

Darcy França Denófrio *

RESUMO

Este trabalho faz uma reflexão sobre a simbologia da água e do fogo, elementos antitéticos que presidem as 447 páginas do romance *Serra do Cafezal: retratos e lembranças*, de Maria Eloá S. Lima.

Além disto, elucida aspectos metalingüísticos dissimulados nos relatos da personagem feminina de maior vulto na obra e aponta direções de análises em um épico, cujo substrato histórico, folclórico e lingüístico é da maior importância.

Serra do Cafezal: retratos e lembranças, romance de Maria Eloá de S. Lima, poderia ter-se chamado Maria Floriana, a personagem mais forte, mais fascinante e verdadeiro móbil dessa narrativa de memórias. É tão vital a sua presença no texto que, quando a morte a afasta do universo criado por Eloá, o leitor se frustra, apesar da magia do verbo dessa criadora literária que começou a sua carreira no patamar onde muitos terminam. Na verdade o leitor lamenta por ver fora de cena essa figura catalisadora do processo narrativo por quem se apaixona, através da paixão dessa neta, que é, ao mesmo tempo, narradora e autora. E se indaga: por que aquela mulher corajosa, autoritária, feminista antes do tempo, e ao mesmo tempo trabalhadeira, sensata, conselheira, dona de uns cabelos ruivos cacheados, rebeldes como ela própria, não encerra o romance? Talvez porque Eloá se impôs uma dupla tarefa: contar a história de sua avó (pa)terna e também “a história do povo simples da Serra do Cafezal (. . .) seus costumes, suas experiências e suas angústias”. Embora a autora reconheça que a história de sua avó se confunde com a história de sua terra e de sua gente, não consegue fazer tudo passar pela voz de Maria Floriana e assim sacrificou, em dado momento, a figura capital da narrativa e delegou o discurso a vozes contemporâneas, pagando um pesado tributo à História.

Isto se deve talvez a um impasse: Eloá, fazendo um romance de memórias e, ao mesmo tempo, sendo uma perfeita criadora literária, andou em brasas, entre fronteiras antagônicas, com um pé queimando-se na História e outro na ficção. Nada mais difícil, sobretudo para quem começa. A História reclama o real, o que aconteceu; já a ficção, apenas o verossímil, o que poderia ter acontecido.

* Mestre em Teoria Literária. Professor Adjunto do Depto. de Letras do ICHL/UFG

Superar este impasse não deve ter sido fácil. A autora menciona, no início de sua obra, o nome de vinte “co-autores”, assim chamados por ela, de quem ouviu relatos concernentes à Coluna Prestes, aos Legalistas e ao delegado Barros, torturador de negra memória, que esteve por Jataí e seus antigos distritos ao tempo de Brasil Caiado. Se a fuga de homens em pânico “pros matos” e tantas atrocidades ligadas aos fatos históricos são verdadeiras e fiéis tanto quanto possível aos relatos, as situações que as envolvem, os diálogos, as figuras de linguagem e outros expedientes narrativos são criados por Eloá. Se, por exemplo, a fascinante avó Maria Floriana e o avô riograndense, bem como os outros dois maridos de Maria Floriana possuem seus correlatos reais, com plena autonomia ôntica, todos esses elementos se convertem em personagem e se transformam em ficção, porque todos são recriados pela autora. Assim sendo, os seus “co-autores” e também leitores não podem reclamar (e às vezes eles têm feito isto) se um ou outro fato não veio ao pé da letra, porque Eloá não é uma historiadora, mas antes uma ficcionista que não tem obrigação de agarrar-se rigorosamente ao universo real. Segundo Anatol Rosenfeld, a diferença entre o texto ficcional e os outros textos reside no fato de, no texto ficcional, as orações projetarem seres e mundos puramente intencionais, que só se referem, de modo indireto, a seres onticamente autônomos, ou seja, a seres que não dependem do texto para existir.¹ Assim Maria Floriana, projetada pela ternura de Eloá, é a imagem filtrada por sua consciência, banhada por sua emoção e recriada por sua imaginação de artista. Refere-se àquela que conheceu, mas não se confunde com ela. E, possivelmente, apesar do fascínio que exerce sobre a neta a Maria Floriana verdadeira, nenhum daqueles diálogos aconteceu entre elas. Aquele foi apenas o modo de Eloá recuperar a memória de sua avó, embora a energia expressiva de seu discurso até nos convença de que tudo se passou exatamente daquela forma. Graças à verossimilhança que logra alcançar e ao alto poder de convicção de seu texto, Eloá consegue fazer passar por verdade muita ficção.

