidão é aquela da esfinge, lembrada por Le Bon:

Las multitudes se aprecen en algo a la esfinge de la fábula antigua; es necesario saber resolver los problemas que nos propone su psicología, o resignarse a ser devorado por ellas. [LE BON, 1911, p.124]

O desafio passa a ser o de procurar uma identidade para a multidão – não mais o olhar complacente, resignado, ou ainda maravilhado, mas o olhar *enigmático* em que a palavra se esconde nas linhas da cidade. O texto de Poe torna-se o texto por excelência do jogo, da busca – promessa da própria literatura. Pode-se inferir que o debate proposto por ele não muito difere de alguns estudos que atravessaram o século XX. Jean Bessière, discutindo a relação entre literatura e cultura, aponta a hipótese da literatura ser um “exercício e um jogo”. Destaca o papel deste último, levando-nos de volta à literatura, à estética e à crítica.

Esta questão é ainda a do literalismo: o que dizer daquilo que entende ser somente sua própria letra, e que, sendo sua própria letra, não exclui o que a obra possa ser deste discurso qualquer, equivalente ao vale-tudo da cultura? Seria preciso ler aí, primeiramente, o particular da obra, que é também a denegação de um sentido que seja específico à obra, diante da familiaridade e, em consequência, a estranheza da simples continuação dos simbólicos culturais. Se existe esta dualidade, esta ambivalência, resta explicar como situar o exercício da literatura nesta ambivalência e sua propriedade ao olhar da cultura, das culturas, uma vez que se reconheceu que a estranheza e a banalidade que a obra se atribui são aquelas mesmas que ela supõe à cultura, às culturas, para que a obra possa se fazer. [BESSIÈRE, 1999, p.16]

Uma pista é seguir a própria natureza desse olhar ambíguo, vagabundo, da escritura. Uma outra, deter-se um pouco mais naquilo de que a multidão não mais se aparta : *o mercado*.

Enigma : “Amarrando um lenço em torno da boca, continuei : Durante meia hora, o velho manteve sua marcha com dificuldade ao longo da grande avenida, e aí eu caminhava bem nos seus calcanhares com medo de perdê-lo de vista. Não voltando uma vez sequer a cabeça para olhar para trás, não me podia notar” (POE, p.396).

Saidas : “Essa mudança de tempo [a chegada da noite] teve um estranho efeito sobre a multidão...” (p.396, grifos meus).

A noite e a sombra se igualam. O texto encontraria sua “verdade” nelas. Depois de passarem por um “parque”, detêm-se “num vasto e rumoroso mercado” (p. 398). Paraíso/terra – ócio e negócio. A escritura encontra a sua pena – o inferno é aqui : leitura enigmática; cidade esvaziada no silêncio da noite, quando o texto (esse velho asqueroso) ganha força, aumentando seu mistério. O narrador e o misterioso personagem passam por um “labirinto de atalhos” (p.398) para saírem nos teatros. O narrador, percebendo a “intensa angústia de sua fisionomia”, continua sua busca, sem entender o “capricho de seus atos” (p.399). Depreende-se daí a incompreensão do texto moderno – este abismo entre pathos e logos. Ambos estão na arena, tecendo-se, estranhando-se.

O passeio desesperado (leitor impaciente em busca do (seu) final) vai para uma “ruela estreita e sombria”, para os “confins da cidade” – espaço marginal, de fronteira; espaço do repugnante, deplorável e do “desenfreado crime”.

Do “clarão forte” que “irrompeu à nossa vista”, no meio da multidão de miseráveis ébrios, símbolo da ambiguidade, do desequilíbrio, o velho parte de volta, “com louca energia”, ao coração de Londres. Outra saída: “encarei-o fixamente”:

“Por muito tempo correu velozmente, enquanto eu o seguia, no mais extraordinário espanto, resolvido a não abandonar uma pesquisa (...)” (p.399, grifos meus):

“Este velho – disse eu por fim – é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa estar só. É o *homem das multidões*. Seria vão segui-lo, pois nada mais saberei dele, nem de seus atos.” (p.400).

O narrador tenta desesperadamente reconhecer-se nessa imagem que lhe foge o tempo todo. Acrescenta-se aqui a discussão de Agamben sobre o *bando*.

