

## ASPECTO DA MACROESTRUTURA EM VILA DOS CONFINS

Maria Luiza Ramos

Sobre *Vila dos Confins*, romance de Mário Palmério que nos dispusemos a reler há pouco, a visão crítica mais corrente poderia resumir-se nestas palavras:

"Arte em estado larvar. Narrativa discursiva tradicional. *Decoupage* linear. Em síntese: o *technical problem* não se faz presente. Esta carência transforma o romance *Vila dos Confins* num paradigma: ele representa bem o atraso técnico da ficção brasileira. (1)

Esta a conclusão a que chega o crítico, depois de perguntar se pode ser grande livro

"aquele que ignora o seu tempo, não só o idearium de seu tempo, mas também as conquistas técnicas, as perfeições do fazer". (2)

Dois aspectos se colocam, paralelamente: a atitude judicativa da crítica, preocupada em atribuir determinado valor à obra, e, por outro lado, a procedência do próprio juízo formulado.

Preferimos começar pelo segundo aspecto, uma vez que a análise do problema já por si contribui para a elucidação do primeiro.

1 — OLIVEIRA, Franklin de, *Fantasia Exata*, Rio, Zahar Editores, 1959, p. 182/3.

2 — Idem, idem, p. 185.

Os argumentos enumerados para abalizar a afirmação de que *Vila dos Confins* é mais um "documento" do que uma obra literária se desenvolvem em torno à alegação de que a narrativa se esquematiza sobre o pitoresco e o anedótico, resultando num aglomerado de casos, mais do que em verdadeira fabulação. E, sendo esses episódios iluminados de maneira uniforme, mais se acentua a "ausência de esfumatura e nuances, o tempo sendo ainda o cronológico, não visto da angulação bergsoniana da duração, condição de emoção poética". (3)

Independentemente da generalização — sempre perigosa — de se condicionar a emoção poética a esta ou àquela qualidade de tempo, e da reivindicação — que nos parece também simplista — de sutilezas de iluminação ligadas a problemas de perspectiva — há muita coisa a discutir quanto à validade de tais argumentos.

Consideremos, primeiramente, o problema da estruturação da narrativa.

Se os episódios são dispostos de maneira coordenada, donde a mencionada "iluminação uniforme das cenas", ao invés de o estarem de uma forma subordinada, ou seja, com valores salientados em primeiro plano, esse fato não basta para afirmar-se a inexistência de fabulação. Trata-se simplesmente de diferentes maneiras de encarar o mundo, de uma diversa atitude implícita na reação diante do mundo, que, por si mesma, já coloca *Vila dos Confins* no âmbito do pensamento mágico.

Muito já se disse quanto ao primitivismo de Mário Palmério, mas o termo tem sido usado no seu vulgar sentido pejorativo, que, sem dúvida alguma, se aplica ao escritor em muitos aspectos. A sucessão de lugares-comuns na descrição de cenas, os quadros paisagísticos que se interpolam na narrativa, a ênfase de reticências e pontos de exclamação que acompanham outros recursos retóricos de reconhecido mau gosto, tudo isso é primário com relação ao que se espera de uma obra literária — elaboração artística da palavra.

Mas o primitivismo que queremos ressaltar é de outra natureza.

Bem diferente do primarismo, ele implica uma particular visão do mundo, estruturado de maneira paratática — como mostrou Auerbach com relação ao estilo homérico — ou seja, através de valores coordenados e iluminados, pois, de maneira uniforme. É o primitivismo que se baseia numa determinada intuição do real, orientada pelo princípio metafórico do pensamento selvagem.