Estabelecida a natureza ficcional do texto, cumpre-nos algumas incursões dentro de seus limites. Gostaríamos de começar por uma reflexão sobre a simbologia da água e do fogo no romance *Serra do Cafezal: retratos e lembranças*.

Todos nós, leitores iniciados ou críticos, sabemos que a reiteração de um elemento dentro de uma obra de um bom criador literário jamais será casual ou gratuita, embora possa até ser produto da pura intuição, coisa que não falta aos criadores ou artistas. Dito isto, lembraríamos aos leitores do romance em questão, a constante referência àqueles dois elementos antitéticos – água e fogo – que presidem as 447 páginas criadas por Eloá.

A narrativa começa em janeiro, numa ocasião de tanta chuva que mais de uma vez afirmava Maria Floriana que chovia “como da vez do Barros” ou que “chuva desse tanto só da vez do Barros”, pois “Naquele ano não sobrou

uma ponte sem cair”. Praticamente todo o relato da vida de Maria Floriana, criado durante uma hipotética viagem que a autora lhe faz durante as férias, em janeiro de 1945, acontece sob o signo da água, bem como aquele do Barros e sobretudo aquele outro da trágica morte de Sanin, o grande benfeitor de Eloá. Aqui o elemento aparece quase como um dilúvio, mas em outras ocasiões comparece também de forma mais moderada, podendo ser a água que sempre escorre cachoando na bica da fazenda ou uma goteira pingando, por exemplo.

A maioria dos leitores perceberam a abundância de referências à chuva ou conviveram com as chuvas torrenciais no texto de Eloá, havendo mesmo um leitor que carinhosamente lhe disse que se lhe torcesse o livro, escorreria água. Praticamente ninguém (que eu saiba) notou a contraposição do elemento fogo, ao longo de toda a narrativa. Por mais de quarenta vezes, em centenas de páginas, Maria Floriana “atiça o fogo”, alimentando-o com toras de angico e cavaquinhos de ipê, quase sempre para fazer entrar em ebulição um simbólico caldeirão de ferro, negro, de meio século de uso. Além disso, Maria Floriana, um número equivalente de vezes, enquanto narra sua vida para a neta, espreita o fio de uma candeia igualmente simbólica e cumpre um permanente ritual: beber os seus golinhos de água, que é retirada sempre de um pote.

Toda a emoção da autora é projetada na imagem da avó, que ela recria. O caldeirão de ferro tão antigo, em ebulição, parece ser o repositório das lembranças escaldantes do passado, alimentadas pelas “lascas de angico” da emoção que “estalejavam espirrando fagulhas”. O fogo da emoção é também adicionalmente simbolizado pelo lume doméstico de uma candeia sempre reabastecida e vigiada por Maria Floriana. Duas espécies de fogo, um mais violento e mais selvagem, o da *fornalha*, e outro menos violento e até controlável (por meio do pavio), o da *candeia*, se opõem a duas espécies de águas: as torrenciais das chuvas, provindas de forças incontroláveis (do inconsciente?) e aquelas calmas, direcionadas, domadas (do consciente?) que cachoam na bica da memória. Como se sabe, até por experiência, a água é o elemento moderador do fogo. Assim as duas forças antagônicas se equilibram: a da emoção, ligada ao inconsciente, e a da razão, ligada ao consciente. Este equilíbrio é necessário na produção da arte.

Gaston Bachelard, filósofo francês, criou uma teoria na qual sustenta que os quatro elementos – a terra, o fogo, a água e o ar – agem como propulsores da imaginação criadora dos poetas (ou escritores). Estes elementos funcionariam como uma espécie de “hormônio” da imaginação, porque eles, segundo Bachelard, põem em ação grupos de imagem. Cada poeta escreveria sob o signo de um desses elementos. Mas não necessariamente a nível consciente, pois, para o filósofo francês, os valores inconscientes podem estar na base até mesmo do conhecimento científico.² Para ele, uma obra só pode ter unidade

graças a um complexo. Se o complexo faltar, a obra deixa de comunicar-se com o inconsciente.³

