



O TRÁGICO NA FICÇÃO DE FLÁVIO JOSÉ CARDOZO

Maria Felomena Souza Espíndola

Resumo: Nesta leitura do trágico na ficção de Flávio José Cardozo, procedo a uma análise do conto “Em casa do banjoista”, uma das narrativas que integram o volume “Singradura”. A atitude trágica, conflituada entre o heróico e o irônico, o anjo e o demônio, o amor e a lealdade, emaranhando-se em metáforas e metonímias, é a linha teórica norteadora desta análise.

Resumé: Dans cette lecture du tragique dans la fiction de Flávio José Cardozo, je procède a une analyse du conte “Casa do banjoista”, une des narratives que component l'ouvre “Singradura”. L'attitude tragique, confrontée entre l'héroïque et l'ironique, l'ange et le démon, l'amour et la fidélité, se confondant en métaphores et métonymies, c'est la ligne théorique que fonde cette analyse.

Palavras-chave: Tragédia, herói trágico, paixão amorosa.

1 INTRODUÇÃO

Minha proposta de investigação, abrangendo o conto “Em casa do banjoista”, selecionado entre os que compõem a ficção de Flávio José Cardozo, e que objetiva a apreensão deste universo imaginário como manifestação do conteúdo basicamente trágico da existência humana, estará calcada em teorias que me induziram a apreender a tragédia como expressão artística de um contexto humano que, reificador e contingente, atua como força titânica capaz de lesar profundamente o homem, nos direitos primordiais que lhe são inerentes.

Penetrando o texto literário como um universo onde estética e ideologia se aglutinam, trazendo o indizível que se pronuncia pela criação artística, nesta abordagem crítico-reflexiva, objetivo a evidência do conteúdo trágico do conto analisado, a partir de uma interpretação do texto que me possibilite abarcá-lo, simultaneamente, enquanto narração, que aqui vou entender como a linguagem organizada em formas pelas quais o texto quer dizer-se e, ainda, enquanto narrativa, ou seja, como o encadear-se dos elementos configurativos da ação.

Abranger o texto literário nos dois planos, quais sejam, a narração e a narrativa, aqui, enuncia-se como direcionamento que possibilite a apreensão do universo imagético feito elemento propiciador da manifestação do trágico.

A incursão pelos meandros da tessitura imagética, no entanto, não se pretende exaustiva e abrangerá, fundamentalmente, o inventário de metáforas e metonímias que, organizadas no plano da narração, ou ainda configuradas pela narrativa, enunciarão elementos instauradores da atitude trágica, seja nas personagens, seja no ambiente contextual onde estas personagens se movem.

Importa ainda lembrar que, se me dirijo a uma preocupação fundamental com a metáfora e a metonímia, isto não significa o descuido absoluto de outros processos lingüísticos pelos quais se diz, também, a poética do texto. Dessa forma, embora na teoria que organizei como fundamento para que esta investigação se cumpra tenha me ocupado, exclusivamente, da metáfora e da metonímia, a tentativa de evidenciar o trágico na ficção de Flávio José Cardozo há de conduzir-me, necessariamente, à consideração de outros processos lingüísticos atuantes, também, na configuração da atitude trágica.

A preocupação com o campo imagístico do texto vai processar-se, obedecendo, em parte, às diretrizes propostas por Le Guern (s.d.), quando oferece como um método de análise a partir da estrutura metafórica da criação literária, a classificação temática das metáforas. Esse roteiro fixado por Le Guern (s.d.) introduz o percurso pelo universo contextual, o inventário das figuras pelas quais, seja no plano da narração, seja no plano da narrativa, o conteúdo trágico é veiculado. Inventariadas as imagens, ocorre, ainda segundo Le Guern (s.d.), o enfeixamento das mesmas para que, daí, seja deduzido o trágico.

Voltando à afirmação da criação literária como o amálgama estética-ideologia, a proposta de uma análise que se introduz a partir da linguagem entendida como geradora da narrativa, traz implícita a preocupação fundamental de não dissociar matéria verbal e conteúdo.

Importa que a primeira atitude de investigação se ocupe da camada lingüística enquanto linguagem poética, exatamente pela necessidade de apreensão da personagem e do ambiente contextual, cuja concreção adquire maior nitidez, quando, ao mesmo tempo em que se articulam processos metafóricos ou metonímicos ou, ainda, outros recursos da expressão poética, instauram-se características que construirão o herói trágico e o ambiente contextual onde ele se move.

Se, no que se refere à metáfora, numa visão pouco atenta, são reconhecidas como enunciadoras da linguagem poética apenas aquelas metáforas não desgastadas pela lexicalização, impõe-se aqui, no entanto, lembrar imagens que, embora gastas pelo uso, em determinados contextos, podem enunciar o discurso poético, construindo-se como expressão do indizível, como poesia.