É preciso que se registre também aqui a observação de Lévi-Strauss: o pensamento selvagem não é um pensamento de selvagens. O termo não tem valor predicativo, mas atributivo. "O pensamento selvagem não é, para nós, o pensamento dos selvagens nem

3 — Idem, idem, p. 182/3.

o de uma humanidade primitiva, ou arcaica, mas o pensamento no estado selvagem, diferente do pensamento cultivado ou domesticado a fim de obter um rendimento". (4)

Se se lê o romance *Vila dos Confins* de uma perspectiva sintagmática, é bem verdade que a linearidade vai apresentar cortes, seccionando-se a narrativa naquela *déoupage* de que fala o crítico. As cenas se sucedem como que descoladas e capítulos inteiros podem ser tomados como interpolações.

De uma perspectiva paradigmática, entretanto, a verticalidade faz surgir a coerência, ao revelar o valor simbólico de passagens aparentemente soltas na narrativa e muitas vezes tidas como ex-crescentes.

Justamente por ser um escritor primitivo é que Mário Palmério possibilita a irrupção do elemento mítico em sua narrativa, de maneira a vivificá-la poeticamente.

Ao contrário do que se diz, a poesia de *Vila dos Confins* não reside nas frases "poetizadas" das descrições, quase sempre de dudioso gosto e explorando *clichês*, mas surge ela de maneira autêntica e violenta das transformações semânticas operadas pelos símbolos.

Há no romance uma infra-estrutura mítica, que geralmente tem passado despercebida, e é justamente essa estrutura profunda que confere à narrativa a unidade que se lhe reclama.

Aqui deparamos com uma diversidade de termos, difíceis de ser empregados, por se terem já cristalizado em determinados contextos.

Bierviesch, num ensaio em que estuda a *competência poética*, paralelamente à *competência lingüística*, menciona uma nova oposição: microestrutura textual — que se refere às qualidades estruturais existentes na área da memória de curto prazo e que implicam a pressuposição de que, durante o processo de entendimento elas podem ser reconstruídas — e a macroestrutura, que reside em outro plano: a construção de fábulas, o entrelaçamento de episódios, etc. (5)

Creemos ser este último termo aplicável ao nosso estudo, pois o que queremos evidenciar é o entrelaçamento de episódios até aqui considerados como desconexos.

Interessante é que o próprio romancista parece não ter consciência do valor simbólico de certas passagens do livro, aceitando-as como interpolações devidas à força da imaginação e ao gosto de inventar.

4 — LÉVI-STRAUSS, Claude, *O pensamento selvagem*, Cia. Editores BIERWISCH, Manfred, *Poetics and Linguistics*, in *Linguistics and Literary*, Holt, Rinehart and Winston, Inc, N. York, 1970, p. 112.

Veja-se este pronunciamento do escrito, em entrevista concedida a um periódico:

"No meu primeiro romance, o que mais me agradou escrever foram as cenas inventadas, como a caçada da onça preta pelo padre Sommer — página totalmente imaginária; em parte alguma do Brasil, onça se caça com archote e zagaia ao mesmo tempo, ainda mais dentro de locas de pedra... A sucuri que engole um boi pantaneiro não passa, também, de exagero, e forte... Mas, como lhe disse, gosto mais de escrever coisas assim". (6)

É difícil determinar-se até onde vai a intuição espontânea do ficcionista e onde se inicia a elaboração artística. Com relação a Mário Palmério, entretanto, tudo leva a crer ser ele um intuitivo por excelência, donde o primitivismo de sua narrativa eivada de valores míticos.

O mencionado episódio da sucuri que devora um boi pantaneiro, por exemplo, não nos parece em absoluto um exagero, "e forte!", nem interpolação prejudicial à seqüência da narrativa, um caso a mais contado pelo autor. Pelo contrário: é simplesmente a continuação da cena anterior, que culmina com a aparição de Maria da Penha na janela, "recortando-se-lhe o perfil da camisola branca no retângulo do quarto".

Paulo, o político que em campanha eleitoral viajava pelo interior, fora atacado de maleita e levado para uma fazenda — O Boi Solto — onde o acolheram Seu Sebastião e a filha.