Durante o relato da vida de Maria Floriana, praticamente em todos os capítulos temos constantes referências ao fogo do fogão e da candeia. No quarto capítulo, há oito citações desta natureza, para citar um único caso. O devaneio diante do lume é um fato universal na história da humanidade. E, aparentemente, quando a narradora afirma, no oitavo capítulo, que “vovó ficou por instantes pensativa, olhando o fogo” ou, no nono, que “Ela ficou olhando o fogo com ar pensativo” ou, no décimo terceiro, que sua avó “com olhos postos nas brasas do fogão e as grandes mãos esquecidas no colo (...) deu um breve suspiro”, parece um mero momento de devaneio diante do fogo. Mas, conforme Bachelard, “O fogo é, para o homem que o contempla, um exemplo de devir urgente”⁴ que, no caso, podem ser as lembranças inaplacáveis da personagem. O ser como que fascinado escuta o apelo do braseiro que consome, destrói, mas, ao mesmo tempo, renova,⁵ neste caso, as lembranças de Maria Floriana.

O fenômeno pelo fogo, para o nosso filósofo, é o mais sensível de todos e tem que ser ativado ou retardado. “Se o fogo esmorece ou se atea demais, o seu capricho redundará em desastre”.⁶ Por isso a personagem de Eloá está sempre atizando o fogo do fogão e da candeia, mas também regula o pavio da candeia, quando o azeite da emoção escorre o seu excesso. Isto acontece, por exemplo, no capítulo décimo terceiro, quando Maria Floriana não dá “mais conta de segurar a cobra caninana que mora no coração de todas as mulheres” e, de ciúmes de seu amor riograndense, dá uma lição em Maria Pimenta. A emoção transborda como o azeite:

Mal havia se sentado, vovó teve que ir outra vez regular o pavio que, agora comprido demais, deixava escorrer o excesso de gordura em pingos incendiados que iam desprendendo-se em vultos compassados e sonoros.

A candeia volta aos seus excessos novamente, e é controlada, no décimo sexto capítulo, quando Maria Floriana, num dos serões, relata o seu casamento, que julga um erro, com Zé Baiano. Não há simpatia ou respeito nem da avó nem da neta por essa figura, cuja simples lembrança as incomoda. Desta vez é a neta-narradora quem afirma, emocionalmente afetada. É a impressão que nos fica:

A candeia bem abastecida começou a vutar e eu levantei-me do banco para controlar o pavio.

Adicionalmente, o fogo está quase sempre crepitando no fogão, com a lenha estalejando, espirrando fagulhas. Mas também arrefece, às vezes, e é ati-

çado quase sempre por Maria Floriana e só excepcionalmente pela neta, ouvinte dos relatos. Cumpre-nos assinalar que é sempre nos momentos de grande tensão dramática que o fogo se expande em altas labaredas ou a candeia começa a vutar. Quando os ânimos se relaxam e a narrativa corre solta, muitas vezes o lume precisa até ser reativado.

Praticamente todos os relatos na obra de Eloá são presididos pelo fogo. Basta lembrar o relato do tio Augusto que, “desprezando as brasas do fogão, começou a bater o fuzil na pedra. As faíscas voavam”. Ele então acende um cigarro e, com seu lume, clareia a história dos revoltosos e dos legalistas. Depois o pai de Eloá, “olhando fito para as brasas”, vai “desfiando suas lembranças” sobre o Barros, “um delegado safado que o Marconde Godoi mandou vim pro Jataí no começo do ano de 1929”, segundo palavras da própria personagem.

Interessante notar que, enquanto o pai de Eloá relata os fatos, e remexe “as achas atijando o fogo”, a mãe dela fia, ouvindo-se o tempo todo “o giro cantante da roda”. Metaforicamente, um fia e outro desfia as lembranças. Mas isto já tem um cunho metalingüístico e se verá depois.

O relato de D. Luzia, viúva de Osório Claro de Lima, é também presidido pelo fogo. Enquanto narra a história do Barros, Luzia do Zorico mexe e remexe uma tachada de doce de banana. E não é qualquer doce. É “Doce de banana [que] é danado para espirrar e a gente tem que mexer de longe, pois olha lá que um respingo quente daqueles em cima do braço arranca a pele do lugar”, conforme a narradora. O relato termina quando “a bananada já estava no ponto” e o fogo podia ser dispensado.

Já no relato de Antônio Camancho sobre o Barros, não há a presença do fogo, mas de um correlato que é o “calor de rachar” no meio do canavial, “com a saruga piniuenta da folha de cana”. O elemento moderador também não foi esquecido, pois enquanto ouve a narrativa, Eloá registra uma chuva “despencando do céu com a intensidade que em março ocasiona as enchentes”. Isto no tempo mais próximo, o da narradora. Mas também no tempo do Barros, mais distante e que faz parte do relato, chovia como nunca se viu, conforme depoimentos anteriores.