Propondo-me a uma investigação cujo produto evidencie a estrutura trágica da ficção de Flávio José Cardozo, aponto para uma configuração do trágico, enquanto experiência do cotidiano assim formulada:

a) o ser humano dilacera-se entre o bem e o mal, repetindo a imagem de “Dionísio fragmentado pelos Titãs”, num doloroso processo de individuação;

b) mas o homem pode superar a individuação, no momento em que mergulhar na embriaguez da eterna volúpia do existir. Dominado pela letargia, inconsciente do cotidiano e das fronteiras da existência, tendo perdido a memória da fala e do andar, ele é a energia da natureza;

c) recuperada, porém, a consciência do cotidiano, o homem sofre o estranhamento da vida, e a lucidez do conhecer gera a náusea ante o absurdo da existência humana, condenada a um universo contingente; e,

d) o estado de nojo ante o absurdo de ser, porém, é superado pela aprendizagem da dor, caminho através do qual a criatura humana aprende a serena tranquilidade em face da destruição, um estado que lhe possibilita a restauração da unidade primordial e onde o homem se constrói na grandeza do dizer sim à vida, a despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo.

2 UMA LEITURA DO TRÁGICO NO CONTO “EM CASA DO BANJOÍSTA”, DE FLÁVIO JOSÉ CARDOZO

A identificação destas direções fundamentais da atitude trágica no conto “Em casa do banjoísta”, de Flávio José Cardoso faz-se preocupação básica da leitura aqui pretendida.

A busca da configuração da atitude trágica traz implícita, também, a enunciação da figura do herói trágico, cuja instauração já se inicia a partir do inventário e da articulação dos processos imagéticos pelos quais o universo trágico passa a dizer-se.

O herói aqui enunciado situar-se-á numa oscilação entre o heróico e o irônico, identificando personagens que se constroem como intérpretes de criaturas marcadas pela superioridade ao seu meio social, bem como aquelas outras, configuradas por uma liberdade inferior.

Detentora do heróico ou minimizada ao irônico, cada uma das personagens em estudo será projetada como veiculadora de um universo onde o processo de reificação do ser humano se instaura pelos valores emergentes de um contexto cultural condicionador das atividades humanas significativas.

Nesta reflexão faz-se necessário, pois, aludir às forças opressoras que se estruturam emergindo de concepções religiosas, da organização familiar, do contexto econômico, de códigos de honra, cujo dogmatismo determina as formas de comportamento humano.

Esta investigação terá sua direção voltada ao sentido de mostrar personagens interpretando criaturas humanas vencendo o contexto opressor, graças à conquista da sabedoria do sofrimento, superando o aniquilamento, na tentativa de recuperação da unidade fragmentada por estruturas sociais reificadoras.

Como síntese, reafirmo o direcionamento pelo qual se cumprirá esta reflexão, firmada basicamente nas propostas assim formuladas:

a) investigação dos processos imagéticos, processada através do inventário das imagens configurativas das personagens e do ambiente contextual onde se movem, seguido do estabelecimento de possíveis conexões entre as imagens, resultando na construção do conteúdo trágico presente neste conto;

b) identificação da atitude trágica, evidenciada pela experiência de situações que instauram esta atitude e já formuladas anteriormente; e,

c) apreensão de personagens que se constroem como detentoras da atitude trágica, na proporção em que veicularem a capacidade de assumir o aniquilamento, sem o gesto teatral da dor, instauradas numa dimensão mítica que as configure interpretando a condição humana, a essencialidade do ser, induzindo à sabedoria do sofrimento, que não é resignação, mas lucidez, denúncia de um contexto humano contingente.

3 DE MANOEL FLORES: O TRÁGICO E O IRÔNICO

Início a leitura do trágico no conto “Em casa do banjoísta”, apresentando Manoel Flores, o banjoísta, um português cego, casado com Marialva, moça bonita, “vaga e deslizante” (p.5).

O banjoísta guarda a intuição, que se vai configurando cada vez mais nítida, de que um dia perderá Marialva. E a confissão que ele faz, “Ela é livre, tem que ser, quero que seja” (p.6), estrutura-se quase como uma imposição para que Marialva o abandone.

A angústia de viver no pressentimento de perder a mulher, porém, caminha para uma definição, quando Carlos Borges e Vicente “andaram pela rua acima logo após o jantar com violão e bandolim” (p.3), rumo à casa do banjoísta.

Era o primeiro dos sucessivos encontros que determinariam o desenlace: Vicente amando Marialva que o rejeita e se declara a Carlos Borges que, por sua vez, num gesto de condôida fidelidade a Mané Flor, apesar de amá-la, também a repele. E a intuição se faz certeza, pois Marialva abandona a casa do banjoísta, sem que lhe conheçam o rumo.

