

PAINEL 1

MÍMESE E HISTÓRIA EM NOITE

Lígia Militz da Costa
(UFSM)

Considerando a **Poética**¹ de Aristóteles, uma diferença significativa se estabelece entre as noções de mimese e História. A mimese constitui-se numa representação de ações como as que poderiam acontecer numa realidade pensável, a partir de uma construção verbal específica, ou seja, constitui-se numa representação verossímil, ficcional. A História consiste na narração de fatos realmente decorridos, comprováveis num determinado espaço e tempo históricos, ou seja, consiste num relato próximo da «verdade». O critério da verossimilhança, portanto, aparece como a principal diferença entre mimese e História e mostra-se funcional ainda hoje, na análise do literário.

De maneira implícita na **Poética**, a verossimilhança da mimese apontaria para duas direções: exterior, pela relação de reconhecimento que a obra oferece com o já conhecido do receptor; e interior, pela unidade e correlações estruturais (segundo as regras do lógico e do provável) entre todos os elementos que compõem a arquitetura do objeto artístico.

A relação da mimese com a História reitera-se, pois, como de diferença. O verossímil considerado duplamente, de forma interna e externa, impõe a produção de um objeto segundo regras formais específicas e representando ações fictícias, apenas reconhecidas como possíveis de serem pensadas.

A representação mimética vem se transformando ao longo do tempo. Com uma tradição clássica de ordem e equilíbrio, presente na concepção da própria organização do cosmos, a mimese chega à modernidade distante dos valores tradicionais e negando a representação sublimadora.

Tomando o contexto mimético como base para uma reflexão crítica do texto literário, como se situa a obra de Erico Veríssimo e, em especial, seu livro **Noite**?

A crítica é praticamente unânime na afirmação de que a obra do escritor gaúcho é um testemunho permanente do seu tempo e que a ação e o conteúdo social são elementos constantes nos seus livros. Guilhermino Cesar por exemplo, considera Erico Verissimo um mestre dos painéis urbanos e um criador com visão liberal, que depõe sobre o homem novecentista e evoca fatos reais para salientar as aflições da contemporaneidade. Privilegiando a exposição das aflições da sociedade, com o fim de criticá-las, Erico Verissimo prefere a sua representação contudente do que a máscara serena de uma utopia ideológica em equilíbrio.

Noite,² publicada em 1954, contém um projeto temático que sintoniza com a negação da mimese clássica tradicional. O livro conta uma série de aventuras do submundo urbano, à noite, vividas centralmente por um homem anônimo, em estado de amnésia, na companhia de dois noctívagos excêntricos e marginais. A recuperação da memória desvela o conflito emocional vivido pelo Desconhecido.

A análise de um livro, do ponto de vista da arte como mimese, implica perguntar qual o objeto de sua representação e como se dá o modo de arranjo de sua massa verbal. Menos do que representar a história de acontecimento políticos, a mimese de **Noite** representa a história social de um espaço urbano — uma grande cidade —, e a história pessoal-psicanalítica de um indivíduo emocionalmente perturbado. Esses são os objetos de representação da obra e são históricos, no sentido de que apontam para a verossimilhança externa, ou seja, para uma semelhança externa, ou seja, para uma semelhança de reconhecimento, pois viável de acontecer. **Noite** mimetiza acontecimentos de duas dimensões referenciais reconhecíveis: uma exterior, social ou urbana, outra, interior, pessoal ou individual. A noite da cidade mimetiza, em violência e desequilíbrio, a noite interior do homem de gris, como é chamado o Desconhecido, na história.