Parece que o espírito de Eloá obedeceu à sedução de duas imagens preferidas: a da água e a do fogo. Embora a água nos pareça ser mais um elemento moderador, ela forma com o fogo os dois elementos purificadores por excelência. Mas, como os relatos são sempre presididos pelo fogo, podemos dizer, com Bachelard, que “aquilo que atravessou a prova do fogo fica mais puro”,⁷ podendo ser esta purificação até mesmo a catarse que Eloá realizou com a sua obra, extravasando sentimentos reprimidos e longamente acumulados em silêncio.

Um outro aspecto que nos chama a atenção no livro de Eloá, são as inúmeras referências metalingüísticas. Maria Floriana, que não gostava do ver-

bo *abundar*, certamente não gostaria também da palavra metalinguagem e seus cognatos. E teríamos de lhe dizer que isto não era um palavrão, e que se referia às reflexões de sua neta sobre o próprio ato de escrever. Não menos do que trinta vezes a neta-narradora-autora se refere à sua própria criação. Afirma (fazendo muitos crerem nisto) que, durante o “mês de janeiro de 1945, pela primeira vez toma consciência de que devia escrever este livro”. A idéia toma corpo depois das conversas com sua avó Maria Floriana naquele ano. Chega, ficticiamente, a registrar, tomar nota daquilo que a avó lhe contava e até a escrever alguns capítulos. Entretanto, com os seus vinte anos, e não se sentindo suficientemente madura, posterga a empreitada.

Mas a idéia do livro não morre e a narradora-autora sente, “numa intermitência quase sistemática”, voltar-lhe o desejo de contar num livro tudo o que *viu, ouviu e viveu*, a história do povo simples da Serra do Cafezal – “seus costumes, suas experiências e suas angústias”. Além disso sua terna avó pater-na sempre lhe dizia: “minha vida parece um romance, só falta escrever”. Em razão de uma promessa feita no passado, quase quarenta anos decorridos, num dia de limpeza do armário (que bem pode ser o das lembranças), a narradora imagina Maria Floriana a passar-lhe um belo “sabão”, no seu estilo de ralhar: “Nós não somos obrigadas a tratar, mas a cumprir somos”. Já com sessenta anos, Eloá se entrega à tarefa de escrever.

Esta parte que se chamou “introdução”, lembra, de alguma forma, o procedimento de Graciliano Ramos no início do romance *São Bernardo*. O que chama a atenção do leitor crítico é outro aspecto. Em razão talvez da grande ligação afetiva com sua avó, desde que ela é introduzida no romance, Eloá a faz conduzir o relato de sua própria vida nos serões que se prolongam até tarde da noite. O modo de Maria Floriana narrar corresponde exatamente à *trama* elaborada por Eloá, que se serve da *fábula*,⁸ ou seja, do material bruto de que dispõe para compor o romance, e que são as suas lembranças e os relatos que ouviu dos “co-autores”. Assim, quando Eloá se impacientava com as divagações da avó, que não seguia o curso da narrativa em linha reta, no fundo está se impacientando consigo mesma ou tomando consciência de seu próprio modo de tramar o fio da narrativa. É o que acontece, por exemplo, no início do segundo capítulo:

Fiquei pensando o que fazer para que ela mudasse sua maneira de narrar e seguisse uma linha mais direta quando eu lhe pedisse que enfim começasse a contar a história toda de sua vida, da vida de seus três maridos, a história de todas aquelas pessoas (...).

Principalmente interessava-me saber sobre meu avô paterno, o chamado Joaquim Riograndense, o primeiro marido de Maria Floriana.

Sentindo que a emoção, esse potro selvagem, muitas vezes toma as rédeas da mão do ficcionista, a narradora registra esta queixa logo depois:

A conversa ia tomando o rumo que eu queria, mas era difícil dominar as lembranças que, aos borbotões, jorravam da memória de minha avó.