Se os concertos trouxeram para Mané Flor a euforia de velhas recordações que o redimiam da solidão, vieram, por outro lado, motivar o abandono sem fim em que mergulha, pela ausência de Marialva, a ponto de desejar “esquecer-se numa cegueira ainda mais cerrada que a dos olhos e não descobrir um só risco de imagem em toda alma” (p.3).

Toda a ação do conto estrutura-se firmada em duas personagens centrais, Manoel Flores e Marialva, que se projetam, já desde a introdução da narrativa, como instauradoras de uma situação notadamente direcionada para uma catástrofe que se constrói em forma da solidão profunda que aniquila o banjoísta e sua mulher.

De Manoel Flores, pode-se afirmar ser a personagem mais densamente trágica, detentora das características que constroem o herói trágico e que se concentram basicamente na serena lucidez com que assume o aniquilamento e que Nietzsche (1978) define como o grau máximo da atitude trágica. Mané Flor, no entanto, deve ser apreendido também marcado pelo irônico, segundo o conceito de Frye (1978), pois que a cegueira o situa num plano inferior às outras personagens, determinando a experiência da solidão que o reveste, todo, da insensibilidade, que vamos entender como aprendizagem geradora da sabedoria do sofrimento. Há, nesta personagem, a atitude do herói trágico que Lesky (s.d.) define como o dizer a si mesmo, mais que aos outros, a sua dor, aprofundando a consciência da destruição a que está votado.

Basicamente quatro metáforas estruturam esta personagem, enunciando o conflito interior que gera a atitude trágica: “Dobrado, permanencia Mané Flor, todo pedra e distância” (p.6) e, mais adiante, “Admirava a arte e vida daquele náufrago” (p.6).

Estas quatro metáforas, “Flor”, “pedra”, “distância”, “náufrago”, configuram com nitidez a oposição entre a fragilidade física que o mergulha no aniquilamento e a impossibilidade emergente da aprendizagem da negação dolorosa de toda esperança que se vai enunciando como o equilíbrio resultante da conquista da sabedoria do sofrimento.

Dessa forma, em relação a Mané Flor, podemos estabelecer dois núcleos temáticos resultantes do universo conflituoso que esta personagem vivencia. De um lado, instaura-se o tema do irônico, segundo os modos de ação do herói definidos por Frye (1978), que se projeta pela imagem do homem continuamente ‘arqueado’, numa configuração evidente do estado de aniquilamento provocado pela mutilação física, a cegueira, remetendo-nos ao “deus fragmentado” que, para

Nietzsche (1978), é o fracionamento da unidade primordial. De outro lado, constrói-se a personagem cristalizada na indiferença, enunciando o tema do herói que se situa num plano superior às outras personagens, porquanto detém a capacidade de conduzi-las.

Ao primeiro núcleo temático, ou seja, ao herói marcado pelo irônico, liga-se a metáfora “náufrago”. Ao segundo tema, enunciado pelo herói que se situa num plano superior, ligam-se as outras três metáforas, quais sejam, “Flor” (ou flores), “pedra”, “distância”.

Estes dois núcleos temáticos não devem ser apreendidos cada um por sua vez, mas num engendramento que possibilite entrever Manoel Flores como uma personagem trágica construindo-se pelas relações que entre si estabelecem as metáforas, embora ligadas a núcleos temáticos distintos.

Desta forma, as metáforas “pedra” e “distância” constituem-se decorrência da metáfora “náufrago”, pois que a impassibilidade de Manoel Flores se produz exatamente pela certeza de que perderá Marialva, o que a personagem reitera com dolorosa obstinação:

“ – Ela é livre. Tem que ser. Quero que seja.

Os dois viram-no de rosto aceso, angustiado, numa febre de alguém muito cansado.

Ela sabe disto. Já falei mil vezes.

Como é que eu posso? Assim sem meus olhos ... como saber...confiar...?” (p.6-7).

A perda de Marialva, indiciada sempre com mais certeza a partir do momento em que Carlos Borges e Vicente se reúnem ao banjoísta e motivada pela mutilação física de Mané Flores se enuncia como uma tragédia na quinta fase, ou seja, aquela que Frye (1978) define como a tragédia do rumo perdido e que aqui se evidencia pela relação metafórica que associa o herói à idéia do “náufrago”, acentuada particularmente pela clarividência com que ele reconhece a fatalidade a que está condenado, pela cegueira: “- Como é que eu posso, assim sem meus olhos ... como saber... confiar?” (p.7).

