**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**

A mimesis e o imaginário em *Rio Subterrâneo*, de O. G. Rego

Francisca Jheine Andrade Cunha

Teresina – PI
2016

Francisca Jheine Andrade Cunha

A mimesis e o imaginário em *Rio Subterrâneo*, de O. G. Rego

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.

Orientador: Fabricio Flores Fernandes.

Francisca Jheine Andrade Cunha

A mimesis e o imaginário em *Rio Subterrâneo*, de O. G. Rego

Dissertação apresentada ao Mestrado Acadêmico em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, Área de Concentração: Literatura, Memória e Cultura, Linha de Pesquisa: Literatura, Memória e Relações de Gênero.

Dissertação julgada em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Fabricio Flores Fernandes — UESPI
Orientador

Prof. Dr. José Wanderson Lima Torres — UESPI
Examinador

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro — UFPI
Examinador

Aos meus queridos pais: Diano Israel e Neusa Maria
A meus queridos irmãos: Jhone Israel e Maria Dayana

“O artista não repete o mundo mas tampouco necessariamente o repele”

Costa Lima

“Não é o infinito que encontro nas águas, mas a profundidade.”

Bachelard

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus, autor da vida, e quem possibilitou as oportunidades apresentadas neste caminho.

A Diano Israel Cunha e Neusa Maria de Andrade Cunha, os quais admiro e prezo, pela motivação, compreensão, paciência. Em suma, toda espécie de cooperação que ajudou no desenvolvimento deste trabalho.

A Jhone Israel Andrade Cunha e Maria Dayana Andrade Cunha, meu maninho e minha maninha, pelo carinho e amor dedicados.

Ao orientador Prof. Dr. Fabricio Flores Fernandes, pelo incentivo, compreensão e excelente trabalho de orientação desenvolvido, fatores que contribuíram de maneira significativa para o início e o término da dissertação.

A turma de mestrado 2014.1, formada por pessoas singulares, pelas experiências de aprendizagem que possibilitou. Em especial, a Elimar Barros, oeirense nata, com quem troquei figurinhas a respeito de outro oeirense, O. G. Rego de Carvalho.

Aos profissionais da coordenação do mestrado Acadêmico em Letras, entre os anos de 2014/2016 coordenada pelo Prof. Dr. Feliciano Bezerra, após pela Profa. Dra. Algemira Mendes e atualmente, pelo Prof. Dr. Diógenes Bueno, em especial à secretária Rosenir Feitosa, pela receptividade e profissionalismo.

Ao Prof. Dr. Wanderson Lima, que compôs a banca de qualificação, pelas importantes sugestões para a escrita, por disponibilizar a tese e demais trabalhos que ajudaram, e muito, na pesquisa.

À Profa. Dra. Socorro Rios Magalhães, quem desde o ano de 2014 ocupa a cadeira nº 6 da Academia Piauiense de Letras, antes pertencente a O. G. Rego

de Carvalho, por disponibilizar seu discurso de posse que ajudou a pensar sobre a obra do autor e pelas sugestões também trazidas na banca de qualificação, as quais também contribuíram para a escrita.

Ao corpo docente do Mestrado Acadêmico em Letras, ainda não citados, em especial os que participaram diretamente do processo do mestrado, como a Profa. Dra. Marly Gondim, pelo profissionalismo e dedicação ao ofício.

À mestra em Literatura, Profa. MSc. Rafaela Cardoso, pela amizade e parceria que se consolidaram durante os anos do mestrado.

Ao amigo de graduação que atualmente é mestre em Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Francisco Hudson Pereira da Silva, por não hesitar sempre que solicitado e pelas pertinentes indicações de leitura que, desde a graduação, auxiliaram no aprofundamento dos estudos.

Aos alunos da maravilhosa turma de Letras/Português, na qual estagiei em 2015.1, pela ótima experiência em docência que proporcionaram.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do estado do Piauí - FAPEPI, pelo financiamento da bolsa de mestrado durante esses anos.

À Profa. Dra. Márcia Edlene Maurinz, orientadora na graduação, por ter me apresentado a teoria de Costa Lima e ensinado importantes lições sobre a vida acadêmica.

RESUMO

O objetivo desta dissertação é interpretar a obra *Rio Subterrâneo*, de O. G. Rego de Carvalho, com base nas teorias da mimesis e do Imaginário. Com esse fim, elegeu-se a proposta teórica de Luiz Costa Lima sobre a mimesis, tendo em vista que ele ampara a redefinição do conceito a partir de um olhar que desvencilha o texto literário da metáfora de espelho do mundo para pensar o processo mimético como produtor de diferença. Neste seguimento, o Imaginário coopera na leitura e compreensão da poética de Rego de Carvalho por fornecer o arcabouço metodológico que auxilia na interpretação da obra, posto que a mimesis costalimiana torna viável o diálogo com o Imaginário, devido a seu caráter produtivo. Esse desdobramento teórico evidencia a potencialidade de representação presente em *Rio Subterrâneo* e a pertinente dinâmica do simbolismo das águas que o romance apresenta. Nestes quesitos na análise, identificamos a maneira como a obra de Rego de Carvalho retoma a realidade e como a poética da representação ressoa no imaginário, especificamente o das águas, engendrado no texto através das diversas imagens referentes ao simbolismo aquático.

Palavras-chave: *Rio Subterrâneo*. Mimesis. Imaginário. Representação. Água.

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to interpret the work *Underground River*, by O g. Rego de Carvalho, based on the theories of mimesis and of the imaginary. With this purpose, it was elected the theoretical proposal of Luiz Costa Lima about the mimesis, considering that he supports the redefinition of the concept from a look that breaks the literary text of the metaphor of the mirror world to think the mimetic process as a producer of difference. In this follow-up, the imaginary cooperates in the reading and understanding of the poetics by Rego de Carvalho for providing the methodological framework that assists in the interpretation of the work, since the mimesis costalimiana makes feasible the dialogue with the imaginary, due to his character. This theoretical breakdown highlights the potential of this representation in *underground river* and the relevant dynamics of water symbolism the novel presents. In these questions in the analysis, we identified how the work of Rego de Carvalho returns to reality and how the poetics of representation resonates in the imagination, specifically the waters, engendered in the text through the various images related to water symbolism.