Aos poucos, através de observações e queixas quanto ao modo de Maria Floriana relatar sua vida, a narradora vai pondo à mostra a estrutura de sua própria narrativa. Ela parece pretender uma narrativa composta apenas das chamadas, por Roland Barthes, *funções cardinais* ou *núcleos*, que seriam, imaginando-se uma casa, os esteios da narrativa. Não quer as digressões e nem as notações subsidiárias, ou seja, as chamadas *catálises* pelo estruturalista mencionado,⁹ que se aglomeram em torno de um núcleo, sendo uma espécie de recheio da narrativa. Por isso declina o seu desejo em relação à narrativa de sua avó, escamoteando o próprio desejo:

E, principalmente, conseguir que ela levasse a história adiante sem se desviar em lucubrações desnecessárias.

Com o exercício de escrever, Eloá deve ter aprendido que é impossível realizar uma narrativa, como também uma casa, só com os esteios ou as vigas mestras. Em nenhuma espécie de comunicação humana (exceto a científica) se fala com tal economia de linguagem. Por isso declara:

(...)fui aprendendo que não era mesmo possível controlar a narrativa (...) para conduzir o assunto em linha reta.

Ainda no segundo capítulo, selecionamos mais um excerto eminentemente metalingüístico. Por meio dele a narradora-autora entrega a sua arte de tramar o fio da narrativa, insinuando a prática de seus recorrentes flash-backs simples ou intercalados:

(...) e já não me impacientava quando ela, nos momentos mais imprevisíveis da narrativa, abruptamente abria um longo parêntese para colocar dentro dele outra história. Acontecia até de surgir uma história dentro de outra história que, por sua vez, estava sendo colocada dentro da história principal.

No sétimo capítulo, aparece exatamente concretizada a estrutura aqui anunciada no discurso metalingüístico. Maria Floriana estava contando a história principal – sua vida com Joaquim Francisco Riograndense – relatando como foram os seus partos, com alguns momentos dramáticos. Em dado momento, ela afirma que, quando o filho Horácio nasceu, foi com o marido à Fazenda Cachoeira convidar a mãe do Otávio da Joana (a Rita) para morar na sua fazenda, a fim de auxiliar na lida diária. Aí aparecem digressões de Maria

Floriana que são, na realidade, da autora. Toma-se conhecimento de que forma J. Francisco prosperou, como construiu a nova casa. Neste ponto Eloá interrompe a avó e diz, reordenando o curso da história para a avó e para si mesma, o que é, na verdade, uma freqüente prática sua:

– Pera aí vovó! A senhora tem que voltar atrás. Paramos no lugar em que a senhora e o vovô tinham ido arranjar u'a mulher para vir tomar conta do serviço. Vamos continuar deste ponto.

Mal Maria Floriana reordenava o fluxo narrativo, a neta deseja saber quem é esse Otávio da Joana sobre o qual, ela descobre, paira um segredo de família. Sua avó lhe relata tudo e acrescenta mais um elo à corrente narrativa, contando a dramática história da Joana do Otávio que enfrentou a peste de um tal Libório, e o matou em defesa da honra, sendo esta uma das mini-células dramáticas mais bem realizadas da obra. O discurso mimético de Maria Floriana é delicioso.

Assim a técnica narrativa de Eloá, isto não passa despercebido a um crítico, está embutida no seu discurso metalingüístico que aparece como se fosse o modo particular de Maria Floriana narrar, modo muitas vezes censurado ficticiamente pela neta. E quando ela percebe que a única forma de encaixar o farto material de que dispõe na obra que realiza é adicionando detalhes (um claro procedimento épico) Eloá, projetando-se na avó, aceita o seu modo de narrar, conforme se pode ler no capítulo quinto:

Ela ia assim encaixando detalhes à medida que as lembranças iam desenrolando de maneira natural e eu, em obediência ao seu modo de narrar, achava por bem ir anotando.

A questão da “verdade” na obra é também entrevista na metalinguagem da autora. Maria Floriana (que é a própria Eloá dissimulada) está sempre cobrando a “verdade” dos fatos relatados. A própria narradora afirma hipoteticamente ao seu tio Augusto, numa memorável noite de 45, que aparece no capítulo décimo primeiro:

– Eu queria que o senhor me contasse tudo sobre a passagem dos revoltosos por aqui. É para anotar num livro que vou escrever sobre a Serra do Cafezal. A vovó já está me contando a vida dela, pois nesse livro pretendo traçar o retrato do povo, contar fatos importantes ocorridos nesta região e narrar “causos” acontecidos com gente daqui. Acho que o livro vai sair meio folclórico, meio do tipo colcha-de-retalho, mas é justamente isto que eu estou pretendendo. Um livro que seja o retrato da Serra do Cafezal, onde se movimentarão o povo de hoje e o de ontem.