Antes mesmo de vê-la, ele ouvira a sua voz, "voz de mulher acostumada a mandar". (7) E era bonita, "a diaba da D.<sup>a</sup> Maria da Penha!" (p. 101) O poder dessa mulher vai-se revelando na narrativa, um poder cada vez mais diabólico, que faz o forasteiro adivinhar um drama naquela viuvez tão precoce. "Por que a evitavam? O médico, o padre, os homens da mais absoluta intimidade..." (p. 130).

Com a ajuda do mascate, Paulo fica sabendo que muitos homens já se haviam desgraçado por causa dela: o Neco, quando foi a moça obrigada a aceitar um casamento arranjado; o Dr. Luizinho, "homem já maduro e sistemático", que logo se viu preterido por um médico da Casa de Saúde, um rapaz do Banco, até um chofer de praça, um tal de Domingão. Daí ao suicídio do marido foi coisa de pouco tempo. Maria da Penha — acrescenta o mascate — era "mulher sem juízo, perigosa..." (p. 153).

6 — PALMÉRIO, Mário, in *Correio da Manhã*, Rio, 1966 (29/1).

7 — PALMÉRIO, Mário — *Vila dos Confins*, Rio, Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 95.

Obs.: As demais citações do romance serão indicadas pelo número da página, no próprio texto.

Tudo isso Paulo sabia, quando rondou a sua janela no quintal batido pela lua cheia. E quando a viu responder ao seu aceno "com demorado sinal de mão erguida", diz o Narrador:

"E agora? Todos os receios se apagavam. Era preciso ir, nada o continha mais". (p. 154)

Mário Palmério recriou em Maria da Penha o tipo da mulher fatal, uma variante da GIFTMÄDCHEN — mulher envenenada especialmente para matar o homem ao seu contato — variante das Sereias e das Iaras, que atraem os homens para destruí-los pelo ato do amor.

A literatura clássica é rica em exemplos de tal tipo de mulher. Lembremos a deusa Circe, que cantava com voz suave a fim de atrair os homens à sua casa, onde os transformava em porcos a poder de varadas mágicas. Ulisses se dispõe a salvar os companheiros enfeitiçados, quando, a caminho da morada de Circe, encontra Hermes que o protege, de modo a impedir que sofra a mesma sorte:

"E escuta todos os funestos desígnios da deusa: ela te preparará uma mistura e ajuntará no copo uma droga. Mas tudo isso ficará sem efeito em virtude da erva salutar que eu te darei. Agora, escuta os pormenores: quando Circe te golpear com sua longa verga, tu, sem demora, desembainha a aguda espada que levas ao flanco e atira-te sobre a deusa como se a quisesses degolar. Ela, amedrontada, proporá dividir contigo o seu leito. Não recuses o amor da deusa, se queres que ela liberte os teus companheiros e te acolha bem. Exorta-a, porém, a fazer o solene juramento dos deuses bem-aventurados: fá-la jurar que não usará contra ti de nenhum sortilégio. Pois, ao ver-te desarmado, poderia privar-te do teu valor e da tua força". (8)

Essa figura mítica aparece em um sem número de histórias populares, e esta, recolhida em 1884 na Groelândia oriental, ilustra bem a natureza da personagem:

"Um rapaz não se servia de seu kayak, que se tornara todo verde. Mais alto, no fjord, vivia um homem que tinha uma filha muito bonita. Certa manhã, o rapaz se levantou quando os outros habitantes do igloo ainda dormiam. Ele se lavou, tirou de se kayak as plantas verdes e se dirigiu à casa do homem que tinha uma filha bonita. A sua chegada, disseram-lhe: "— Desembarque!" Depois,