A relação de abandono é, de fato, tão ambígua, que nada é mais difícil do que desligar-se dela. O bando é essencialmente o poder de remeter algo a si mesmo, ou seja, o poder de manter-se em relação com um irrelato pressuposto. O que foi posto em bando é remetido à própria separação e, juntamente, entregue à mercê de quem o abandona, ao mesmo tempo excluído e incluído, dispensado e, simultaneamente, capturado. [AGAMBEN, 2002, p.116]

Na verdade, é o narrador quem, sentindo-se atraído, ligado ao misterioso personagem, se vê parte do bando. É de se notar, também, que é este quem lhe dá as costas, ou seja, não lhe nota. Não exclui porque não percebe, não enxerga. Um espelho que não reflete, ou ainda, uma imagem que se difere permanentemente ao se buscar. Nesse sentido, poderia-se pensar que a multidão/texto está para o narrador/leitor num hiato irrepresentável. O que também se lê na tela de Magritte com *Ceci n'est pas une pipe* [3].

Edgar Allan Poe nos propõe uma alegoria do texto que se deixa ler numa outra resposta, a de Benjamin. Às três passagens de Poe : “Essa mudança de tempo [a chegada da noite] teve um estranho efeito sobre a multidão...” / “Por muito tempo correu velozmente, enquanto eu o seguia, no mais extraordinário espanto...” / “Não voltando uma vez sequer a cabeça para olhar para trás, não me podia notar”, pode-se ler nessa velocidade, nesse tempo, nesse irreconhecimento, o próprio *passado*, espetacularizado nas ruas da cidade, o “já visto/lido” mas não captado, a palavra em sua cena diária:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. [BENJAMIN, 1987, p.224]

Poe leu Benjamin.

## 2.

Se o couro passa a fornecer ao gaúcho quantidade tal de utilidades que marcam uma época a que se pode denominar “idade do couro”, o leite e a carne fornecem-lhe o alimento, sobretudo a carne, que passa a constituir a base por excelência da nutrição do povo. É que o homem come em geral o que o meio lhe fornece; e é através de sua alimentação que ele está mais fortemente ligado ao seu quadro natural. Ora, a carne fresca contém proteína de alto valor biológico, além de outros princípios essenciais à nutrição. O preconceito de sua nocividade caiu de modo, como o demonstram os exemplos dos esquimauz nas zonas glaciais, da tribo africana dos “masai” em plena zona equatorial e dos índios das Montanhas Rochosas na América do Norte. É exato que a carne, propriamente, embora rica em proteína e outros elementos, é pobre em vitaminas; mas o gaúcho come também o rim, o fígado, os miolos, que contêm as vitaminas A e B e, em menor quantidade, a vitamina C.

A ancilostomiase ou verminose não causa estragos na saúde do povo, porque o desfalque de ferro no organismo é perfeitamente compensado pelo gênero de alimentação: a carne fresca constitui um dos alimentos mais ricos em ferro. Foi se formando, assim, uma população sadia, resistente, podendo-se dizer do gaúcho que ele **vale o que come**. [ABREU, 1948, p.31]

A literatura de Esteban Echeverría, com **El Matadero**, focaliza a questão do povo, massa e multidão a partir de seu caráter quase “fisiológico”. A equivalência “ser=comer” encontra na tradição da carne, em especial a do boi, o seu mote principal.

O debate se acirra com a mistura de uma tensão entre sagrado e profano em que o desejo constante de ingerir carne movimentada o texto. A interdição da igreja durante a Quaresma cria as condições necessárias para que o texto seja considerado um espaço de permanente tensão acumulativa – uma alegoria do poder, em que a sociedade se vê *ligada* por força: ou seja, uma multidão que tende a ser devorada pela esfinge no processo de devoração da carne.

Dessa forma, duas forças se opõem: o mundo imaterial, proposto pela igreja, contra o império das consciências e estômagos. Portanto, neste texto, defrontamo-nos com as forças “transcendentes” e outras terrenas, em que federalistas e unitários se enfrentam na construção da nação.

Se no texto de Poe prevalece a noção de um logos que se problematiza, neste, o logos se torna pathos, materializado nos atos de violência. Porém, o texto só pode ser ouvido (comido) na montagem das partes esfaceladas da palavra-corpo. Echeverría nos propõe uma (d) obra que se concebe a partir da noção de resto, de sujeira, de imundo. E neste percurso, duas torrentes se colocam : a da *inundação* e a da *restauração*.