Keywords: *Underground river*. Mimesis. Imaginary. Representation. Water.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 RECEPÇÃO CRÍTICA E APORTE TEÓRICO	14
1.1 Particularidades da vida e da obra de O. G. Rego de Carvalho	14
1.2 A recepção crítica das obras de O. G. Rego de Carvalho	18
1.3 Um breve panorama histórico sobre o conceito de mimesis	22
1.4 <i>Mimesis</i> na visão costalimiana	33
1.5 Mimesis e verossimilhança	38
1.6 A dinâmica entre o imaginário e a mimesis	41
2. RIO SUBTERRÂNEO: UMA POÉTICA DA REPRESENTAÇÃO	51
2.1 Ecos da realidade em <i>Rio Subterrâneo</i>	51
2.2.1 As dúvidas existenciais de Lucínio	55
2.2.2 Os desafios amorosos de Hermes	62
2.2.3 Helena e a difícil tarefa da mudança	63
2.3 A questão da representação em <i>Rio Subterrâneo</i>	68
2.4. Espaço e representação em <i>Rio Subterrâneo</i>	73
3. O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS NA POÉTICA OGERREGUIANA	84
3.1 A água como elemento do espaço em <i>Rio Subterrâneo</i>	84
3.2 A linguagem líquida do romance	88
3.3 Os simbolismos das águas em <i>Rio Subterrâneo</i>	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

INTRODUÇÃO

Nesta dissertação, analisamos a obra *Rio Subterrâneo* do autor piauiense Orlando Geraldo Rego de Carvalho com base na teoria da mimesis, a partir da definição de Luiz Costa Lima, e o Imaginário. Neste entremeio, dialogamos com algumas das ideias centrais de estudiosos da Ciência das Imagens, como Jung, Bachelard e Durand. Temos como ponto de partida desse estudo a concepção de que a literatura possui utilidade cognitiva e é um dos instrumentos que possibilita conhecimento sobre as complexidades humanas. Trata-se da útil inutilidade da arte, posto que, sem uma função pragmática, ainda assim ela é um meio que favorece a existência sadia, tendo em vista que o homem não necessita apenas do factual, mas também daquilo que instiga o exercício imagético.

Segundo Costa Lima, o processo mimético entrecruza os horizontes de semelhança e o de diferença, concepção que se contrapõe à tradução latina de mimesis como imitatio. O encontro entre esses horizontes aumenta a possibilidade de leitura das obras literárias e afasta interpretações que prendem o texto a um possível contexto de origem. Sob este viés, intercalamos à teoria da mimesis costalimiana as ideias de alguns dos estudiosos do imaginário.

Desse modo, consideramos a reinterpretação do conceito de mimesis por Costa Lima como o vetor que permite o diálogo com o imaginário. A interlocução auxilia na leitura de uma obra literária, já que a mimesis não aparta o texto do mundo, mas tem essa relação reconstruída pelo leitor. Sobretudo, o texto literário passa a ser concebido como produto da imaginação humana. Por isso, cresce a necessidade de aprender a ler imagens, ratificando o entrecruzamento entre as teorias.

Rio Subterrâneo foi publicado pela primeira vez em 1967 pela Editora Civilização Brasileira. Desde a primeira, já se contam 10 edições da obra, sendo a última em 2009. Todas trazem indícios de modificações no texto. O primeiro que salta aos olhos é a quantidade de páginas do romance, que, em 1967, possuía 169 páginas, e, na publicação de 2009, apenas 129. Tal característica ainda precisa ser investigada mais detidamente pela crítica. Além disso, esse fator incita mais uma questão para quem decide estudar as produções literárias ogerreguianas: qual edição utilizar?

Em primeira instância, decidimos pela edição de 1967. No entanto, chegamos à conclusão de que o difícil acesso a essa publicação dificultaria, de certo modo, a assimilação do trabalho. Neste sentido, optamos pela de 2009, de circulação ampla, o que provavelmente evita a divergência entre os trechos da narrativa citados e a possível apreciação de um leitor que só teria acesso à edição de 2009. Tratando-se de Rego de Carvalho e das intervenções que realizou em suas obras, não podemos negar as mudanças textuais entre os dois pontos extremos das edições. Escolher a primeira como objeto de estudo acabaria por criar a necessidade de pará-la à última edição, o que modificaria o foco inicial da pesquisa, posto que, da consonância entre a mimesis e o imaginário, seríamos conduzidos a uma análise estrutural. A eleita da vez seria a gama teórica da Crítica Genética, dadas as minuciosas metodologias e critérios que estudiosos desta abordagem do texto literário criaram para dar suporte a esse tipo de leitura. Como esse não era o nosso objetivo primeiro, por questões de afinidade e experiência com a teoria, continuamos com a mimesis e o imaginário.

O primeiro contato que tivemos com *Rio Subterrâneo* foi a escrita da monografia¹. Texto eleito, a princípio, pelo anseio de estudar uma obra clássica para a literatura piauiense e desenvolver uma pesquisa com base no imaginário. Essa experiência de leitura gerou a necessidade de aprofundar o estudo. A partir de então, problematizamos as questões desta pesquisa considerando as interpretações que geralmente as obras de Rego de Carvalho provocam. neste caso, as relações entre a obra e a realidade. Outra motivação foi o anseio de aprimorar o estudo sobre o imaginário, especificamente, o imaginário das águas.