Na voz de Maria Floriana, a cobrança da “verdade” dos fatos é sempre reiterada. O incidente com Maria Pimenta, que aparece no capítulo décimo terceiro, numa cena de ciúmes, ela não quis que fosse omitido a bem da verdade e, quase num tom de reprimenda, diz à neta (ou a neta se diz?):

(. . .) se você vai escrever o livro, tem que contar tudo. Se você está falando que o livro vai ser um retrato, você não deve contar só as coisas boas e limpas, mas precisa falar nos podres também. (. . .) Se o livro vai ser a história da minha vida e da vida do povo do meu tempo, eu não quero que você enche ele de mentira não.

Ainda no capítulo décimo sexto, as mesmas expressões de teor metalingüístico na voz de Maria Floriana, que não suprime nem aquele “capítulo” de seu passado com Zé Baiano, justificando-se:

(. . .) Quem fala a verdade não merece castigo e, além disso, eu não posso contar a minha história pelas metade. Livro meu tem que sair inteiro.

O exercício da “verdade” aparece até mesmo num momento crucial (quase o clímax do episódio) quando Maria Floriana relata como foi a morte do finado Zé Baiano, que com ela se casara por interesse e só lhe trouxera desgostos. Logo no início do capítulo décimo sétimo, a personagem afirma à neta:

(. . .) eu hoje vou te contar uma coisa que, se não fosse o livro, eu nunca ia ter coragem de te contar. Quando eu concordei de ajudar você a fazer esse livro, eu logo vi que eu não ia poder te contar a minha vida pelas metade pois livro é livro e eu acho que eles só tem valor se não esconder nada.

Eloá considera a avó “heróica e profundamente humana não deixando de lado o episódio deplorável da morte do seu segundo marido”. Mas, na verdade, é ela, Eloá, que se está impondo o exercício da verdade tão difícil se não impossível de se conciliar com a ficção. O grau desta dificuldade determinou o sacrifício da figura de Maria Floriana a certa altura do romance.

Os enunciados de uma obra ficcional não constituem juízos, isto é, não precisam corresponder exatamente à verdade, mas parecem tratar-se de juízos, são “quase-juízos”,¹⁰ quando o ficcionista alcança alto grau de convencimento através da força realizadora de sua linguagem literária. Este é o caso de Eloá. Tanto é que os seus leitores e colaboradores menos críticos, da Serra do Cafezal, de Jataí ou de outro lugar, em razão da intensa aparência de realidade de seu texto, poderão até questionar o texto de Eloá, considerando isto ou aquilo falso ou verdadeiro, ignorando o caráter ficcional da obra.

Entretanto a consciência do caráter ficcional de uma obra não tem sido sempre clara para os leitores. Thomas Mann foi violentamente atacado por retratar pessoas e aspectos da cidade de Lübek.¹¹ Os leitores em geral ignoram que as pessoas, ou uma cidade realmente existentes tornam-se ficção no contexto fictício. Um romance pode referir-se à realidade, mas não confundir-se com ela. Mas na história da literatura tem sido comum autores serem hostilizados por retratarem ou se referirem de modo indireto à realidade. Entre nós, cita-se, por exemplo, o caso da acadêmica Rosarita Fleury, presidente da Academia Feminina de Letras, que granjeou com sua obra – *Elos da mesma corrente* – não só um honroso prêmio nacional da Academia Brasileira de Letras, mas também até a inimizade de parentes.

No caso de Eloá, parece que não foi muito diferente. Neste caso pode assumir valor simbólico-metalingüístico a “batata quente” que Eloá recebe das mãos da avó ao final do relato de sua vida com Zé Baiano. Pode significar o fim de mais um relato presidido pelo fogo, mas também um objeto substitutivo da obra, capaz de provocar alguma queimadura ou mágoa. Eis o excerto onde parece se inserir o simbolismo:

Vovó parou de falar e (. . .) foi tirar do borralho uma batata-doce que ela enterrara para assar. Puxou-a para o rabo do fogão e depois de deixá-la esfriar um pouco, limpou a cinza com um pano chamuscado de pegar panela e deu-ma.