À metáfora “náufrago” coaduna-se, também, um processo metonímico que não vem formulado pela linguagem, mas que se torna perceptível pela mutilação física que fragmenta a personagem, instaurando a imagem do “deus despedaçado”, explicitada por Nietzsche. Isto porque a totalidade de Mané Flor se elide, enunciado que é apenas como “olhos” ou “cabeça” ou uma “espinha dorsal em permanente curvatura”. Em todo este contexto, os olhos inúteis são o elemento estruturador da fragmentação do herói, porquanto Manoel Flores é todo e só olhos apagados que lhe vão ensinando a amargura do abandono, ao mesmo tempo em que o direcionam para o que, repetindo Nietzsche (1978), corresponde ao grau máximo da atitude trágica, ou seja, à lucidez que o induz a assumir a dor com serena tranquilidade, permitindo um equilíbrio interior capaz de romper a impassibilidade da pedra, para que, nomeado “Flor” (ou “Flores”), enuncie, também, a restauração da unidade fragmentada. Isto porque este sobrenome metafórico, remete ao sentido de preservação do inefável, guardando da vida o que não pode ser perdido, a despeito de todo o aniquilamento. A “Flor” (“ou Flores”) é o único elemento vivo desta personagem em que tudo se configura destituído de vida. A esse processo metafórico relaciona-se outro que se enuncia através do banjo, metaforizado pelo termo “salva-vida”. A música, o banjo, redime Mané Flor do aniquilamento. Se a linguagem verbal com que o banjoísta diz a dolorosa renúncia a Marialva se faz de frases curtas, numa quase evasão ao diálogo, pela música, ele consegue comunicar as memórias de vida, retomando-as, ao mesmo tempo em que recupera a unidade fragmentada. Realiza-se dessa forma, o estágio no qual se instaura a harmonia entre o homem e a Natureza, pois que ele já não é o artista, mas a própria Arte, inebriado, inconsciente do cotidiano, das fronteiras da existência.

Os concertos são horas de embriaguez, o estado dionisiaco, Mané Flor, tocado pela juventude dos dois rapazes, experimenta a diluição do isolamento a que a cegueira o destinara, e este é o momento em que a imagem do deus fragmentado se anula, permitindo-nos entrever a personagem redimida de toda castração:

“... ele ria que ria, entre um número e outro, das anedotas de Vicente e até narrava pedaços de sua carreira de banjoísta. De banjoísta, no início. Depois, de cego, dizia as origens de sua arte, desde menino no mesmo banjo. Historiava a juventude como um paraíso longínquo demais; mas sempre juntava que não vivia já tão excluído dele. Aquela camaradagem repunha muita beleza, muita paisagem, muitos nomes de amigos e muitas faces de moças afogueadas nos tantos bailes memoráveis” (p. 5).

O verbo rir, ação reiterada que se liga pela aditiva “que”, na expressão “ria que ria”, é denotativo de uma inconsciência do cotidiano, que, libertando a personagem de todo condicionamento, possibilita-lhe o reencontro com o universo primor-dial, com sua própria história, e é nesse sentido que lhe é concedido guardar da vida o que não pode ser perdido, a despeito de toda mutilação, segundo Lesky (s. d.).

A embriaguez, porém, é seguida do retorno à consciência da realidade, e é a partir de então que se acentua a cristalização de Manoel Flores na solidão voluntária que o envolve to-do, fechando-o numa resistência profunda que não se quebra nem mesmo quando a voz de Marialva, numa “cançãozinha de amores e saudade” (p.5), retorna ao passado:

“E ela cantava. Diferente. Diferente de si mesma e de tudo, numa voz quente, lanhada de queixumes. Seu corpo frágil plantava-se numa solidez de estatuazinha vigorosa ante a face da noite. Devia ter padecido longo tempo aquela necessidade de abrir-se, porque delongou o máximo que pode a canção amada. Mané Flor acompanhou-a impassível, aparentemente só voltado pro domínio da marcação (...) Dobrado permanecia Mané Flor, todo pedra e distância” (p. 5-6).

Essa noite instaura decisivamente a direção catastrófica da narrativa, a tragédia do rumo perdido, porquanto Mané Flor estará profundamente mergulhado em solidão, num abandono grande, sem perspectiva alguma. Mas é um herói que, se não de todo aproximado do modelo aristotélico, cuja marca é o grande gesto heróico, constrói-se vigoroso porque, sem perspectiva alguma, sem gesto de dor, enunciando embora a negação de toda esperança, de todo rumo, assume, com sabedoria e lucidez, a angústia asfixiante que se traduz no desejo de “esquecer-se, numa cegueira ainda mais cerrada que a dos olhos e de não descobrir um só risco de imagem em toda al-ma” (p.3).

Essa angústia projeta o susto, o absurdo de existir, o estado de nojo enunciado por Nietzsche (1978) e que, nesta personagem, é sempre superado pela música: “E lembrava a cegueira, o acidente com o aparelho de solda, no emprego, há seis anos, pouco depois do casamento. Ai, chegando em casamento, emudecia. Só tocava” (p.5).