A continuidade do estudo possibilitou o amadurecimento das ideias que tínhamos sobre a produção literária e as teorias. Assim, desenvolvemos a pesquisa bibliográfica com base na abordagem da mimesis por Costa Lima e a de estudiosos do imaginário mencionados no início deste texto. Sob esse ponto de vista, decidimos unir as teorias, por pressupormos a consonância entre elas, e pensarmos sobre o modo como a obra de Rego de Carvalho remonta aos problemas teóricos. Um dos entraves do trabalho foi o apego à teoria o que

¹ Monografia defendida na conclusão do curso em Letras/Português em fevereiro de 2013 com o título *As imagens simbólicas em Rio Subterrâneo, de O. G. Rego de Carvalho*.

acabou desfocando-nos das questões que regiam a leitura de *Rio Subterrâneo*. No entanto, as releituras do romance trouxeram à luz os problemas de pesquisa que conduzem esta análise: *Rio Subterrâneo* é uma poética da representação? O que e de que modo representa? O romance representa o imaginário das águas? E quais as imagens simbólicas das águas que povoam a poética de Rego de Carvalho?

Dessa forma, estruturamos a pesquisa em três capítulos gerais descritos a seguir: “Recepção Crítica e Aporte teórico”, “*Rio Subterrâneo*: uma poética da representação?” E, por último, “O imaginário das águas na poética ogerreguiana”.

No primeiro capítulo, apresentamos uma breve biografia do autor e alguns dos traços particulares de suas produções literárias. Além disso, averiguamos estudos a respeito da obra ogerreguiana, ato contínuo, para a partir daí trazermos uma historiografia sucinta contrapondo a abordagem sobre a mimesis de Costa Lima às elaboradas pela teoria da literatura ao longo do tempo. Em consonância, elegemos um subtópico sobre a verossimilhança, posto que é um conceito que auxilia na compreensão da poética do piauiense. Nesse sentido, dialogamos com as ideias do espanhol Ortega y Gasset por dois motivos basilares: um, porque, em *A desumanização da arte*, ele discute implicitamente sobre o caráter verossímil das obras de arte; outro, porque o ideário do filósofo apresenta pontos similares aos de Costa Lima. No mesmo capítulo, apresentamos a Ciência das Imagens na voz de Jung, Bachelard, Durand, Eliade e Cassirer, entre outros, que se engajaram a esmiuçar o universo simbólico humano, com o intuito de ressaltar seu valor e a necessidade de compreendê-lo. Assim, fechamos o capítulo entrecruzando a mimesis ao imaginário, visto que são teorias que se integram.

Já em “*Rio Subterrâneo*: uma poética da representação?” engajamo-nos em evidenciar os principais traços do projeto estético de Rego de Carvalho com base na análise do romance e inferindo sobre a maneira pela qual o autor intercala a experiência empírica à sua obra ficcional, visto que esta característica é uma das mais enfatizadas na produção literária do piauiense. Desse modo, esmiuçamos o texto, remontamos os enredos-chave da trama, as histórias de Lucínio, Hermes e Helena e especulamos sobre as similaridades entre as características dos personagens com os padrões do heroísmo moderno. Gerimos estas interpretações para refletir sobre a homogeneidade entre os enredos e a proposta geral do romance, que, sob este viés, delinea-se à medida que a obra

ênfatiza a relaçaõ entre os personagens e o espaço. A partir daí, analisamos como a obra apresenta essa ligaçaõ e como a poética da representaçaõ de Rego de Carvalho se configura.

Por fim, em “O imaginário das águas na poética ogerreguiana”, apresentamos a unidade simbólica da obra, que, em termos gerais, instiga a pensar a força poética que as águas expressam na narrativa. Imagens simbólicas que permitem inferir que a água é realmente a matéria que substancializa a composiçaõ literária de Rego de Carvalho. Assim, apontamos os indícios do enredo, da linguagem, do espaço da narrativa, entre outros, que certificam a validade dessa leitura.

Por fim, nas “Considerações finais”, terminamos a travessia. Em síntese, trazemos de volta os principais pontos das teorias estudadas, a mímesis e o imaginário, ressaltando as convergências entre elas e, logicamente, os resultados que essa abordagem da obra ogerreguiana gerou. Assim, iniciamos o percurso que se estende da teoria para a obra. Neste caso, da mímesis e do imaginário para o *Rio Subterrâneo* de Rego de Carvalho.

1 RECEPÇÃO CRÍTICA E APORTE TEÓRICO

1.1 Particularidades da vida e da obra de O. G. Rego de Carvalho

Orlando Geraldo Rego de Carvalho nasceu e viveu a infância em Oeiras, a primeira capital do Piauí. Em 1942, após a morte do pai, José Rêgo de Carvalho, mudou-se com a mãe, Aracy de Carvalho, para a cidade de Teresina, capital do Piauí desde 1852. Da vivência em Oeiras, cidade que carrega marcas significativas da colonização lusitana, aprendeu a religiosidade, absorveu a atmosfera provinciana, assimilou as marcas lingüísticas locais à literatura como as palavras *cousa* e *quintas*, presentes constantemente em suas obras, e registrou a tradição de casamentos intrafamiliares, costume consolidado pelo patriarcalismo, que, além de manter a circulação de bens entre os familiares, gerou diversos casos de loucura devido à união consanguínea. De Teresina, o autor apreendeu o movimento urbano de uma capital que começava a se desenvolver. Por isso, são figuras emblemáticas nas produções literárias ogerreguianas: as praças, a ponte, o Liceu, o rio, as atividades culturais desenvolvidas para o lazer dos teresinenses, entre outros elementos que compõem a urbanidade.

As narrativas de Rego de Carvalho remetem à sua vivência por meio da reconstrução da experiência urbana representadas pela relação dos personagens e os espaços e dos nomes de personagens fictícios que remetem às particularidades de sua biografia como é o caso da tia Julinha que foi professora de O.G. Rego na vida real e é professora de Helena em *Rio Subterrâneo*, e dos Josés, irmão de Ulisses no primeiro romance do autor e nome do pai de Lucínio em *Rio Subterrâneo*. No entanto, o literato não projeta nos enredos e nas personas criadas pela imaginação apenas o que viveu, narra para além disso, objetiva a matéria literária: sua experiência existencial. Assim, o que transfere para o ambiente artístico, já que desloca da realidade, ganha ares universais. A constante movimentação dos personagens de Oeiras para Teresina, a loucura e as angústias que a perda do pai gera em alguns deles (caso de Ulisses e Lucínio) são prenúncios de uma mitologia pessoal, circunstâncias que compunham a vida do autor e que, na literatura, expõem marcas de um imaginário.