Vendo esta batata assada sob o aspecto metalingüístico, cumpre-nos assinalar que a autora, mesmo que possa ter sido intuitivamente, encontrou bons simbolismos para sugerir o desenrolar e o fim do tempo ficcional nos relatos. Por exemplo, a narrativa de D. Luzia do Zorico levou o tempo de ela fazer uma bananada. Quando Tônico, o pai de Eloá, relata a história do delegado Barros, ele atíça o fogo entre um pito e outro de cigarro de palha, enquanto a mãe de Eloá fia. Como já sugerimos, um fia simbolicamente o fio da narrativa e o outro desfia as lembranças. Vejamos:

Papai, sentado no banco a uma certa distância de minha mãe, ia desfiação as suas lembranças enquanto ela, incansável, transformava em fio as alvas cardaduras de algodão e o balaio ia insensivelmente se esvaziando.

Enquanto a narrativa prossegue, recompondo os episódios de 1929, a mãe de Eloá nos lembra Cloto, a figura mítica fiadeira. Ela não pára de fiar; não, como a outra, o fio da vida, mas o fio da narrativa, como se pode depreender:

A roda rodava sem parar, com o fuso engolindo gulosamente o fio, sem que o braço de mamãe se cansasse de ir estendendo, uma atrás da outra, as pastas alvas, fazendo-as desaparecer depressa, transformadas.

Entretanto, pelo menos neste caso, não podemos pensar que o procedimento de Eloá fica a cargo puramente da intuição. Ela própria afirma, referindo-se claramente ao procedimento, ao ouvir os “episódios quase épicos de 1929”:

Lembranças tão caras de desembaraçar do fuso da memória, o qual gira-girando, gira-girando, foi enrolando, através dos anos, fios de recordações infinitamente entrelaçadas para guardá-las preciosamente.

O que desejamos de fato mostrar é que, enquanto o tempo ficcional perdura ou enquanto perdura o relato de Tônico, a mãe de Eloá “continua a desdobrar incansavelmente as cardaduras de algodão ao giro cantante da roda”, como nos diz a própria narradora. Ainda: “Mamãe esticava firme grandes linhadas que o fuso da roda ia engolindo”. Entretanto, quando Tônico acaba de relatar a fuga de Salomão de Faria, que só foi possível com a sua ajuda de homem destemido, a mãe de Eloá acaba também de encher o fuso. Vejamos as duas seções subseqüentes:

Encerrada a sua história, meu pai se levantou e, encostado no portal, ficou olhando a noite e assobiando baixinho, pensativo.

Mamãe acabara de encher o fuso da roda e tinha começado a enovelar a linha numa vagem de amendoim. No fundo do balaio, branquejavam apenas umas duas ou três camadas de algodão cardado. Enquanto papai me narrara as peripécias daquela sua aventureira empresa, ela, diligente e operosa, não abria a boca uma única vez.

Como a narradora interroga o pai acerca do destino dos outros cabeças que pretendiam se armar para derrubar o Marcondes, se foram também perseguidos pelo Barros, haverá ainda um breve relato que comportará, certamente, o tempo de se enovelar a linha, terminando, a um só tempo, a atividade da fiadeira e a do contador da história. Este foi, sem dúvida, um bom expediente simbólico-metalingüístico encontrado pela autora para figurar o tempo ficcional do relato.

O romance de Eloá oferece inúmeras e inumeráveis possibilidades de abordagem. É riquíssimo o seu substrato histórico, folclórico, lingüístico (já que espelha a linguagem do povo da região da Serra do Cafezal),

além de oferecer outras possibilidades de abordagem estrutural e estética. Num romance com tantas possibilidades interpretativas, não resta outra alternativa ao crítico a não ser optar por um ou alguns dos caminhos de acesso ao coração da obra.

Mesmo sem pretender ingressar em outros campos de análise, não podemos deixar de aludir à linguagem quase sempre primorosa de Eloá, realmente estética e com um poder de convicção incomum num ficcionista estreante. Há imagens e comparações dignas de um mestre na arte de escrever. Descrições inolvidáveis. Se cometeu falhas, como a antecipação de fatos (por exemplo, segredou ao leitor seu futuro casamento com Tonhe, mal o introduziu na narrativa); como a transcrição de poemas de poetas árcades ao lado de trovas anônimas (estas sim, deveriam mesmo ser registradas para não se perderem); se conclamou extemporaneamente o seu leitor para o seu tempo real, chamando-o de “meu caro leitor”, como fez Machado de Assis e outros escritores no seu tempo; se cometeu outros erros possíveis aos estreantes, como a própria dificuldade de conciliar ficção e História, transcrevendo, ao fim do romance (e depois da morte de Maria Floriana) relatos dos “co-autores”, às vezes com o máximo de fidelidade, sacrificando os aspectos literários de seu belo discurso em favor da “verdade” – tudo lhe será perdoado em nome de seus inumeráveis acertos.