4 DE MARIALVA: O ANJO E O DEMÔNIO

Se Manoel Flores se configura uma personagem construída fundamentalmente a partir dos elementos que caracterizam o herói trágico, também Marialva, a outra personagem central desta narrativa, é enunciada através de características que lhe conferem significação trágica.

A análise do universo metafórico instaurador de Marialva conduz à apreensão de uma personagem construída a partir da oposição anjo x demônio, dicotomia que permite a divisão do conto em duas partes.

A primeira parte, compreendendo desde a primeira ida de Carlos Borges e Vicente à casa do banjoísta, até a descrição da euforia de Mané Flor seguida do emudecimento, instaura o "anjo". Uma conotação luminosa emerge do próprio nome Marialva, que deve ser entendido como um processo metafórico, porque, resultado da aglutinação dos elementos "mar" e "alva", remete à relação que permite interpretar Marialva como a aurora ou estrela (alva) que, projetada sobre o mar, impediria o acontecer de Mané Flor como naufrago.

Marialva, aqui, é volátil, incorpórea, semelhante aos anjos, pois que, para Carlos Borges e Vicente, ela surge no primeiro encontro, como se a surpreendessem: "... medrosa, como se acordada em altas horas ..." (p.3); "medrosa e fugidia, pois levou-os à sala e já correu pro quarto, sem uma palavra ou um barulho" (p.4); "Marialva dormia, certamente, e ninguém indagava nada. Afinal, ela vivia tão reclusa..., só a tinham visto na primeira noite vaga e deslizante" (p.5).

Essas expressões, denotativas da imagem que Marialva imprime nos dois rapazes, embora do ponto de vista da narração nem todas sejam metáforas, devem, no entanto, ser reconhecidas como tal no nível da narrativa, porquanto formuladoras de uma personagem que, nesta primeira parte do conto, não se apreende na esfera sensorial, com uma ausência de contornos definidos que a elevam à quase irrealidade, a um universo indizível, figura angélica, inacessível, mergulhada numa reclusão que encarna a luta pela vitória sobre a sua própria humanidade e que a enuncia portadora da atitude trágica construída em forma da lucidez com que esta personagem reconhece, em si, a coexistência do paradisíaco e do infernal.

Se a primeira parte deste conto enunciou a personagem metaforizada pelo anjo, instaurando o tema do heróico, porquanto Marialva se configura sem traço algum de fragmentação, a segunda parte, que se estende desde o ponto em que Marialva se projetou, na "cançãozinha de amores e saudade", até o final da narrativa, abrangendo também o primeiro parágrafo do conto, será a instauração do anjo decaído. Aqui, a personagem se destitui do etéreo, perde a amplitude da ausência de contornos definidos, para descer ao sensorial, que fragmentará o anjo.

Enquanto na primeira parte da narrativa uma única metáfora, o nome Marialva, ligado a expressões que reforçam o processo metafórico, instaura uma personagem não lesada em sua unidade, exatamente porque indefinida, a segunda parte introduz imediatamente a materialização de Marialva, através da oração "... ela enquadrou-se na porta..." (p. 5). O verbo "enquadrou" metaforiza a iniciação de Marialva no universo material, porquanto motiva a fixação da personagem, antes etérea, vaga, deslizante, aos limites de todas as censuras resultantes da ruptura com o contrato social do casamento.

Dessa forma, a segunda parte da narrativa acentua o direcionamento da ação para a catástrofe, e as duas personagens centrais, então, se marcam pela coragem de dizer a solidão que as aniquila. Mané Flor, confessando a renúncia à mulher, porque, cego, era-lhe impossível confiar nela. Marialva, reve-lando-se pela canção de amor. Esta é a forma que cada uma das personagens encontra para gritar o seu aniquilamento, revelando, segundo Lesky (s. d.), o aprofundar-se na consciência da destruição a que se votam.

As metáforas que configuram Marialva, nesta segunda parte, distribuem-se em dois grupos: as que nos fornecem a visão da personagem como um todo e as que nos apresentam aspectos fragmentários desta personagem, estruturando-se, também, como processos metonímicos. Quer enunciada como um todo, quer apreendida por uma de suas partes, no entanto, a personagem é fragmentação, remetendo-nos ao mito de "Dionísio despedaçado" que Nietzsche (1978) apresenta como um processo de individuação, fonte de aniquilamento do ser primordial.