Desde os 10 anos de idade, Rego de Carvalho perscruta a arte de escrever. Em Oeiras, estimulado pela tia e professora Julinha, escreveu no *Fanal*,

jornal exclusivo para a publicação dos trabalhos de alunos, um artigo que versava sobre a *Descoberta da América* e que já evidenciava o escritor dramático que se tornaria. Segundo o autor, ele finalizou o artigo do seguinte modo: “Eu dizia assim, no fim, que Colombo, apesar de ter levado o ouro da América para o reino da Espanha, tinha morrido pobre e abandonado por todos.”(KRUEL, 2007,p. 11). Durante a carreira de escritor, a dramaticidade e a tragédia se tornaram traços particulares das narrativas ogerreguianas.

A partir dos 16 anos, enviou contos para importantes revistas nacionais do período, mas, somente após acumular experiência literária e diversas premiações em jornais e revistas nacionais como *Jornal de Letras*, *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *O Cruzeiro*, *A cigarra* (do Rio), o *Tempo e Anhembi* (de São Paulo) e *Sul* (Florianópolis), resolveu escrever o primeiro romance. Nas décadas de 1950 e 1960, construiu seus principais textos literários. Em 1953, foi publicado *Ulisses entre o amor e a morte*; em 1967, *Rio Subterrâneo*; e, em 1971, *Somos todos inocentes*, títulos que formam a trilogia do autor. Além desses textos, em 1955, foi escrita a novela *Amarga Solidão*, publicada apenas em 1988. Em *Ulisses*, *Somos todos Inocentes* e *Amarga Solidão*, os enredos são lineares, apesar do teor psicológico do primeiro. Já o de *Rio Subterrâneo* não é linear. Nesse caso, a narrativa é marcada pelo tempo psicológico, que influi na cronicidade.

As produções literárias de Rego de Carvalho têm como eixo central as temáticas universais do amor e da morte. Os temas são problematizados por personagens com almas complexas, dramáticos, que lidam com a morte e com a busca pelo amor, problemáticas que permeiam o interior humano. De acordo com o crítico Hélio Pólvora, são algumas das singularidades do autor piauiense: o veio poético, “a capacidade de impor a uma história imaginada ou recriada o rótulo de verdade”(KRUEL, 2007, p. 100) e o princípio da causalidade. Os enredos do autor entrelaçam as histórias dos personagens, núcleos que se cruzam no decorrer da trama. O ápice desse procedimento está em *Rio Subterrâneo*, romance que esmiúça as vidas de Lucínio, Helena e Hermes. Além disso, sua trilogia interliga personagens de obras diferentes. E é em *Rio Subterrâneo* que encontramos nomes que povoam tanto o mundo ficcional de *Ulisses* quanto o de *Somos todos Inocentes*, alguns deles são: Ulisses, Dulce e Raul. Na passagem a seguir podemos perceber a cena que abre o romance *Ulisses entre o amor e a morte*, reconstruída em *Rio Subterrâneo*:

No meio do jardim, uma velha se abaixara, escrevendo no lajedo. Movido pela curiosidade, acerquei-me em silêncio, mas tão de perto que a estranha alçou a vista e, rindo-se, quis reter-me:
 -- Gravo seu nome, Ulisses. (CARVALHO, 2009, p. 13)

Já em *Rio Subterrâneo* temos:

Uma velha de cócoras escrevia na laje, num recanto de sebes. Só o menino lhe observava os movimentos. E, quando ele se acercou: *Gravo seu nome, Ulisses*. Era o sobrinho da professora. Não querendo ser vista, Helena afastou-se e desceu pelo caminho das cabras. (CARVALHO, 2009, p. 61)

Em *Rio Subterrâneo* é a personagem Helena que espia a cena protagonizada por Ulisses no primeiro romance de Rego de Carvalho. A reconstrução da mesma cena em contextos diversos aponta a minúcia do autor em entrelaçar as histórias que povoam seu mundo fictício e homogeneízam as narrativas. São procedimentos artísticos que trazem para a ficção a ideia de que na realidade não há apenas um protagonista de uma história. Na realidade, temos histórias que se entrecruzam continuamente. Sob essa circunstância, o protagonista é o que vive determinada história a partir de um ponto de vista particular. Há, portanto, realidades. O enredo vivenciado a partir de um ponto de vista é uma das ideias basilares perpassadas nas obras do literato.

Em *Ulisses entre o amor e a morte*, o romance é narrado em primeira pessoa, o protagonista é quem relata uma série de situações que vivencia desde a infância ao início da vida adulta. Os conflitos vividos durante cada circunstância mostram o processo de maturação da personagem, que supera situações-chave para seu progresso existencial. As situações se estendem desde o falecimento do pai à primeira desilusão amorosa. Dilemas psicológicos que exigem coragem e certo teor de conformismo, já que o personagem não pode modificar tais situações.

Em *Somos todos Inocentes*, título que ironiza a culpa, o narrador onisciente trata da capacidade de os personagens assumirem as responsabilidades pelas ações, o que remete à temática bíblica da culpa, tema exposto pelos personagens Adão e Eva no livro do Gênesis. No romance, o narrador onisciente relata as relações de oposição entre famílias tradicionais, o que impossibilita o relacionamento amoroso entre os personagens Dulce e Raul.

Na novela *Amarga Solidão* (1988), narrativa relatada também em terceira pessoa, conta-se a história de amor entre o padre José e a jovem Anita. Paixão

que leva o padre, obrigado pela família da jovem, a casar-se com ela. Depois disso, José e Anita mudam-se para uma casa afastada de Oeiras, onde vivem um monótono cotidiano. A jovem, entretanto, engravida, fato que leva o padre a retornar suas práticas de oração durante as madrugadas, o que intriga a esposa. Quando chega o parto, o bebê, fruto do pecado, nasce morto. Assim, a infeliz Anita decide deixar o marido, que, escondido no quintal, assiste à partida da esposa, hesitando em impedi-la.