"— Entre!" A moça estava sentada a um canto do igloo. Vendo-a tão bela, ele se afogou e desfaleceu de amor. Quando Nukarpiartekak suspendeu-lhe o véu, ele viu que a jovem lhe sorria e isso fez com que ele perdesse a consciência. Quando voltou a si e a olhou novamente, viu que ela ainda lhe sorria. Sentiu um amor tal, que desmaiou de novo. Cada vez que voltava a si depois de perder a consciência, ele se aproximava um pouco mais da jovem. Quando os outros se recolheram, Nukarpiartekak viu que ela preparava um leito para ambos e, vendo aquilo, ele desmaiou e sua cabeça bateu com estrondo à plataforma em que se dorme. Assim que ele recobrou os sentidos, sentindo sempre um violento amor, ele tornou a cair sobre a plataforma. Eles se estenderam um ao lado do outro, e ela estava tão bela que ele pensou que ia morrer. Nukarpiartekak a abraçou e desmaiou. Primeiro, foi como se ele afundasse nela até os joelhos, depois até os braços, depois, até as axilas. O braço direito se enfiou. Depois, ele se afundou até o queixo. Por fim, ele deu um grito e desapareceu nela inteiramente. Os outros acordaram e perguntaram o que se passava, mas ninguém respondeu. Quando de amanhã se acenderam as lâmpadas de pedra, Nukarpiartekak não estava mais lá e seu kaiak encontrava-se ainda à porta. A bela jovem saiu do igloo para urinar e, nisso, saiu o esqueleto de Nukarpiartekak. (9)

A estória é longa, mas útil à compreensão do que pretendemos demonstrar a respeito da macroestrutura de *Vila dos Confins*.

É elucidativo, também, o exemplo oferecido por mitos da Polinésia — o mito de Tiki, que desposa na mulher uma imagem de si mesmo e retorna da união após uma visita ao país dos mortos; o mito de Mauí, que penetra na Grande Mulher da Noite para procurar a imortalidade, perdendo ele a própria vida. E sobretudo é de interesse a figura da GIFTMÄDCHEN — a donzela envenenada de tantas lendas da Idade Média.

Roger Caillois, que coletou essas lendas que acabamos de mencionar, relata a de uma rainha das Índias, que alimentou uma jovem com veneno, desde a infância, de tal forma que seu hálito e mesmo o seu olhar se tornaram mortais. A rainha a enviou, então, a Alexandre, mas Aristóteles o impediu de cair na armadilha. Noutra versão, é a Rainha do Norte que alimenta sua própria filha com veneno, com o mesmo fim de destruir Alexandre. Em outros casos é mortal a mordida da virgem, ou a sua saliva, o seu beijo. Mais freqüente, entretanto, é a morte relacionada com o ato sexual.

Caillois analisa estas e muitas outras estórias em *Le Mythe et l'Homme*, obra que surgiu há mais de 30 anos, mas que foi reeditada há pouco, devido ao grande interesse em torno da Mitologia nos últimos anos. Sua posição é funcionalista, mas não de um funcionalismo sociológico apenas, à maneira de Malinowsky. Citando Plutarco, diz que o mito é a imagem de "uma certa verdade que reflete um mesmo pensamento em ambientes diferentes". Se o caráter coletivo da imaginação mítica lhe garante a função social, a sua enervação, por assim dizer, parece-lhe de essência afetiva e remete aos conflitos primordiais suscitados aqui e ali pelas leis da vida elementar.

É dessa perspectiva biológica que se propõe estudar o tema da mulher demoníaca que devora o homem no ato do amor, através do comportamento de um inseto — a mante — que, infelizmente, em Português tem um nome de gênero masculino que complica a aproximação. Trata-se do louva-deus, do gafanhoto, cujo aspecto antropomórfico o torna diferente dos demais insetos — o virar a cabeça seguindo o olhar, por exemplo, ou o poder assentar-se nas patas traseiras, unindo as dianteiras num gesto que lembra as mãos postas do ato de oração. Em quase todas as línguas e diferentes culturas é esse inseto relacionado com poderes sobrenaturais, ora para o bem, ora para o mal. Mas a sua grande excentricidade se deve ao fato de a fêmea devorar o macho não depois do ato sexual, mas durante este. Apresenta esse inseto extraordinária qualidade motora, que lhe permite copular, mesmo depois de ter a cabeça decepada. Comer e amar tornam-se uma única função e a morte do macho não é, nesse caso, um desfalecimento de amor, como na versão do mito relatada por Roger Caillois, mas cabal e concreta.