Na primeira, a força das águas que inundam a cidade (a terra toda) : “Parecia el amago de un nuevo diluvio” (p.92) [4]. Para a sociedade em geral, a culpa da ira “divina” recai sobre os “unitários ímpios”, “los libertinos”, “los incrédulos” (p.93). A segunda torrente vem em decorrência da primeira. Nota-se que são *forças* unidas : as das águas e as dos homens de “bem”, responsáveis pelo restabelecimento da ordem. Daí surge a imagem por excelência da organização e penitência : a *procição* com suas “millares de voces”, “conjurando al demonio unitario de la inundación” (p.93). Temos um lugar inundado em que “las calles de entrada y salida a la ciudad rebosaban en acuoso barro” (p.92). Ou seja, a cidade não está ilhada, mas é a própria mistura de água e terra juntos : barro primordial e final; dela nada entra e não sai nada. Pode-se inferir, então, que o texto se orienta precisamente por seu caráter escatológico : residuo e findo tecendo a história. O

simbolo para esta guerra intestina entre estômagos e consciências passa a ser as “achuras”. O homem rivaliza com os ratos, gaiotas e cães o desprezível do banquete:

Multitud de negras rebusconas de achuras , como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas harpias prontas a devorar cuanto hallaran comible. Las gaiotas y los perros, inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal. Porción de viejos achachos cayeron en consunción por falta de nutritivo caldo; pero lo más notable que sucedió fue el fallecimiento casi repentino de unos cuantos gringos herejes que cometieron el desacato de darse un hartazgo de chorizos de Extremadura, jamón y bacalao, y se fueron al outro mundo a pagar el pecado cometido por tan abominable promiscuación. [ECHEVERRÍA, 1999, p.94]

Equiparam-se nesta citação a negra, o velho e o estrangeiro. Na cidade-matadeiro, o diferente recebe sua punição: a exclusão e a morte.

Na concepção do texto, a cidade só pode ser “salva” pela **palavra**. “Esta guerra se manifestava por sollozos y gritos descompasados en la peroración de los sermones y por rumores y estruendos subitáneos en las casas y calles de la ciudad o dondequiera concurrían gentes” (p.95). Não por menos, a atitude do Restaurador de promulgar um decreto “tranquilizador das consciências e estômagos”, trazendo gado aos currais, é recebida também por gritos: “Viva a Federação! Viva o Restaurador!” (p.96). A voz altissonante arregimentada, organiza e expia os males sociais. A instituição deve ser mantida a todo o custo, mesmo profanando o preceito de se guardar da carne.

Corre em paralelo o valor sacrificial para o bem social. Explica René Girard, no estudo sobre a violência e o sagrado, que

Sacrifícios são oferecidos em nome dos mais variados objetos ou empreendimentos, principalmente a partir do momento em que o caráter social da instituição começa a desaparecer. No entanto, há um denominador comum da eficácia sacrificial , tão mais visível e preponderante quanto mais viva for a instituição. Este denominador é a **violência intestina**: as desavenças, as rivalidades, os ciúmes, as disputas entre próximos, que o sacrifício pretende inicialmente eliminar; a harmonia da comunidade que ele restaura, a unidade social que ele reforça. [GIRARD, 1990, p.21, grifos meus]

A finalidade do sacrifício: unir o disperso e estabelecer a ordem, regular o funcionamento social. Para tanto, o primeiro novilho morto é dedicado ao Restaurador. Numa analogia com o sacrifício bíblico, o *sangue* serve para expiar os males. Por conseguinte, o Restaurador seria a figura responsável por restabelecer a nova aliança após o dilúvio. Ao contrário de Noé, a nova aliança não produz amnésia, mas faz graçar o sangue a olhos vistos. A violência das águas segue-se a outra, a das palavras. É toda uma cidade que se vê *atolada* nessa mistura impura de água, sangue, resíduo, que encontra no **curral** sua imagem mais poderosa. É também dentro destas “innumerables cuevas” para onde escorrem todo o excesso das chuvas e do chorume do matadeiro. Numa situação fática, “En la junción del ángulo recto hacia el oeste está lo que llaman la casilla(...)” (p.99). “Estos corrales son en tiempo de invierno un verdadero lodazal en la cual los animales apeñuscados se hunden hasta el encuentro y quedan como pegados y casi sin movimiento” (p.99). Precisamente nesta vara é onde se instala o poder que se exerce contra a vida cotidiana – é nela que o juiz atua.

Echeverría propõe permanentemente um jogo de simbologias. Para desemaranhá-lo (desatolá-lo), temos que ler alguns de seus letrados. Um deles , vivos (rojos), celebra a federação, o restaurador e a dona Encarnación Ezcurra. Ou seja, a “casilla” passa a ser o sentido de um povo que se vê numa **encarnación ezcurra**, ou seja, a adoração da própria carne, tornada bem sagrado, portanto, intocável (D. Encarnación está morta). Esta casinha é o centro do matadeiro. É de lá e para lá que se exerce o poder da carne.