Já o enredo de *Rio Subterrâneo* possui uma atmosfera caótica que interfere no tempo, espaço e nas ações das personagens. Desta maneira, as pontas soltas do texto são agrupadas pelo leitor. Qual é o centro narrativo de *Rio Subterrâneo*? A leitura da obra certifica que o romance não se centraliza em apenas uma história, como mencionamos anteriormente. No todo, o texto é narrado em terceira pessoa, por uma voz onisciente que entrecruza ao discurso descritivo ora as falas ora os pensamentos das personagens, como percebemos na sequência:

Os casarões pareciam recortados no céu nebuloso, e junto às calçadas de pedra as vassourinhas cresciam livremente. Eis a nossa rua, disse ele, fitando-a nos olhos. É triste à noite, mas alegre pela manhã. Helena não ouviu; achava-se presa ao fascínio da rua. As casas penumbrosas, oprimidas entre quintais, tinham um quê de estranho e mágico. Que mistério não guardariam as suas paredes, e as janelas sem rótulas? (CARVALHO, 2009, p. 50)

Orlando Geraldo Rego de Carvalho publicou apenas os três romances citados e a novela (editada somente uma vez), mas não deixou de burilar seus textos em busca de aprimorar a escrita. Tanto que *Ulisses* foi editado 14; *Rio Subterrâneo*, 10; e *Somos Todos Inocentes*, 8 vezes. Cada uma das obras traz intervenções textuais significativas.

Em *Como e por que me fiz escritor*, o literato afirma se considerar um escritor telúrico, psicossocial, realista, apesar de simbólico, e que optou por utilizar a técnica “*Roman fleuve*”, o romance-rio, estilo textual em que as histórias sucedem umas às outras. Podemos afirmar que são traços da ficção ogerreguiana o caráter telúrico por centralizar-se nas cidades onde viveu, Oeiras e Teresina; psicossocial, por, primeiro, refletir a respeito das problemáticas que envolvem a relação entre diferentes grupos sociais (principalmente a relação entre loucos e sãos), e, segundo, por olhar para o interior humano, considerando

as complexidades que compreendem o homem. Ele é realista, por apresentar fatos fictícios construídos segundo os padrões de uma sociedade e que se sucedem a fim de aumentar o teor de convencimento dos textos, além de o narrador utilizar uma linguagem descritiva e poética que assegura o feito informativo do texto e evoca, na imaginação do leitor, o cenário da narrativa.

Segundo Kenard Krueel (2007), Rego de Carvalho fez parte da Arcádia, do Clube dos Novos, da Associação Brasileira dos Escritores – Secção do Piauí e do Grupo Meridiano, grupos que, entre as décadas de 1940 e 1950, cooperaram para o fortalecimento da literatura piauiense. Em 7 de julho de 1983, O. G. Rego de Carvalho assumiu a cadeira de nº 6 da Academia Piauiense de Letras. O literato faleceu em novembro de 2013. Em 2014, a pesquisadora e professora Socorro Rios Magalhães passou a ocupar a cadeira que o tem como patrono. Em seu discurso de posse, refere-se à produção literária de Rego de Carvalho da seguinte maneira: “O mundo de O.G Rego de Carvalho é a cidade de Oeiras, a vida, os costumes, as pessoas, não na sua exatidão factual, mas a cidade imaginária, recriada pelo artista, mediante sua memória e sentimento².”

Desse modo, realidade e imaginação se enlaçam na consumação da obra literária. Nas obras de Rego de Carvalho não é diferente. Se a experiência empírica do homem é matéria para a literatura, ela se constitui ponto de partida para a reflexão sobre o que nos cerca. Certamente, as narrativas ogerreguianas certificam que os dramas humanos são a matéria preferida do autor.

1.2 A recepção crítica das obras de O. G. Rego de Carvalho

Rego de Carvalho foi um dos poucos artistas que pôde experimentar a apreciação da sua obra em vida. O literato distribuiu alguns exemplares de sua produção literária e recebeu inúmeros elogios da crítica contemporânea e de importantes nomes da literatura nacional, como: Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Érico Veríssimo entre outros. Os juízos de valor sobre a obra do autor ressaltam a importância do literato no cenário piauiense e nacional. Fatos que contribuíram para a extensa fortuna crítica sobre as obras do literato, muitos

² Cf. MAGALHÃES, Maria do Socorro Rio. Discurso de posse da acadêmica Maria do Socorro Rios Magalhães na Academia Piauiense de Letras. Revista da Academia Piauiense de Letras. Teresina, n. 72, p. 9-215, Dezembro. 2014.

desses textos foram reunidos pelo jornalista Kenard Kruel (2007) no título, *O. G. Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Dos trabalhos acadêmicos analisados selecionamos alguns desenvolvidos por historiadores e críticos literários com o intuito de averiguar a abordagem do texto ogerreguiano.

É interessante notar o grande interesse de pesquisadores da área de história pelas obras de O. G. Rego de Carvalho. Nesse tipo de análise, geralmente destaca-se o caráter documental da obra do escritor. Além disso, os estudos direcionam a uma leitura biográfica da ficção ogerreguiana e interpretam a relação obra e realidade com o intuito de identificar os espelhos do real, ou melhor, de tentar mostrar como a produção literária documenta o tempo e o espaço expostos na narrativa. Fato esse que realça a atuação de um dos partícipes que constituem a literatura: o autor. No entanto, a saber, o texto efetiva o entrecruzamento entre a realidade e o imaginário: Para Iser (2013, p. 43)

[...]o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto. Assim, retorna ao texto ficcional uma realidade de todo reconhecível, posta agora sob o signo do fingimento.

De acordo com Iser, o caráter de fingimento da produção literária apresenta os fragmentos da realidade que compõem o texto, tanto no que diz respeito ao mundo humano em si, quanto ao mundo literário, ou seja, às influências que fazem parte do arcabouço literário do autor. Sendo assim, os vestígios do real postos em destaque pelos historiadores evidenciam o poder documental do texto, o que de fato é resultado do posicionamento e das classificações que esse tipo de leitor possui. Naturalmente, essas interpretações aproximam-se das leituras sociológicas a respeito do estrato literário, como a de Georg Lukács e, em certo ponto, a de Erich Auerbach.