Também Lévi-Strauss menciona freqüentemente essa relação.

No mito da origem dos porcos selvagens, o demiurgo lança, no interior de um acampamento, nuvens de fumo, que deixam aturcidos os habitantes. Quando ele ordena: "Comei vosso alimento!" eles entendem que a ordem é para copular. "Assim, se abandonaram aos atos de amor, com os grunhidos habituais. E se transformaram todos em porcos selvagens". (10)

Como no resto do mundo — observa em outra passagem de *O cru e o cozido*, — as línguas sul-americanas atestam que os dois aspectos estão estreitamente ligados. "Alguns dialetos do Brasil meridional têm um verbo que significa, indistintamente, "copular" e "comer". (11) O assunto é tratado, também, em *O pensamento selvagem*, ao estudar os sistemas de transformações. Em yoruba, "comer" e "casar" se dizem por um único verbo, que tem o sentido

geral de "ganhar, adquirir"; uso simétrico ao Francês, que aplica o verbo *consommer* ao casamento e à refeição. Numa língua da península do cabo York, uma palavra tem o duplo sentido de incesto e de canibalismo, que são formas hiperbólicas de união sexual e de consumição de alimento. Existe uma relação metafórica entre as duas funções, e Lévi-Strauss lembra expressões da gíria, como *faire frire, passer à la casserole* etc. (12) Claro que em Português também podemos dar exemplos, e é interessante que essas expressões são usadas de uma perspectiva masculina. Lévi-Strauss observa que é comum, no plano mítico, a inversão da fórmula, e aquele mito da Groelândia é bastante ilustrativa.

Cabe aqui uma reflexão: não será a atribuição do comer ao sexo masculino resultado da inversão da fórmula mítica, esta sim, primordial por excelência? Não terá essa inversão obedecido a razões de ordem ideológica, uma vez que a sociedade é governada por homens que se recusam a aceitar a lei natural? De qualquer maneira, mito e ideologia são valores que se confundem, mas é evidente o caráter acentuadamente cultural do segundo.

O medo do ato sexual está ligado ao complexo de castração, como se viu na advertência final feita por Hermes a Ulisses, e se contam às centenas as variantes míticas sobre o assunto, podendo considerar-se certas passagens de *Vila dos Confins* como uma variante a mais nesse contexto.

Interrompemos a referência ao romance no momento em que o homem, seduzido pelo encantamento da mulher, constatava que "era preciso ir, nada o continha mais".

É certo que não havia na narrativa condições de verossimilhança para um encontro dos dois amantes no quintal, altas horas da noite, mal se haviam conhecido. Mas é certo também que foi a força do mito o fator preponderante para que o escritor desviasse aparentemente a narrativa do encontro perigoso e maléfico que se ia travar entre eles, para o plano simbólico de semelhante destruição, esta aceitável, de um boi devorado por uma sucuri.

Esse episódio, considerado pelo próprio romancista como "exagero", e "forte", e apontado como uma das interpolações que dão ao livro o caráter de amontoado de casos desconexos, é, a nosso ver, um dos mais felizes momentos da narrativa, pela congruência que se estabelece entre determinadas relações.

No momento em que o homem está inteiramente tomado pelo desejo, diz o Narrador:

"um berro feio — berro de boi errado — quietou os grilos e fez a tropa reunida junto ao cocho levantar os pescoços e empinar as orelhas. Berro que não parava, comprido,

10 — LÉVI-STRAUSS, Claude — *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964, p. 93.

11 — Idem, idem, p. 275.

12 — Idem, *O pensamento selvagem*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1970, p. 131.

agoniado, terrível. Só uma vez, em menino, Paulo ouvira coisa igual: fora na fazenda, quando assistia à castração da garrotada de corte, serviço bruto que o tio Aurélio, em pessoa, gostava de fazer. Chegara a vez de um maruço anelorado, xucro de cinco anos, brigão e arrombador de cerca. Urro pavoroso, quando o tio esmagou a diversão do boi, com o olho do machado servindo de macete.