Marialva, expressa como um todo, assim se diz pela linguagem: "... ela enquadrou-se na porta..." (p.5). Seu corpo frágil plantava-se numa solidez de estatuazinha vigorosa ante a face da noite (p.5). A transição da imaterialidade ao universo sensorial que se introduz pelo termo metafórico "enquadrou-se" encontra sua expressão definitiva nas metáforas "plantava-se" e "estatuazinha vigorosa". Pela antítese "frágil" (corpo) e "vigorosa" (estatuazinha), desaparece o primeiro elemento que nos remete, ainda, à imagem volátil enunciada na primeira parte da narrativa, para instaurar-se apenas o segundo, que concentra a determinação da mulher a desvencilhar-se da obrigação de recato imposta pelo contrato social do casamento, para expor-se irrestrita, desenclausurando emoções retidas numa sucessão de anos: "Devia ter padecido grande tempo aquela necessidade de abrir-se" (p.5).

Estas metáforas, "enquadrou-se", "estatuazinha", dentre as quais "plantava-se" é a que mais evidencia a transposição da personagem de um universo marcado pela leveza à fixação no sensorial, ligam-se a outros processos também materializadores de Marialva, constituindo o grupo de recursos lingüísticos onde se aglutinam, na mesma expressão, metáforas e metonímias que acentuam a fragmentação da personagem, porquanto apresentam-na enunciada apenas por um de seus elementos que corresponde a sinédoque (metonímia) da parte pelo todo. Dessa forma, "voz quente, lanhada de queixumes", "voz cálida e queixo-sa", "timbre ardente", enquanto metonímias, enunciam uma personagem a projetar, apenas pela voz, todo o aniquilamento emergente da solidão.

De outro lado, estas expressões, enquanto metáforas sinestésicas, acentuam a transferência do carácter etéreo da personagem, instaurado na primeira parte do conto, para o plano sensorial.

No entanto, ao mesmo tempo em que se acentua, nesta segunda parte da narrativa, o direcionamento para a catástrofe, a decadência do anjo, ao mesmo tempo em que a voz de Marialva se faz grito de dor, nasce a perplexidade em face do estado de embriaguez, que Nietzsche (1978) configura como letargia, inconsciência do cotidiano reificador: "E cantava. Diferente. Diferente de si mesma e de tudo" (p.5). Passado, porém, o momento de embriaguez, Marialva é, novamente, recato, ausência completa de emoção, recuperando na mansidão com que se recolhe, a beleza do anjo: "Quando tudo acabou, ela não deu ouvidos nem aos aplausos, nem à insistência de Carlos Borges e Vicente, para que ficasse: apenas se deteve no homem sempre arqueado, numa leve contemplação sem lágrimas, e entrou com mansidão no seu lugar em casa" (p.6).

Desde o início da narrativa, mesmo quando esta personagem se projetava fundamentalmente pela metáfora do anjo, já estava marcada, simultaneamente, pelo heróico (associação ao paradisíaco) e pelo irônico (associação ao demoníaco), pois que se configura, desde sempre, direcionada para a queda. Isto segundo Frye (1978).

Mas é a partir do grito de dor emitido em forma de canção que se acentua a divisão da personagem entre o anjo e o demônio. Assim, torna a aproximar-se dos dois rapazes: é o demônio. Rejeita a aproximação de Vicente: é o anjo, mas o anjo já destituído de luz, o que se evidencia na comparação "... como uma sombra possuída de raiva..." (p.7).

A projeção do demônio, a instauração definitiva do irônico, é determinada pela queda da personagem que rompe o compromisso de fidelidade imposto pelo casamento à medida que se vai insinuando para Carlos Borges. Esta decadência de Marialva re-mete ao arquétipo de Eva tentada pela serpente e condenada, pela culpa, ao esfacelamento da unidade primordial. Toda essa associação da personagem ao anjo decaído se define pelo sentido meta-fórico do verbo inocular: "Marialva é que se inoculou desse riso" (p.8). É a presença da serpente, inoculando o mal na primeira mulher. Marialva vive uma orgia demoníaca, um segundo momento de embriaguez, diferente daquele outro que se construiu como confissão dolorosa de um estado de angústia. Agora, instaura-se o rompimento decisivo com o cotidiano bem comportado de esposa fiel e, dolorosamente: "Deu pra cantar, cantar, cantar. Senta-va ao lado dele e enchia-se de graça. Balançava os cabelos ne-gros. Até dançava" (p. 8). É a experiência plena do estado dionisíaco, volúpia do existir, onde o ser humano perde a consciência de si próprio, superando a individuação pela letargia do cotidiano. Dessa forma, a loucura, a inconsciência com que se insinua para Carlos Borges, leva a personagem ao encontro de sua própria alma, de sua verdade.

Agora, ela se permite ser, destituída de todas as máscaras do convencional, numa restauração da unidade

fragmentada.