Segundo os posicionamentos de Georg Lukács (2000) e de Erich Auerbach (2001), baseados nos princípios ideológicos que consideram o social como um aspecto significativo para a literatura, a obra de arte literária reflete o mundo. Os teóricos interpretam esse caráter a partir de pontos de vistas diferenciados. Para Lukács, o romance é a épica moderna, e, para Auerbach, as obras internalizam a condição humana do período histórico que figuram. Nas análises de Lukács e de Auerbach, levantam-se uma série de relações entre texto e contexto, o que destaca a função da literatura como a de espelhamento e demonstra a

preocupação filológica de ambos em evidenciar a internalização desses aspectos na obra. Mas a literatura não reflete o social? O problema dessa abordagem é prender a interpretação de uma obra à sua capacidade de retomar o contexto em que foi produzida. Sob estes pontos de vista, evidencia-se o caráter de referencialidade de um texto.

Entre os estudos acadêmicos sobre a obra de Rego de Carvalho, a dissertação de mestrado em história do Brasil de José Maria Vieira, *Entre narrativas e fragmentos: história, literatura e experiência urbana*, bem como outros artigos (“A província literária dos novos: O. G. Rego de Carvalho” e “O sentimento do mundo e da cidade na produção literária de O. G. Rego de Carvalho”) do autor, remetem à relação texto/contexto, remontando ao passado da cidade e suas reminiscências apresentadas na obra. Vieira estuda a representação das cidades ficcionalizadas nas produções literárias de O. G., Teresina e Oeiras, interpretando a maneira como são descritas nas narrativas e o que a relação personagens/cidades representa em conformidade aos conflitos do homem urbano.

Em perspectiva similar, Pedro Pio Fonteneles Filho apresenta, em *Nas cidades (re) escritas: história, memória e espaços citadinos na narrativa de O. G. Rego de Carvalho*, uma análise em que busca evidenciar o papel dos espaços citadinos representados nas narrativas de O. G., pois ressalta que, além de situarem o enredo, figuram a intensa relação do indivíduo com os espaços de vivência. Sob esse olhar, o historiador considera a literatura como uma das formas de perceber novos modos de ver as cidades. O analista relaciona os espaços ficcionais representados nos textos de O. G. com os espaços empíricos. As cidades literárias revelam, sob esse ponto de vista, novos olhares a respeito das cidades “verdadeiras”.

Além dos estudos mencionados, o crítico Francisco Miguel de Moura, em *Linguagem e comunicação em O. G. Rego de Carvalho*, analisa a trilogia do autor piauiense averiguando as particularidades do estilo e as imagens simbólicas das narrativas, um minucioso estudo sobre as obras do literato. Já em *O mundo degradado de Lucínio: incomunicabilidade em Rio Subterrâneo*, Fabiano Nogueira desenvolve uma análise de cunho sociológico, em que reflete sobre as relações do protagonista com os outros personagens da narrativa. Além desses estudos, a dissertação de mestrado em literatura *A vida e seus(in)fiéis espelhos: a*

representação do real na obra *Ulisses entre o Amor e a Morte*, de Márcia Edlene Mauriz Lima, ressalva os “espelhamentos” do real-empírico presentes na obra *Ulisses entre o amor e a morte*, principalmente aqueles relacionados aos espaços da narrativa. O sugestivo título da dissertação reestabelece a ligação entre texto literário e vivência do autor, considerando a ficção literária como uma das maneiras de remontar à experiência empírica, ressignificando os elementos reais trazidos para o texto, posto que eles adquirem uma funcionalidade de acordo com o contexto da narrativa.

O que percebemos, nas pesquisas mencionadas, é que os espaços da narrativa de O. G. Rego assumem papel significativo e também são um dos principais elos de identificação entre o texto literário e a realidade empírica, posto que os nomes dos espaços ficcionais coincidem com os das cidades externas. As abordagens dos historiadores e as dos críticos literários mencionados têm como fator de distinção a ênfase dada ao objeto: os primeiros partem do mundo para a obra, os segundos realizam o inverso. Nesse viés, para os historiadores o texto literário é uma das produções culturais que possibilita a documentação da experiência sócio-histórica, figurando-a de modo diferenciado, pois veicula novos olhares a respeito dessas experiências. Já para os estudiosos da literatura, o texto e seus aspectos estilísticos são considerados significativos no processo de ficcionalização, visto que esta é a característica que singulariza o objeto literário. Apesar de enfatizarem os aspectos que distinguem o discurso literário de outros, as pesquisas apresentadas têm como foco os espelhamentos do real presentes nas obras. Diante disso, é necessário ressaltar que ao mesmo tempo em que o texto literário mantém, também rompe a relação com o mundo que retoma.

Assim, os estudos citados reconstroem uma série de ligações entre obra e contexto de produção e, por isso, engajam-se em demonstrar os espelhos que o texto traz do real. Desse modo, os pesquisadores religam os textos literários ao seu caráter de remontar o tempo e os espaços históricos. No entanto, mais do que possibilitar a identificação da historicidade internalizada no texto, o objeto literário favorece, por meio da mimesis, como afirma Costa Lima (2000, p. 302), “um prazer na diferença, que termina por afirmar uma identificação. Neste sentido, a identificação, i.e., a internalização de uma semelhança, esconde a diferença de que partira.” Com isso, não pretendemos desprezar os vestígios do mundo empírico presentes na obra, mas a partir deles relevar que a identificação

promovida pela obra camufla as diferenças, tendo em vista que as aparências factuais aproximam o leitor. Desta maneira, o risco que se corre ao somente identificar os resquícios factuais no texto é o de restringi-lo a um mero transportador de uma realidade, sendo que a funcionalidade artística não se limita a isso.