Pois era uma coisa assim — aboio trêmulo e desesperado — que enchia a fazenda do Boi Solto, vindo dos lados da lagoa”. (p. 154/5).

Logo depois, fecha-se a janela de Maria da Penha e a narrativa se desenrola com outras personagens — o boi pantaneiro e a cobra sucure. No plano da narrativa, varia o código, mas a mensagem continua a mesma.

É sabido que a cobra é um símbolo fálico. Mas é certo também que a tradição identifica Eva e a serpente, esta sempre designada por nome de gênero feminino e representada na famosa tela de Masolino com rosto de mulher, entre Adão e Eva, fazendo com que esta induza o companheiro a comer o fruto proibido.

Na narrativa que vimos analisando, é clara também a iniciativa da mulher, desde o primeiro momento, não só por meio de olhares, mas por meio de palavras:

“quando o senhor voltar, me chame se precisar de alguma coisa. Vou deixar quitanda e o bule de café na chapa do fogão...” (p. 152)

Significativamente, é com alimento que ela o atrai, apesar de o homem se sentir opostamente ameaçado. A relação entre as duas seqüências pode formalizar-se da seguinte maneira:

<u>Maria da Penha</u>	~	a sucure
Paulo	—	o boi

A conotação sexual do episódio se faz patente desde o berro do boi, que a personagem associa a um berro que ouvira quando menino, ao assistir à castração de um garrote. Tem-se aí um *mitema*, ou seja, um feixe de referências significativas, que unido a outros mitemas, constroem o mito.

É curioso observar que o garrote era “arrombador de cerca”, condição que a personagem admite para si, ao analisar o seu comportamento com relação ao pai da moça. E o Narrador se preocupa em afirmar que esse é caso verdadeiro passado em noite de lua.

Note-se como são congruentes a cena em que a mulher, na janela, perscruta o quintal à procura do homem, e esta outra, que introduz o sacrifício do boi:

“Escondida no fundo da lagoa, rabo engatado na raiz, a cobra tocaiaava o boi carreiro. De fora da água, só a cabeça chata, escura e parada que nem toco de pau boiante e bem disfarçado na touceira de santa-luzia. Não era de agora que vinha vigiando a rês: já percebera o defeito na vista do infeliz — proeza de somenos para uma sucure que se preza — medira o seu tamanho e se alegrara com a magreza dele. Menos carne, mas, em compensação, menos trabalho.

O vaqueiro enchera de sal o cocho — outra notícia boa, sinal de que o boi viria beber água na lagoa a noite inteira. E foi o que aconteceu.

Da primeira vez, o curraleiro chegou acompanhado; da segunda, sozinho, mas ainda meio ressabiado; da terceira, demorou-se pouco. Mas da quarta — lua quase a prumo, alumando que dava gosto — veio confiado e entrou no barro até o meio da canela.

A sucure mergulhou macia, tão sonsa que nem meia borbolha se abriu no espelhado azul-escuro do lagoão. Rente ao barro do fundo, veio vindo, veio vindo, sempre do lado cego do boi, até o ponto certo do bote. E adeus, boi vermelho-churriado, boi de guia sestroso, carreiro de estimação!

Um olho só, mas o suficiente para ver a morte na tromba pendurada das fuças. Memória de boi, mas memória que guardava muita história parecida, comentada em hora de serviço nas sonolentas estradas de carro, ou em hora de descanso, à lua e ao redor do cocho. Certeza certa do pior dos destinos: acabar em boca de sucure... boca em ventosa — chupão maldito que nada amortece, a que nada resiste, vindo das profundas de cinquenta palmos de fomeação.