A representação do espaço urbano, exterior ou social, na história, manifesta-se desde a situação inicial do protagonista perdido entre a multidão na esquina de uma grande avenida, às oito horas da noite, e logo fugindo sem direção nas ruas da cidade e no parque —, até os vários locais que compõem o itinerário mórbido ou trágico que ele cumpre naquela noite, junto às «duas aves noturnas» — o anão corcunda e o homem de cravo vermelho —, responsáveis pela trajetória sórdida a ser realizada. Os lugares que eles visitam expressam as misérias e as dores da noite e a noite aparece, através deles, como

síntese do mal, da perversão e dos pervertidos. Na seqüência de seu aparecimento na história, esses locais são:

- café-restaurant da zona marginal;
- beco das prostitutas no cais do porto;
- velório em casa de pessoas pobres;
- fim de quermesse de Igreja;
- bordel;
- Hospital de Pronto Socorro;
- cabaré do Vagalume;
- casa das prostitutas Ruiva e Passarinho.

A representação desses espaços na noite da cidade mostra que a noite inverte a ordem do dia. O que é bom se torna mau. A História é outra, o que predomina é o sórdido, a prostituição, a farsa, a liberação, a fantasia, o inconsciente, o sexo pervertido.

No momento do relato da ida ao Hospital de Pronto Socorro, aparece a palavra do médico de plantão, que explicita a inversão do conceito de História e a concepção da relatividade da verdade, que a noite propicia. Ele diz: «A história secreta da cidade devia ser escrita do ângulo do Pronto Socorro». (...) «Tenho material para um livro de arrepiar o cabelo!» (p. 78). (...) «Enquanto a maioria da população dorme, quanta coisa acontece!» (p. 79).

O livro apresenta-se declaradamente seduzido por uma poética da negação, determinante de um produto estético dessublimado, ligado a uma concepção de arte vinculada ao mórbido e ao trágico da realidade histórica. A atuação soberana de dois marginais — o anão e o cáften (homem do cravo vermelho) —, demonstra a força desse quadro negativo.

O anão-corcunda concentra, física e moralmente, as aberrações da forma e da mente humana tradicionais. A estranheza quanto à normalidade é a sua característica e ele é a personagem que mais aparece zoomorfinizada. «Chimpanzé», «rato de esgoto» e «voz de araponga» são algumas de suas identificações; mas paradoxalmente é um artista, desenhista da noite, cujos objetos-modelo também não são os convencionais. Sua poética simboliza a própria inversão que a noite opera na história tradicional. Ele diz:

«Eu podia ganhar uma verdadeira fortuna pintando retratos amáveis e falsos de damas e cavalheiros da alta sociedade. Mas já lhe disse que sou um artista. Detesto retratar gente feliz. Só me interessam os que sofrem, os que têm um problema, os que vivem acuados... Está me ouvindo? Acuados!» (p. 19).

Noutra passagem:

«O que me interessa é o drama que cada pessoa traz dentro de si e não aparece no exterior, mas que em certos casos, como o seu, se reflete nos olhos» (p. 20).

E ainda:

«Tenho cadernos e cadernos cheios de retratos dos desesperados que aparecem no P. S. [Pronto Socorro]. Um dia ainda hei de fazer uma exposição dos retratos dos habitantes da noite: cocainômanos, morfínômanos, fumadores de maconha, ébrios, doidos, possessos» (p. 75).

O mal existente na noite é objeto de representação do corcunda. Sua concepção é a de uma verdade invertida. Porque a burguesia é corrupta, os marinheiros e as prostitutas é que são enaltecidos como classe social; a morte e a dor são os objetos dignos de serem representados pela arte. Ele entende que a guerra nada mais é do que fonte de lucro para os poderosos capitalistas (como o comendador adúltero), assim como é o diabo que corresponde à companhia mais eficaz.