Os elementos deslocados da realidade presentes nas composições literárias de Rego de Carvalho dão corpo ao que Iser (2013) nomeia de *atos de fingir*, que, neste caso, favorecem a aproximação do leitor piauiense das obras. E, como se trata de fingimento, é relevante observar as diferenças entre as cidades ficcionais e as reais, tendo em vista que a realidade apenas fornece a matéria para a construção do mundo ficcional. Vale ressaltar que o vetor diferença presente na obra de O. G. e em qualquer outro texto literário possibilita novas leituras, além de ampliar o alcance da obra.

1.3 Um breve panorama histórico sobre o conceito de mimesis

A mimesis foi interpretada de maneira diversa ao longo da história. Da estrita imitação de uma referência, o produto artístico passou a ser caracterizado pela diferença, caráter da obra que ressignifica sua relação com o mundo. Para pensar a mimesis, é necessário rever sua suposta relação servil com o real, afastá-la dessa concepção e entrar no campo teórico que a redefine como produtora de diferença. Com este fim, retomamos as ideias de Platão e Aristóteles, a visão dos formalistas russos e da estética da recepção a respeito do fenômeno literário e as implicações dessas posições no conceito de *mimesis*. No decorrer do texto, entrecruzamos essas ideias às de Costa Lima para perceber as motivações que o conduziram a revisitar essa categoria artística,

O texto, aquilo que comunica, possui um contexto, mas um contexto em aberto, o que acaba gerando vários contextos possíveis para um texto só. Charles Peirce nomeia esse fenômeno de semiose, um processo de significação infinito que surge da busca pelo sentido suscitado pelos signos. São as combinações realizadas pelo interpretante, o significado e o objeto que provocam a pluralidade de leituras. Para Costa Lima, essa é a capacidade gerativa do texto relacionada

ao horizonte de diferença. O efeito da diferença de um texto literário se relaciona a seu arranjo sintático e aos contextos produzidos a partir das interpretações.

Durante o exercício de atribuir sentido não só afastamos o significante do que chamamos de realidade, mas a retomamos. Esse trajeto é semelhante ao de um bumerangue em atividade. O objeto, quando lançado pelo jogador, distancia-se mas logo retoma o centro de origem. O que supomos é que, mesmo se partimos da percepção do diferente num objeto artístico, o eixo para o qual voltamos é o da realidade que nos cerca. Ao final, isso assegura que o ser humano busca sentido para o que o circunda. Não é estranho notar que o que nos provoca prazer na obra de arte esteja relacionado tanto ao que é diferente, quanto ao semelhante. A mimesis aparece nesse entorno, pois afasta o objeto artístico da realidade e depois o reaproxima. Ela é o efeito bumerangue que nasce da interpretação da arte.

É justamente o afastamento entre arte e realidade que conduz Platão a excluir o artífice da sociedade ideal. No livro X da *República*, o filósofo afirma que o artista produz a terceira cópia de uma imagem (*a cópia da cópia da cópia*) o que distorce o objeto reproduzido. Suas justificativas estão pautadas em duas preocupações centrais, como bem ressalva Costa Lima (2000, p. 31): uma *pedagógica* e outra *ético-epistemológica*. Segundo a abordagem platônica a cópia do objeto feita pelo artífice estimula a desordem, pois : “[...] toda espécie de imitação, realiza sua obra longe da verdade[...]” (PLATÃO, p. 393). O idealismo platônico molda-se com base numa verdade absoluta vinculada a um alto padrão de moralidade, um perfil social centrado em ações homogênicas. Por isso, o grego rejeita o que, comparado com um objeto primeiro, provoque qualquer espécie de distorção, já que considera o próprio objeto a ser imitado como uma representação infiel do original. Sob essa perspectiva, o trabalho artístico produz apenas a simulação de uma simulação. Apesar de menosprezar a mimesis, o que sobressai nesta teorização é o fato de tratar da impossibilidade de cópia fiel. Platão aguça a discussão a respeito da imitação, porque percebe o afastamento da realidade promovido pela representação artística, notando o efeito da diferença.

Cópia, imitação e representação são vocábulos que ao longo do tempo ressignificam o conceito de mimesis. Uma ideia chave para compreender essa evolução é a que afirma que reproduzir uma cópia fidedigna de um objeto através

da linguagem é um feito utópico. A linguagem e a percepção humana não estão livres de influências internas e externas ou de arbitrariedades. Desse modo, uma obra de arte não copia um objeto como ele é na realidade, por mais próximo que aparentemente esteja dela. O artista não consegue representar a totalidade do objeto que reproduz. A linguagem que utiliza deixa escapar o todo. Por isso que, para Platão, na ausência da capacidade de remontar a verdade do objeto, o artífice reproduz o enganoso.

Após a visão platônica, Aristóteles (1999) lança os princípios que norteiam a mudança de sentido da ideia grega de mimesis. Para isso ressalva o papel do horizonte de semelhança. É evidente que a contraposição ideológica de Aristóteles e Platão revela uma rota filosófica existencialista em detrimento de uma essencialista. Diferentemente de Platão, para Aristóteles a experiência humana é o ponto de partida para criar. Logo, o filósofo aponta como característica autêntica do homem a capacidade para a imitação. Nesse sentido, ao invés da distorção mimética se vincular ao falso e gerar prejuízos ao social, como formulado por Platão, ela possibilita a criação (*poiesis*) e gera a catarse, liberação de emoções. Assim, é construída uma definição positiva para o ato de imitar.

Apesar da evidente mudança conceptual promovida por Aristóteles, o período clássico encarcerou as obras literárias no âmbito do verossímil, mantendo longe da arte a imaginação. Consequência disso foi a precipitada tradução latina de mimesis para imitatio, em que se perpetuou a noção de *mimesis* como espelhamento e reflexo do real. As produções artísticas do classicismo estavam presas às regras sociais. De acordo com Aguiar e Silva (1983), a imitação de uma natureza ideal é a noção basilar do período. Essa ideia de *mimesis* é ditada pelo poderio social, já que, para manter o controle, como ressalta Costa Lima (1894), o imaginário, vivificador da arte, precisa ser direcionado por certos limites. Desse modo, quanto mais longe de devaneios da imaginação um texto literário estivesse e quanto mais próximo das ideais sociais se mantivesse, mais qualidade teria.