Mas boi curraleiro tem tradição de valente. Antes que de todo lhe falte o ar — quase todo o que entra pela boca a sucure vai chupando pelas ventas — ele reage. Abaixa a cabeça e tenta firmar o pescoço da cobra no barro mole, pisando-o com os cascos das mãos para forçar um repuxão salvador. Mas o corpo da sucure escorrega que nem quiabo, molgueia que nem borracha, estica que nem visgo de leite de mangaba...

Então o boi se lembra dos seus tempos de carreiro, das toras que puxou, da disposição e da saúde que o promoveram a boi de guia de doze juntas respeitadas. Pi-

nheiro de chifre, foi-lhe cangar nas aspas, num golpe feliz, o corpo da sucuri, virar nos pés, e despejar pasto acima. Mas aí é que entra na história o tal gancho que a cobra tem na ponta do rabo. Nó cego arrojado na raiz de um pau, a maldita deixa que o boi corra, a galope. Quantas braças — cinco, dez, vinte... — quantas braças ele queira. Os cinqüenta palmos de laço viram cem, o canudo de dois palmos de roda fica da grossura de um dedo, esticado como corda de viola. Bicho excomungado! E o boi desvira, que não aguenta mais o ajouço que lhe entorta o pescoço e começa a desgrudar do osso da boca o couro do focinho. Mas não se entrega: finca os quatro cascos no chão, entesa as pernas, joga todo o peso no tra-seiro. Empaca.

A sucuri não se afoba. Grossa de dois palmos ou fina de um dedo só, continua sucuri do mesmo jeito — natureza dela... O nó em redor da raiz, no fundo da lagoa, mais acochado ficou, e aquilo de espicha-e-encolhe são artes já treinadas e que nenhum sofrimento lhe dão. Ao outro, sim, que o ar rareia nos bofes e o sangue escorre dos beiços rasgados — e a vontade fraqueja, e a força não lhe obedece mais. (...)

Esmódo de canseira, um bagaço, o curraleiro arria as cargas. Uma, duas, dez vezes a mesma agonia — espicha, encolhe, puxa, repuxa, arrocha, desarrocha. Adianta mesmo mais não.

Então é que o pobre boi de carro perde o respeito. Chora. Blezão desta grossura, choro triste, a coisa mais triste mesmo, de todas as desgraças deste mundo". (p. 156/9)

Na manhã seguinte, diz o Narrador que Paulo não dormira e Maria da Penha, esta, tinha olheiras escuras que contavam da desilusão da noite fracassada.

A narrativa prossegue e, mais uma vez, a mulher insiste no ataque:

"Vou deixar a porta do meu quarto encostada; à noite, depois que os outros se deitarem, você vem..." (p. 166)

Desta vez Paulo constata que a mulher é inteiramente louca, e conclui:

"Isso — o certo era fugir de Maria da Penha, da tentação a que já quase sucumbira uma vez e a que terminaria não sabendo mais resistir. Não ficaria mais nem uma noite na fazenda do Boi Solto!" (p. 167)

Para justificar a fuga, que nos lembra esta frase —

"Fugi, todavia, com a maior coragem"

ao final de uma situação semelhante num conto de Raul Pompéia, comentam os homens na fazenda que até a morte do marido não fora suicídio nada, que foi ela mesma que o matou enquanto ele dormia. Essa circunstância é também significativa.

"Mulher perigosa!" é o que todos passam a repetir. Outros episódios se sucedem, mas, lá pelo fim da narrativa, o dr. Paulo volta a encontrar Maria da Penha, após as eleições. E é ainda ela que, aproveitando-se de um descuido qualquer, o atrai novamente para um encontro: "Você pode vir que a tia mora sozinha... entre pela portezinha do fundo do quintal, tem perigo não: espero você na janela do quarto, pegada à escada da cozinha..." (p. 384)

Nas idas e vindas da intriga, mais uma vez o boi vai aparecer em primeiro plano, ocupando o lugar do homem. Trata-se agora de um garrote importante, espécime de raça, superior, olhando para tudo com pouco caso.