O matadeiro é o lugar de matança coletiva. Portanto, há uma grotesca identificação entre a morte do gado e a platéia formada por diversos grupos. Diria que os presentes aos poucos se deixam devorar pela esfinge (lembrando a citação de Le Bon) – à morte dos bois, segue-se um processo de zoomorfozação , em que a palavra torna-se via de escape de toda a interdição.

O carneiro, figura central da cena, é o estripador também da palavra. Apesar do veto do Restaurador e da santidade, proliferam “palavras imundas e obscenas, vociferações carregadas de todo cinismo bestial” (p.102). Corresponde à explosão de cólera do carneiro a gritaria da população.

Esse clima de euforia com o espetáculo da morte lembra a outra associação feita no aniversário memorável da Mazorca, em que esta, simbolo da violência em nome da “lei”, encontra seu clima de festa no banquete. **El matadero** encena, pois, a via indissociável de violência e festa, morte e prazer, em que o pathos encontra na paridade homem/animal, *bios e zoé*, a sua plenitude.

A cena da morte das reses vira uma festa em que as partes destas eram distribuídas. Longe de achar que a sociedade vive de partes nobres, temos um corpo que se alimenta dos restos, lugar em que a feiúra e a fealdade ganham prioridade : bofes na cabeça das pessoas, carne, tripas, mondongo, sangue e merda espremendo-se para a “achura” : uma cena que para o escritor só podia ser vista e não escrita. “Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita.” ( p.103).

Neste cenário, surge a dissonância. Um touro “de mirar fiero” foge aos padrões do curral. Simbolo da ambigüidade, “sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres porque tenía apariencias de toro y de novillo. Llególe su hora. Los enlazadores a caballo **penetraron** al corral” (p. 103, grifo meu). A estranha e grotesca turba de mazorqueiros, pronta para a matança do último boi, mescla em seus gritos e euforia o desejo de vingança contra os unitários (o único boi vivo, ainda). Este, com uma “rojiza y fosfórica mirada”, foge. O texto concentra-se neste olhar fulminante do animal. que representa o pathos impossível da linguagem. Num jogo entre voz e visão, o touro guia-se por seu instinto. O texto insiste em representar a catástrofe iminente da palavra : a impossibilidade de articulação dos sons no touro e a não visibilidade da ação da multidão. O texto catastrófico só se penaliza no silêncio, aquela da morte tornada espetáculo. Um “tropol e coveria era infernal”. A cena se repete. Homens e animal experimentam o inferno da palavra, impronunciável, impotente. Vale dizer que toda a gritaria procura afugentar o medo do silêncio da tragédia de não dominar a *zoé* (e de perder a palavra para sempre). Desse inferno-pântano, um gringo (inglês) é amolado, prenúncio do que está por vir.

(...)quando a violência intestina recalçada pelo sacrifício revela um pouco sua natureza, ela se apresenta sob a forma de vingança do sangue, do blood feud, que em nosso mundo ocupa um lugar insignificante ou nulo. (...) Quando a violência surge em um ponto qualquer da comunidade, tende a se alastrar e a ganhar a totalidade do corpo social, ameaçando desencadear uma verdadeira reação em cadeia, com conseqüências rapidamente fatais em uma sociedade de dimensões reduzidas. [GIRARD, 1990, p.28]

Então, a catástrofe se materializa no jovem decepado ao acaso. O estado de **transe** em que todos ficam envolvidos inclui a expectativa da morte do boi com a morte dos “**salvajes** unitarios!” (p. 104, grifo meu).

Toda a ação do livro ocorre por contágio; contaminação da palavra que busca seu freio no desenlace da tragédia. O pathos de sangue purifica a multidão de uma nova onda de violência à medida que se desloca de um para outro : do jovem decepado ao boi; deste ao gringo; e, por fim, ao unitário. A língua continua sendo o maior desafio, para quem a morte é “solução” final : o animal “ronco bramido” (...) “sua lengua estirándose convulsiva, arrojaba espuma, su nariz, humo, sus ojos, miradas escendidas”. A adaga que é **enfiada** na **garganta** busca silenciar estes sons bestiais, lavando/expiação a outra morte, todas as mortes, através de uma “torrente”, simbolo da vida:

A função do ritual é “purificar” a violência, ou seja, “enganá-la” e dissipá-la sobre vítimas que não possam ser vingadas. (...) A este sangue mau que apodrece imediatamente, opõe-se o sangue fresco das vítimas recém-imoladas, sempre fluido e rubro, pois o rito só o utiliza no instante mesmo em que é derramado, sendo rapidamente removido... [GIRARD, 1990, p.53]

Diante do silêncio da morte, duas vozes se fazem ouvir. A primeira, uma “voz ruda”, desentranha do animal seus testículos, acabando com a “ambigüidade” desta res. Agora, sim, estava restabelecida a sua dignidade diante da multidão : era um touro de fato.

O equívoco de haver um touro no curral simboliza seu perigo eminente, seu potencial “contagioso” de penetração na massa : o boi transpassou fronteiras e desvendou-se de seu destino apassivador de morte : era um touro.

A outra, uma “ronca voz”, vem de um carneiro e anuncia: “- Ali vem um unitário!!”

A violência e o sagrado são inseparáveis. A utilização “ardilosa” de certas propriedades da violência, e em especial de sua capacidade de deslocar-se de um objeto a outro, dissimula-se por trás do rígido aparato do sacrifício ritual. [GIRARD, 1990, p.33]

A contaminação já se deu. Para o que se anunciava como morte das palavras, temos agora as palavras de morte. Duplicação, dobradura:

É a turbulência que se nutre de turbulências e, no apagamento do contorno, ela só acaba em espuma ou crina. É a própria inflexão que se torna turbulenta, ao mesmo tempo em que sua variação abre-se à flutuação, torna-se flutuação. [DELEUZE, 1991, p.35]

Pode-se dizer que o desenlace de **El matadero** está neste enfrentamento do carniceiro Matasiete, “hombre de pocas palabras y de mucha acción” (p.109); o pathos contra o logos; o unitário que se vê perseguido pelos olhares e que resiste “lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces” (p.109). A cena se repete. O boi está encurralado. Os federais são aves de rapina que, mais que liquidar, querem fazer desaparecer a vítima. Uma outra “voz imponente” evita a degola imediata – é preciso arrastar a vida até seus limites – morte lenta, tortura da palavra. A “mashorca” e a tesoura. A fornida e grande mesa da “casilla” é a mesa da festa e da barbárie – verga, tesoura, vela. O unitário está “furioso como toro montaraz” (p.111). A luta que se segue é, portanto, a luta da palavra: insultos que se trocam na ruína do fim. A palavra é a última resistência. O desejo da mazorca/do Estado fica claro: subjugar o rapaz.

El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión. Su pálido y amoratado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón, la agitación de sus nervios. Sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita, su negro y lacio cabello se levantaba erizado. Su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias y la respiración anhelante de sus pulmones. [DELEUZE, 1991, p.111]

Contra o estado dominador e autoritário, resta a cólera – sair de si – descontrolar-se. Comenta Adorno que a desproporção entre poder social e impotência social enfraquece a composição do Eu, ao ponto que este “(.) não se mantém sem identificar-se precisamente com aquilo que o condena à impotência.” [ADORNO, 1995, p.31]

A resistência do unitário, manifestada também no desejo da degola ao desnudamento, revela, em última instância, sua luta por não desvencilhar-se daquilo que o identificara : sem o sinais dos federais (o tipo de barba, a divisa no fraque e sem o sinal de luto na chapéu). Porém, “Encogíase el joven, **pateaba**, hacia **rechinar** los dientes...” (p.113, grifos meus). O unitário não se deixa morrer no campo de concentração. “Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y das narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entreambos lados de la mesa” (p.114). Poderia acrescentar duas cenas que se misturam neste **pacto** de sangue: a dos maíais, oferecendo suas vítimas ao estado...