Um destes acertos seria sua rara capacidade de “retratar” as pessoas. Maria Floriana, por exemplo, copiada de um ser onticamente autônomo – a avó de Eloá – é uma figura verdadeiramente encantadora. Dura, altiva, já com uma consciência pré-feminista (se observarmos o seu comportamento com as filhas e a sua visão em relação aos homens), mas, ao mesmo tempo, sensata, solidária, sorridente, caçofista e com uma notável visão de mundo.

Se Maria Floriana aparece como uma personagem épica, ou no dizer da autora, “O protótipo da mulher pioneira”, seu primeiro marido, Joaquim Francisco de Sousa é uma personagem muito mais lírica, talvez porque dele a narradora guarda um sentimento lírico e uma imagem igualmente lírica. Não conheceu o avô, mas sua avó não se cansava de lhe repetir que viveu com ele *onze anos que pareceram onze dias*, tal a felicidade que o marido lhe proporcionara. Mesmo havendo-se casado duas outras vezes, depois de viúva, percebe-se que esse riograndense foi o grande amor de Maria Floriana. Para Eloá ele era “um valoroso e forte homem, belo e impetuoso como os heróis dos romances antigos”.

Sanin é uma personagem telúrica. Admirava a força da natureza bruta e a desafiava, enfrentando rios caudalosos, tempestades, chuva de vento que o atraía para um passeio a cavalo entre relâmpagos e raios. Nas palavras da narradora, “era um misto de patriarca e peão”. Muito rico, abrigava, em sua grande e confortável casa, na fazenda Canguçu, inúmeros parentes, de diferentes graus (e aderentes), mas vivia de modo franciscano: sempre descalço, dormindo

no porão da casa e trabalhando como um condenado – desde a madrugada até noite adentro. Eloá o resume assim: “O tio Sanin era pessoa de natureza ao mesmo tempo simples e complexa. Era também a alma mais generosa e despreendida que eu conheci”. Sua morte trágica é descrita por ela com um realismo de gelar a alma.

Heróis, anti-heróis, como Zé Baiano (o segundo marido de Maria Floriana), tipos, como Maria Pimenta e outros, compõem a galeria humana criada ou recriada por Eloá. E um fato curioso: o seu poder de convicção nos leva a amar os que ama e a desprezar os que ela despreza.

Serra do Cafezal jamais pagará o tributo que merece Eloá. Ela imortalizou, nas páginas de seu romance, aquilo que chamou de “uma civilização das mais interessantes”: a luta de seus pioneiros, seus hábitos, costumes, superstições, credences, linguagem e a própria História dentro da história. Nas grutas da ficção, a nossa escritora imprime a fogo, ou sob o signo do fogo, um universo que assumirá, com o tempo, valor antropológico semelhante àquele que jaz nas “casas de pedras” (ou grutas) da Serra do Cafezal. Esse atestado vivo da remotíssima presença da mão humana, sob a luz das chamas de fogueiras primitivas, a desenhar sua marca inconfundível e a sua atividade mais alta: a criação.

ABSTRACT

This work makes a reflection on the symbolism of water and fire. These two antithetic elements go through the 447 pages of the novel *Serra do Cafezal: retratos e lembranças*, by Maria Eloá S. Lima.

Moreover, it elucidates the metalinguistic aspects dissimulated in the narration of the main female character and shows some directions to analyse an epic, whose historical, folk and linguistic substratum is of great importance.

NOTAS

1. ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: *A personagem de ficção*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 17.
2. BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972. p. 25.
3. Op. cit., p. 41.
4. Id. ibid., p. 37.
5. Id. ibid., p. 37.
6. Op. cit., p. 104.
7. Op. cit., p. 178.
8. Cf. EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In: *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 22. Af aparece a formulação de Chklovski acerca da diferença entre *trama* e *fábula*.
9. BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 32, 33, passim.
10. Cf. ROSENFELD, Anatol., op. cit. p. 18, 19, 20.
11. Idem, ibidem, p. 20, nota de rodapé nº 04.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BACHELARD, Gaston. *A psicandlise do fogo*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1972.
2. BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
3. CÂNDIDO, Antônio et alii. *A personagem de ficção*. S. Paulo: Perspectiva, 1972.
4. EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.