A poética da inversão defendida pelo corcunda é ratificada pelo seu maior amigo — o homem de cravo vermelho —, a quem o anão admira como sumidade e mestre. Na verdade, e coincidentemente com o esquema invertido vigente na noite, o homem do cravo vermelho é chamado de mestre, mas é um cáften, alguém que, invertendo a moral, vive às expensas de negócios de prostituição. Ex-seminarista expulso do seminário, serve-se dos conhecimentos bíblicos, subversivamente, para promover o adultério e lucrar com o sexo. Recitando versículos do **Cântico dos Cânticos**, incrementa e progride sacrilegamente nos seus «negócios». Segundo seu modo de pensar, a ciência é questionável, pois não admite os transe do anão, e redutora da verdade; também os valores morais têm outros parâmetros: o homossexual Vaga-lume, por exemplo, dono da boate, é um herói para ele, a quem considera como um educador original. O anão possui ainda uma teoria pessoal e trágica sobre a juventude: vê na alienação, violência e velocidade dos jovens de hoje as marcas de uma espécie de geração perdida de uma próxima guerra, já que os identifica como o «puro instinto» e como «carne para canhão». Mesmo assim, diz ver nisso tudo uma «beleza arrasadora» (p. 87). O riso ambivalente se apresenta nessa poética sórdida e carnalizante que as personagens reiteram, explicitando a própria poética do livro. No fundo, essa mimese intencionalmente negativa é uma negação que declara para desmascarar o vigor do desequilíbrio do espaço social, ou

ainda, a existência clandestina do que sobra, do que se mantém oprimido, fora do previsto e do desejável na estrutura do poder reconhecido. A proposta implícita é de transformação social e de recusa ao adorno da história tradicional.

A representação da dimensão particular, interior de um ser humano, também se faz presente de maneira verossímil no texto, a começar com o problema da amnésia. A amnésia do Desconhecido vai aparecer conjugada a um problema de ordem afetivo-emocional, originado na infância, em função da situação familiar. Esse tipo de referencial, de fundo psicanalítico, é perfeitamente aceitável como verossímil, principalmente por um leitor do século XX, quando a psicanálise como ciência já garantiu espaço histórico para a validade de sua tarefa, isto é, a de perscrutar o inconsciente humano para explicar e analisar os acontecimentos na realidade, construída e vivida pelos homens.

Desse nível de representação, a história de **Noite** também mimetiza a negação do pleno prazer erótico do corpo, o resultado conflitante que a censura perversa da família e da escola lhe inculcaram na infância: tias solteironas possessivas e represoras, professora solteirona e azeda, mãe triste e passiva, pai machão e autoritário.

As relações sociais do Desconhecido têm como ponto de referência o modelo opressor de família, pautado nas máximas:

— **sexo é pecado** — na hora do amor, o Desconhecido tornava-se impotente, paralisado da cintura para baixo; a censura das tias e a culpa motivada pelo pai bloqueavam o desejo.

— **o pai é como um assassino da mãe, que é a vítima** — as tias solteironas sacralizam, pela linguagem, a fantasia do pai assassino, referindo o sofrimento da mãe do menino e os autoritarismos do pai; a visão de uma cena dos pais, gemendo na cama, cristalizou para a criança a idéia do pai assassinando a mãe. Relacionada a essa fantasia de infância, está a situação do Desconhecido que, quando era excitado pelo desejo sexual, transformava-se no pai «assassino», agindo irracionalmente com violência bestial ao possuir a mulher, para ter depois o «prazer» da culpa. Sente-se centauro, metade homem, metade animal; ou é um ou é outro, não tem condições de conciliá-los. O homem de branco, isolado, que toca gaitinha e é cercado de animais na história, representa a pureza e a elevação que ele desejaria atingir, obsessivamente.

— **toda mulher deve ser santa e mártir, como a Virgem Santíssima** — as rezas das tias solteironas e a pena que tinham

da irmã beatificaram praticamente a mãe para o menino, corando-a como santa e mártir do marido. O Desconhecido condiciona e reprime seu desejo a esse tipo de mulher. Castra-se ou «mata-a», sempre subvertendo o desejo. Casou-se com uma mulher chamada Maria: o mesmo nome de sua mãe. Reconhece seu desejo como incestuoso e sujo. Submisso passivamente à castração imposta na infância, parte para o outro extremo quando desafiado, provando violentamente e de forma irracional a sua virilidade. Feminino na passividade (vítima) e masculino na bestialidade animal da posse (assassino), o Desconhecido só sente prazer na aberração sexual e é assim que se reconhece como pessoa, dependendo portanto da mulher, para entender a sua própria identidade.