Carlos Borges rejeitando-a, no entanto, direciona o retorno à consciência da condição social que a limita, e ela é tão-somente aniquilamento, "foi pro quarto arrasada" (p.8), e o processo de fragmentação se repete. Esta é a experiência da catástrofe através da qual se instaura a quinta fase da tragédia, porquanto se aprofunda a solidão, a ausência de perspectiva a que esta personagem sempre esteve votada. Mesmo quando nela se configurava o anjo, na primeira parte do conto, a predestinação à fuga, ao aniquilamento já se fazia sentir na mulher "fugidia", "va-ga", "deslizante" que agora se vai, "sem que lhe conheçam o rumo" e como que reconduzida ao etéreo.

As reflexões desenvolvidas em torno desta personagem, terminam por confirmá-la marcada pela atitude trágica enunciada, fundamentalmente, pela serena lucidez com que assume, no decurso de toda a narrativa, a destruição configurada pela experiência contínua de uma grande solidão.

5 DE CARLOS BORGES E DE VICENTE: DE AMOR E DE LEALDADE

Se as duas personagens centrais, Mané Flor e Mari-alva, se enunciaram como detentoras da atitude trágica, construindo-se através de campos metafóricos e metonímicos específicos, as outras duas personagens, Carlos Borges e Vicente, não se configuram, possuindo, cada uma delas, o seu universo imagístico próprio, mas participam, também, da atitude trágica, marcadas pelos campos metafóricos e metonímicos enunciativos do ambiente contextual onde se movem, da mesma forma que este universo caracteriza Mané Flor e Marialva.

Assim, todo o contexto se constrói, exatamente, a par-tir de processos imagísticos instauradores de um ambiente que vai indiciando e configurando a tragédia. Um inventário destas imagens conduz ao seguinte resultado: há imagens que se referem ao ambi-ente "... só os velhos e cansados podiam ficar em casa, na fonalha..." (p.3), "... mormaço que punha fogo em cada carne..." (p. 4), "... a casa estava às ordens..." (p. 4, "um retalho de céu estrelado..." (p.5), "... face da noite..." (p. 5); há imagens que se referem a objetos usados pelas personagens e que a elas se ligam de tal maneira, sendo possível dizer que participam da natureza destas personagens "Primeiro cessa o banjo: um estalido mais seco de fadiga; depois é o violão, num delíquio de bordões feridos, o concerto, que atingira alturas de vagalhão, decai numa quietude perfeita, para o longo pensamento" (p.3). "Os dois outros, tangidos de surpresa, deixaram-na sustentada apenas pelo som rouco e surdo do velho banjo" (p.5). "Respeitava aquela capacidade de transformar um banjo quase insonoro e arcaico em salva-vida" (p.6).

Todas estas metáforas, bem como a metonímia casa, enunciam o universo trágico onde as personagens se movem e que se vai construindo pelo entrelaçamento de paixões, tédio, luta para superar a solidão, o aniquilamento.

Dessa forma, as metáforas "fonalha" e "fogo", pre-sentes já no início da narrativa, indiciam uma atmosfera interior de personagens vivenciando uma solidão marcada de paixões que fervilham sob o disfarce do alheamento, da renúncia (Mané Flor), do recato (Marialva), da fidelidade ao amigo (Carlos Borges). Só Vicente escapa a este "mormaço de emoções", e é por ele que o desenlace se instaura, porquanto, ao insinuar-se para Marialva, promove a explosão da angústia sufocante, dolorosa asfixia através da qual Mané Flor e Marialva, principalmente, sofrem a experiência de um processo de aparente insensibilidade que os mutila. É por Vicente que a tensão existencial se resolve e, embora determinando a forma mais profunda do aniquilamento, a negação de toda esperança para as quatro personagens, põe termo, também, à rotina onde os seres humanos são condenados à reificação, exatamente pela ausência da coragem de se desfazerem de suas máscaras. Vicente, buliçoso como o seu bandolim e que, construindo-se exatamente por uma constante euforia capaz de levar Mané Flor "a uma ligação tão cômoda a momentos antigos" (p. 8) é a personagem carnavalesca que, no entanto, define a queda das máscaras, para que seja assumida a dor, o aniquilamento, sem disfarce, com a sabedoria emergente da consciência da catástrofe, uma das características da atitude trágica.

Um processo metonímico, "a casa estava às ordens"; evidencia, também o ambiente contextual propiciador da catástrofe, pois que vai alimentar a convivência propulsora da explosão das paixões e da conseqüente fuga de Marialva.

Duas metáforas, "retalho de céu estrelado" e "face da noite", estabelecem-se como conotação do momento quase irreal em que Marialva se expõe em toda a nudez de sua angústia, instaurando o processo pelo qual o anjo se direcionara à queda, embora se agarre ao ilimitado do espaço etéreo que agora se fragmenta ("retalho", "face") mas que ainda a remete à reclusa indiferença da mulher "vaga" e "fugidia".