O sangue era a argamassa da vida ritual dos antigos maíais (...) Embora as operações de guerras atendessem a várias necessidades, seu principal papel ritual era fornecer ao estado as vítimas sacrificiais, cujo sangue era, então, drenado. Além do mais, a realeza maia tinha predileção pela amputação do pênis. [MILLER, 1993, p.32]

Uma outra, tão mítica quanto mais religiosa, oferece imagem semelhante de expiação:

Depois imolou o boi e o carneiro em sacrifício pacífico, que era **pelo povo**; e os filhos de Arão entregaram-lhe o sangue, que espargiu sobre o altar em redor, como também a gordura do boi e do carneiro, a cauda, e o que cobre as entranhas, e os rins e o redenho do fígado. E puseram a gordura sobre o peito, e ele a queimou sobre o altar (...) [LEVÍTICO in **BÍBLIA**, 1969, p.119]

A morte que, segundo Bataille, cede lugar para outros através das ações naturais, nas cenas anteriores adquire um caráter religioso e político, ao buscar a “limpeza” de um povo de sua condição “natural”, ou ainda, tentar extirpar o bestial. Para Agamben, esta é a condição do “homo sacer”, “o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência (...) não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio.” [AGAMBEN, 2002, p.90]. Uma vida matável e insacrificável. O unitário resiste na sua insacrificialidade: expõe a sua fratura – sangue que jorra por não querer pertencer a um estado autoritário, em nome de um povo e fora dele.

Um outro final, o de Mário de Andrade, ao analisar o papel da medicina dos excrementos, lembra este triste fim de unitário, a respeito da “noção sacrificial” a que se expõem os que dele se utilizam, um “sacrifício cruciante, uma dor física e moral. E ele poderá até se curar por isso. Porque o poder da sugestão é incontrolável.” [ANDRADE, 1980, p.124].

Somos feitos do que comemos? Do excesso, do resíduo – testículo que, em vez de ser jogado às aves de rapina, alimenta o povo. Paradoxo – excesso mínimo: o vital em seu desperdício : manuação/danação do homem.

### 3. Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência<sup>[5]</sup>

O terceiro ato da multidão acontece quase por acaso. Trata-se de um acidente. O foco central do conto está na ideia da autonomização do pathos em relação ao logos, ao mesmo tempo em que propõe a semelhança entre identidade e representação, através de um artifício de anulação da distância entre o ficcional e a realidade, reforçando, por último, o primeiro.

Ao contrário do que pensavam Adorno e Horkheimer, a saber, que “a regressão das massas de que hoje tanto se fala nada mais é senão a incapacidade de poder ouvir o imediato com os próprios ouvidos, de poder tocar o intocado com as próprias mãos: a nova forma de ofuscamento que vem substituir as formas míticas superadas” [Adorno, 1995, p.249], o conto nos propõe uma cena após a catástrofe social.

Uma vaca marrom, atropelada por um ônibus de passageiros no sentido Rio –São Paulo, deixa de ser apenas uma vaca no caminho para transformar-se em uma arma de explosão social. Rubem Fonseca utiliza a lógica da hiperbolização, técnica comum nas narrativas da literatura fantástica, com a intenção de fazer exatamente o oposto: não estranhar – relatar a inversão de valores no jogo da morte.

Separados por uma “ponte”, a vaca, na parte de cima, adquire status de estrela, protagonizando uma história quase surreal, não fosse a absoluta verossimilhança da mesma. Esquecidas pelos moradores da região, cinco pessoas mortas encontram-se debaixo da ponte, relegadas completamente a um segundo, ou ainda a um terceiro, plano, se considerarmos o da escritura.

Tratando sobre as massas, Baudrillard pondera que:

Não é mais possível se tratar de expressão ou de representação, mas somente de simulação de um social para sempre inexprimível e inexprimido. Esse é o sentido do seu silêncio. Mas esse silêncio é paradoxal – não é silêncio que fala, é um silêncio que *proibe que se fale em seu nome*. E, nesse sentido, longe de ser uma forma de alienação, é uma arma absoluta. [BAUDRILLARD, 1994, p.23]

No conto, nota-se que a simulação está presente, através de um conto que reivindica para si ares de notícia de jornal, relato de delegacia, processo em que o texto aparece enxuto, mínimo, sem exageros imagéticos:

O desastre foi presenciado por Elias Gentil dos Santos e sua mulher Lucília, residentes nas cercanias. Elias manda a mulher apanhar o facão em casa. Um facão?, pergunta Lucília. Um facão depressa sua besta, diz Elias. Ele está preocupado. Ah! Percebe Lucília. Lucília corre. [FONSECA, 1992, p.195]

Há, sim, uma massa que passa a ser a própria arma, um silêncio rude, que ameaça a todos. Aqui estão representados pela faca, a serra, o facão e a machadinha e pelo comportamento de grupo.

Tem-se, dessa forma, uma massa que representa seu papel de povo completamente distanciado do Estado. Este participa da história através do motorista do carro da polícia rodoviária, despreparada para o imprevisto (note-se que ele ordena um empréstimo de uma arma, ameaçando apreender tudo).