Perdendo Maria, que lhe deixou uma carta após os acontecimentos da noite da festa, cai em amnésia, ou seja, perde a identidade e passa a viver o delírio da sensação de culpa de assassino. Sem ela, perde o vínculo consigo mesmo, dissociando-se de si próprio, ele que já trabalhava isolado de todos, em pesquisa de laboratório, e na festa recente preferira ficar só com os latidos dos cachorros no jardim, longe dos amigos.

A neurose que já o afastava de uma socialização normal, isola-o agora de si mesmo, pela amnésia, gerando uma falsa socialização no período da noite, com dois Desconhecidos sordidos. Praticamente sem linguagem ou voz, o homem de gris, sem memória, participa de um grupo marginal, cujas palavras e ações lhe inspiram horror e ao mesmo tempo fascinação. O perverso e o mórbido o horrorizam mas lhe são prazerosos, participam de sua interioridade doentia, na qual o sexo aparece ligado a crime e o desejo é tido como algo «sujo e meio incestuoso» (p. 73).

Só recobrará a identidade perdida após ter se relacionado sexualmente de forma violenta com a prostituta Ruiva. Reconhece-se novamente após reconstruir o modelo familiar: identifica-se com o pai «assassino» que «mata» a mãe, vítima e mártir, projetada na prostituta. Seu prazer é incestuoso; não equacionou o complexo de Édipo.

A verossimilhança externa fica assim declarada na obra a partir de seu objeto de representação, ou seja, pelo fato de que os acontecimentos e situações que representam tanto o espaço urbano e social, como o espaço emocional dissociante do ser humano, são reconhecíveis como pensáveis pelo leitor, mesmo que sejam expressão radical da negação, produto do filtro paródico geral que marca a composição de todo o texto.

O modo de arranjo de toda a massa verbal expõe, paralelamente, o princípio de construção interna, responsável pela unidade e coesão da obra, como também dos seus efeitos no receptor.

A manutenção da ótica paródica é um dos recursos que garante a correlação entre todos os elementos que compõem a narrativa. A poética da inversão se reitera em vários níveis, subvertendo o sentido da palavra, o valor das referências, a perspectiva comum. O consciente lógico é substituído pelo delírio; o marginal vira mestre; o corcunda, esteta; a morte, na noite, significa vida, no Pronto Socorro; o casado torna-se adúltero; a mãe de família, prostituta; o burguês capitalista, torna-se réu de marginal, etc. A operação da paródia que inverte valores e significações se exemplifica na zoomorfização, permanente em toda a extensão da obra: o anão é «chimpanzé», uma prostituta é Passarinho, a mulher do Desconhecido será «cadeia indecente», etc.

Na segunda parte do livro, a subversão do desejo, exposta na aberração do sadismo e do incesto, também é paródica, como igualmente a educação tradicional da família, da escola e da Igreja.

Desde o início do livro chama a atenção o arranjo interior dos elementos, quanto ao encaixe funcional com que se ajustam, à moda inclusive do romance policial, compondo um todo único e lógico, por isso verossímil, internamente.

Todos os elementos que vão fornecendo dados da história pessoal do Desconhecido, numa montagem de suspense na primeira parte do livro, são correlatos entre si e correspondem com coerência e logicidade aos elementos que vão se apresentar mais adiante, direta ou indiretamente, mesmo nos momentos de alucinação e delírio da personagem.

Na segunda parte, a recuperação da memória se dá por grandes fluxos monológicos, grifados, que evocam a infância e o passado e se intercalam ao relato do tempo presente, quando o Desconhecido realiza o percurso de volta à sua casa.

Uma unidade controlada engrena os lances e ações da história com verossimilhança, articulando-se a massa verbal com uma armação significativa, a qual, construída mediante cuidados e recursos formais, acaba por fornecer uma orientação de leitura e é responsável pelos efeitos de reflexão e experimentação catártica, prazerosos para o receptor.

NOTAS

- 1 Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- 2 VERISSIMO, Érico. Noite. In: ———. *Obras completas de Érico Veríssimo*. Porto Alegre, Globo, 1981. v. 22. Todas as referências entre parênteses remetem a esta edição.