De outro lado, processos imagísticos indicadores de objetos que se enunciam como uma segunda natureza das personagens conduzem à reafirmação do trágico neste conto.

O banjo, "um estalido mais seco de fadiga", de "som rouco e surdo", contrapontando com o "timbre ardente" de Mari-alva, "mudo" outras vezes, foi instaurado como "salva-vida, força através da qual se garante a sobrevivência do "náufrago". O violão, "um delíquio de bordões feridos e a letargia de Carlos Borges na busca do sonho, do "pensamento, da lembrança" que lhe restitui Marialva.

Banjo e violão, conquistando "altura de vagalhões", conseguem sorver, por instantes, a dor, o dilaceramento, vertigem que, com a força de embriaguez, recompõe os dois homens para a sempre nova experiência da solidão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se no início desta leitura afirmei a presença de um conteúdo trágico nesta narrativa, a investigação dos processos imagísticos enunciativos da narração confirmou a construção de um universo basicamente trágico, uma vez que:

a) as personagens centrais, Mané Flor e Marialva marcam-se pela fragmentação, repetindo o mito de Dionísio fragmentado, sofrendo a dolorosa experiência da individuação, num processo de dilaceramento interior que as conduz à máscara, ao não-ser;

b) o banjoista e Marialva superam a unidade frag-mentada, mergulhados na "embriaguez da eterna volúpia do existir", numa inconsciência do cotidiano;

c) estas duas personagens, no entanto, retornam à consciência, e o absurdo de suas máscaras se impõe, determinando a confissão da dor e a rejeição à asfixia do cotidiano; e,

d) a experiência do aniquilamento é assumida conscientemente, sem o gesto teatral da dor, com uma serena tranquilidade que conduz cada uma das duas personagens à reintegração do próprio ser, pela coragem da negação da permanência num cotidiano opressor.

As outras duas personagens, Carlos Borges e Vicente, embora não se revistam da mesma densidade trágica que enuncia as personagens centrais, notadamente Mané Flor, também participam do processo de aniquilamento, porquanto a imagem fugidia de Marialva permanecera, marcando-os com a mesma desesperança, com a mesma solidão que fez, de Mané Flor, um "náufrago" "dobrado", "arqueado", "todo pedra e distância".

É evidente, nesta narrativa, a configuração da tragédia, pois que a ação, tão logo se enuncia, vai sendo direcionada para a fuga de Marialva, cuja conseqüência é a instauração do abandono sem dimensão a que Mané Flor se destinou. As personagens, de modo particular o banjoista e Marialva, constroem-se reveladoras de uma constante lucidez em face da dor,

assumida sem dramaticidade, a despeito de toda ausência de rumos, de perspectivas.

Importa, ainda, apreender, aqui, a instauração da tragédia como decorrência de critérios sociais determinadores dos comportamentos humanos. Assim, se Marialva se prendia ao banjoísta e, no início da narrativa, mergulhava em reclusão, é porque o compromisso social do casamento assim o determinava. De outro lado, se Carlos Borges rejeita Marialva, isto acontece porque a fidelidade ao amigo se impõe como um código de honra. Só Mané Flor e Vicente não se prendem à moldura dos contratos sociais. No entanto, esta atitude não os exclui do processo de mutilação emergente das estruturas que, na dimensão mítica traçada por Mircea Eliade (1972), se enunciam como modelos de atividades humanas significativas neste grupo social, onde o casamento impõe à mulher o recato e a fidelidade ao marido e, também, onde a amizade não admite traição, por menor e involuntária que seja.

O conteúdo trágico de “Em casa do banjoísta” comprova-se através de personagens que, detentoras do heróico ou minimizadas ao irônico, veicularam um universo onde o processo de reificação do ser humano se constrói, exigindo a aprendizagem da dor, para que não se perca, da vida, a essência que a legitima. São personagens que expõem o seu aniquilamento, que dizem, mais a si mesmas que aos outros, a sua dor, ensinando-se a atitude de serenidade que realiza o aprofundamento numa dimensão mítica, onde o indivíduo é superado, para que se instaure o homem que, pela lucidez, faz-se possuidor da arte do dizer sim à Vida, a despeito de todo aniquilamento.

BIBLIOGRAFIA

1. CARDOZO, Flávio José. Singradura. Porto Alegre : Globo, 1970.
2. ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo : Perspectiva, 1972.
3. FRYE, Northroph. Anatomia da crítica. São Paulo : Cultrix, 1978.
4. LE GUERN, Michel. Semântica da metáfora e da metonímia. Porto Alegre : Livraria Telos, s. d..
5. LESKY, Albin. A tragédia grega. São Paulo : Perspectiva, s. d..
6. NIETZCHE, Friedrich. O nascimento da tragédia no espírito da música. São Paulo : Abril, 1978.

topo 