A repetição é uma das características da narrativa mítica, que, através desse recurso, permite a elucidação da mensagem no contexto de ruídos. E em *Vila dos Confins* a interferência de elementos estranhos é tal, que uma cena se segue a outra após uma grande seqüência de páginas destinadas a temas diversos, o que favorece a dispersão da atenção do leitor, que chega a interpretar o fato como "decoupage linear".

Enquanto o dr. Paulo aguarda o momento de, afinal, se unir a Maria da Penha, assiste ao embarque dos garrotes na balsa, onde vão também algumas pessoas, inclusive uma moça chamada Ritinha, com um vestido "cor de sangue". Esse detalhe é significativo, porque, ao estourarem os foguetes anunciando a vitória de Paulo, o tal garrote se assusta e se lança à água, levando nos chifres a moça de vestido vermelho. A cena que se descreve é novamente substitutiva da união sexual.

"Cada mergulho — nova laçada da corda do cabresto, novo arrocho do comprido e boiante pau de cerca, novos e rijos nós a enterrar ainda mais nas carnes roxas de Ritinha os punhais dos cornos espácios do guzerá". (p. 394)

Não dura muito, porém, a supremacia do garrote com relação à mulher, pois uma força destruidora maior do que a sua surge de repente, simbolizada pelas piranhas, "os demônios" que se arremessavam, chamadas pelo cheiro do sangue.

Como no episódio da fazenda, o iminente encontro entre os amantes é subitamente substituído por valores congruentes, sendo o ato sexual convertido em ato alimentar. Podemos formalizar ainda uma vez a relação:

Paulo

o boi

o garrote

Prevalece o mito, conferindo à narrativa um primitivismo que está longe de confundir-se com o mero primarismo quase sempre apontado no romance. Irrupção do inconsciente coletivo, intuição arquetípica ou elaboração artística consciente — qualquer que seja a força geradora da obra, o fato é que ela não se basta com uma leitura linear.

A crítica que se contenta com uma perspectiva sintagmática da narrativa arrisca-se a permanecer em pormenores de microestrutura, sem abarcar a macroestrutura, só possível de se apreender através de uma perspectiva paradigmática.

Segundo Biervisch, o verdadeiro objeto da Poética é a habilidade humana para produzir estruturas poéticas e entender seus efeitos, ou seja, qualquer coisa que se poderia chamar *competência poética*.

Não é fácil definir o que seja essa competência poética, do mesmo modo que é tarefa bastante difícil tomar-se uma obra literária, particularmente uma narrativa, como *input* e a decisão de ser ou não essa narrativa um romance, como *output*. Uma série de regras fazem-se necessárias para o estabelecimento do valor novelístico de um texto, e as fundamentais nesse caso, não são, a nosso ver, as de microestrutura, mas as de macroestrutura, responsáveis pela articulação da narrativa.

Com relação a *Vila dos Confins*, os elementos de microestrutura são pobres, pelo fato de se prender o escritor a frases feitas, a *clichês* literários que diminuem muito a sua habilidade geradora de sentenças poéticas.

No que respeita à macroestrutura, porém, há uma presença mítica que se manifesta através da repetição de situações e da inversão de valores, qualidades que dignificam a narrativa, conferindo-lhe, a primeira, um valor ritual, e a segunda, o pasmo inerente à revelação do sagrado.

Por todas essas considerações que acabamos de fazer, nos reportamos à página de crítica com que iniciamos este trabalho:

“Arte em estado larvar. Narrativa discursiva tradicional. *Decoupage* linear. Em síntese: o *technical problem* não se faz presente. Esta carência transforma o romance *Vila dos Confins* num paradigma: ele representa bem o atraso técnico da ficção brasileira”.

Dizendo que dois aspectos se colocavam paralelamente — a atitude judicativa da crítica e a procedência do próprio juízo formulado — acreditávamos que a análise do segundo aspecto seria bastante para esclarecer o primeiro.

Esperamos que assim tenha sido.