Se em Poe presenciarmos uma busca pela identidade da palavra na multidão, e com Echeverría *bíos* e *zoé* se igualam no ritual do sacrifício, com Rubem Fonseca não há pretensamente ambiguidade, o pathos assume lugar primeiro, viajando disparado no desastre pós-moderno.

Assistimos, no conto, a uma população pobre (do morro) que vive das tragédias cotidianas. Ao processo de empobrecimento corresponde, aqui, ao do embrutecimento total das relações humanas. Oposto ao seu nome, Elias **Gentil** dos **Santos** é um homem autoritário e bestializado, agindo por instinto e quase despossuído de consciência.

O texto, de orações coordenadas, pouco tem a explicar. Propõe-se a relatar o “real” de maneira mínima. Elias sente raiva “de todo mundo, suas mãos tremem” (p.195), cuspidando várias vezes no chão até ficar com a boca seca. Elias e os outros protagonistas agem como animais, como a fera que encontrou primeiro a caça abatida, tendo domínio sobre a mesma.

Não há mais cerimônias, rito, sacrifício. Há uma realidade nua e crua à frente de todos: não mais a morte, mas a possibilidade de comer a partir/sobre ela. Vigilando a vaca, e com a chegada de Marcília, Ivonildo e o motorista do carro da polícia rodoviária, Elias recebe da mulher ofegante o facão para, então, proceder à segunda morte, agora sim deliberada, a morte do social: a vaca vai sendo descarnada, enquanto os dois moradores correm para buscar suas armas. Paralela à raiva dos outros, a linguagem vai sendo também ensanguentada, adquirindo sentido nos palavrões: “imbecil, corno, mulato”.

O ódio, o cuspe, o palavrão constituem o cotidiano. Não há outro. Nem para a mulher grávida de oito meses que sobe o morro duas vezes para buscar os instrumentos para o marido e as sacas para o estoque. Os protagonistas parecem não ter mais consciência de suas ações, no sentido do exercício de alguma cidadania. Tudo o que ocorre se passa a partir do acaso.

As casas e a ponte ficam em dois morros distintos. A ponte não liga, não mais une, apenas marca uma diferença: “Se eu pudesse eu também era rico, diz Elias”, ao que se segue um gesto de balanço de cabeça de Marcílio e Ivonildo, demonstrando subordinação ao primeiro. O povo, em “Relato de ocorrência...”, é um aglomerado apenas. Tudo é mimetizado: ao gesto de um segue-se o do outro: “Elias já cortou dois pedaços grandes de carne quando surgem, correndo, Marcílio e sua mulher Dalva, Ivonildo e sua sogra Aurélia e Erandir **Medrado** com seu irmão Valfrido **Medrado**. Todos carregam facas e facões. Atiram-se sobre a vaca.” (p.196, grifo meu)

A zoomorfização completa-se com a formação do bando, liderado por Elias, através da chegada da ameaça maior, o açougueiro – João Leitão – e seus dois ajudantes. Apesar desses últimos estarem bem aparelhados (serra, facão e machadinha), o novo estripador é impedido de participar da “festa”, sendo agredido, já que ele é o único a representar a fartura (Leitão no nome, já que açougueiro...). A exceção fica por conta do representante da lei, o policial, que não censura porque também ele transgredir a regra. Ao contrário do texto de Echeverría, o novo matadeiro acontece a céu aberto, marcando uma nova fronteira, os espaços da exclusão e do descaso.

Na história em que o imprevisito vira única chance de luxo, as personagens se comportam animallescamente também. Tudo é improvisado: as camisas viram sacos, as pessoas se desesperam por não estarem “aparelhadas”. E as batatas para o “bifão” do chefe do bando serão emprestadas.

A dissecação está no final. Sobram a cabeça, as patas e as tripas. Para quem vive de restos, a coincidência entre fato e ficção torna-os felizes. O resto do resto fica para o representante do excesso: o açougueiro. Não sobra nada da vaca, a não ser uma poça de sangue na ponte.

O povo funciona no conto como ave de rapina, para quem a vida representa uma permanente falta. A morte vai aparecer novamente e as facas estarão a postos.

Os papéis se invertem: é a banalidade da vida, a vida corrente, tudo o que se estigmatizara como pequeno-burguês, abjeto e apolítico (inclusive o sexo) que se torna o tempo forte; e é a história e o político que desenvolvem sua acontecimentalidade abstrata algures [BAUDRILLARD, 1994, p.35].

Afinal, a ponte já não liga nada a lugar nenhum.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. **Palavras e sinais – modelos críticos 2**. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- ANDRADE, Mário de. **Namoros com a medicina**. 4ª ed. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- ABREU, Florêncio de. “O gado bovino e sua influência na antropogeografia do Rio Grande do Sul” em **Província de São Pedro**. RJ, Porto Alegre, São Paulo: Publicações da Ed. Globo, n.11, mar-jun 1948.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I**. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Dorothee de Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sombra das maiorias silenciosas – o fim do social e o surgimento das massas**. 4ª ed. Trad. Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Obra escolhidas, v.1).
- BESSIÈRE, Jean. “Crítica contemporânea e pertinência da literatura face aos limites culturais da literatura” em **Leituras do ciclo**. ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros e ANTELO, Raúl Organizadores. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999.
- Bíblia Sagrada**. Trad. João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra – Leibniz e o Barroco**. 2ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papius, 1991.
- \_\_\_\_\_ e GUATARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995, Vol.1.
- ECHEVERRÍA, Esteban. **El matadero – La cautiva**. Edición de Leonor Fleming. 6ª ed., Madrid: Cátedra, 1999.
- FONSECA, Rubem. **Lúcia McCartney**. 6ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Univ. Estadual Paulista, 1990.
- LE BON, Gustave. **Psicologia de las multitudes**. Trad. J. M. Navarro de Palencia. Madrid: Daniel Jorro Editor, 1911.
- POE, Edgar A. – **Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S/A, 1986.
- TIERNY, Patrick. **O altar supremo – uma história do sacrifício humano**. Trad. Dilson Bento de Faria Ferreira Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

Recebido em 29/05/07. Aprovado em 20/07/07.

**Title:** The Multitude in Three Acts: Poe, Echeverría, and Fonseca

**Author:** João Nilson Pereira de Alencar

**Abstract:** Analysis of the narratives “O homem da multidão,” by Poe, of “El matadero,” by Esteban Echeverría, and “relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência.” By Rubem Fonseca, aiming at showing three moments of fictionalization of the notions of multitude, people and mass: in the first, the search for identity, in the second, the ritualizing of death, and in the third, the post-modern barbarism.

**Keywords:** literature; literary theory.

**Titre:** La Foule en Trois Actes: Poe, Echeverría, Fonseca

**Auteur:** João Nilson Pereira de Alencar

**Résumé:** Analyse des récits « L’Homme de la Foule », de Poe, de « El Matadero », de Esteban Echeverría et de « Rapports d’événements dont la ressemblance n’est pure coincidence », de Rubem Fonseca avec l’objectif de démontrer trois moments de la fiction adressée aux notions de foule, peuple et masses: dans le premier, la recherche de l’identité, dans le deuxième, la ritualisation de la mort et dans le troisième, la barbarie postmoderne.

**Mots-clés:** littérature, théorie littéraire.

**Título:** La multitud en tres actos: Poe, Echeverría, Fonseca

**Autor:** João Nilson Pereira de Alencar

**Resumen:** Análisis de las narrativas “O homem da multidão” de Poe “El matadero” de Esteban Echeverría y de “Relato de ocorrência em que qualquer semelhança não é mera coincidência” de Rubem Fonseca con el objetivo de presentar tres momentos de la ficcionalización de las nociones de multitud, pueblo y masa: en el primero la búsqueda de la identidad, en el segundo la ritualización de la muerte y en el tercero la barbarie postmoderna.

**Palabras-clave:** literatura; teoría literaria.

[1] POE, Edgar Allan. “O homem das multidões” in **Edgar A Poe – Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, S/A, 1986, p. 392.

[2] Op. Cit., p. 395. Grifos meus.

[3] A este respeito, o livro de Michel Foucault responde o tempo todo: **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. RJ: Paz e Terra, 1998.

[4] Utilizei a seguinte edição: ECHEVERRÍA, Esteban. **El matadero – La cautiva**. Edición de Leonor Fleming. 6ª ed., Madrid: Cátedra, 1999.

[5] O conto de Rubem Fonseca em análise encontra-se em **Lúcia McCartney**. 6ª ed. SP: Cia. das Letras, 1992.

[1] Doutor em Teoria Literária –UFSC e Professor de Língua Portuguesa – CA/UFSC (alencarjn@hotmail.com)



---

Copyright PPGCL/Unisul 2006 © (48) 3621-3369 - Desenvolvimento: Prof. Dr. Fábio José Rauem

topo