Na tentativa de explicitar as divergências na relação entre arte e realidade e texto histórico e poético, Aristóteles (1999) discorre sobre as particularidades do literário e do historiador. Para ele, o poeta narra não o que aconteceu, mas o que seria possível tanto na *perspectiva da verossimilhança como da necessidade*. Já o historiador restringe o que conta ao factual, à descrição precisa. O contraponto

proposto pelo filósofo evidencia os importantes limites que diferenciam as duas maneiras de narrar. Sob essa perspectiva, as *possibilidades* e o universal são caracteres centrais do fazer literário, já a descrição objetiva e a particularização do narrado são atribuições do historiador.

Para criar um mundo possível, o literato parte do *verossimilhante* e do *necessário*, o que provoca a sensação de reconhecimento. Assim, o pensamento aristotélico sugere duas pontas que se cruzam na obra poética, mesmo que recaia de maneira mais precisa ao que provoca identificação na arte, ou seja, a uma suposta semelhança; a primeira guia a definição da verossimilhança de maneira mais significativa ao *similar*; e a segunda norteia, mesmo que de modo bem mais restrito, a existência do *diferente*. Portanto, é possível esboçar o pensamento do filósofo a partir de uma releitura costalimiana do seguinte modo: no fazer literário, o semelhante e o diferente entram em contato, no entanto o papel do que é “parecido” com a realidade é essencial. O que gera o interesse pela obra é o que aproxima o leitor da realidade. Mas não uma realidade tal como é, visto que o escritor altera o que conta, assertiva que repele o campo ideológico que afirma que a arte espelha a realidade.

Mesmo que se note a ligação de um horizonte semelhante a um diferente desde a *Poética*, isso não interferiu nas más interpretações do conceito de *mímesis* elaboradas no período classicista. De acordo com Costa Lima (1995, p. 87), nesse quesito se instala o principal problema da *imitatio*, que é prender a *mímesis* ao horizonte de semelhança. Nesse contexto, a imitação está destinada a cumprir a função de adereço do mundo. Segundo Costa Lima (2001, p.109):

Em seu limite, portanto, a mimesis clássica está fadada à ornamentalidade. Neste sentido, conquanto situam a verdade em posições diferentes quanto à prática discursiva, quer a mimesis aristotélica, quer a imitatio renascentista terminavam por marcar a mimesis com o mesmo selo, por curvá-la ao mesmo destino.

Pensar a *mímesis* como ornamento é ignorar a sua capacidade ativa. Sob esse ponto de vista, a arte não acrescentaria nada de novo ao mundo, ao invés disso teria um caráter expositivo. Essa concepção precipitada das produções artísticas interfere significativamente no fazer e na leitura do objeto, já que restringir o produto da *mímesis* a um caráter de ornamentalidade retira dele o poder simbólico. Apesar da restritiva interpretação da visão aristotélica, desde a

Poética apresentam-se os princípios que reconfiguram um segundo mundo construído pelo conhecimento artístico. Vejamos a seguir:

Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres. O aprendizado apraz não só os filósofos, mas também aos demais homens, embora a estes seja menor. Se olhar as imagens proporciona deleite, é porque a quem contempla sucede aprender e identificar cada uma delas; dirão ao vê-la, “esse é fulano”. Se acontecer alguém não ter visto o original, nenhum prazer despertará a imagem como coisa imitada, mas somente pela execução, ou pelo colorido, ou por alguma outra causa da mesma natureza. (ARISTÓTELES, 2000, p. 40)

Nessa passagem da *Poética*, o clássico conceito de *mímesis*, inverte-se, pois nesse caso, o que gera o prazer e a aprendizagem no espectador é mais a eficaz representação da feiúra das imagens de animais ferozes e cadáveres, do que a beleza e a ordem de uma natureza ideal. Aristóteles explicita que o que de fato aproxima o espectador da imagem representada não é o tema, mas os traços imagéticos que instigam a memória do contemplador a relacionar o que vê com o que faz parte da vivência e o caráter artístico que a representação possui. É possível inferir que, à medida que percebe a diferença, o que contempla nota que está diante do que não é, todavia o que não é aponta para o que na realidade é. De acordo com as ideias aristotélicas, são os procedimentos artísticos e o horizonte semelhante os responsáveis por gerar prazer. Assim, a *mímesis* atua no receptor da obra de arte. Além disso, um aspecto característico da *mímesis* aristotélica é a ênfase nos efeitos corpóreos que provoca, visto que as figurações mencionadas geram a catarse das emoções.

A visão positiva da *mímesis* de Aristóteles incita o revisionismo do conceito grego e possibilita a retomada da noção de imitação concebida pela tradição ocidental como reflexo ou espelho do real, não para perpassá-la, mas para rever a concepção. De imitação, parte-se para a noção de representação, um modo mais abrangente de perceber o sentido do termo. Desde então, imitar pode ser compreendido como representar, sem confundir-se com a proposta latina *imitatio*. Então, em que consiste o representar?

Compreender *mímesis* como representação é ampliar seu sentido de deslocamento e dar relevância ao ato mimético como sendo a força motriz do literário. Ato que exige do produtor conhecimento sobre a linguagem artística e a

ação humana, tendo em vista que o movimento promovido pela sintaxe do texto literário se torna mais significativo do que seus possíveis *espelhamentos* do mundo externo.

Lígia Militz da Costa (2006, p.69) apresenta as seguintes deduções sobre a ideia de representação:

o imitar ou representar é, antes de tudo, pré-compreender em que consiste o agir humano, suas estruturas inteligíveis, suas fontes simbólicas e seu caráter temporal. É sobre esta pré-compreensão do mundo das ações ou competência prévia (mimese I), comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a ação de compor a intriga(...)

As premissas apontadas por ela relevam o conhecimento do poeta a respeito da ação humana e a participação do leitor no processo de efetivação do mimema (produto da mimesis). A *pré-compreensão do mundo das ações* por parte do poeta e leitor causam os efeitos de identificação que envolvem e fazem surgir a intriga, ponto culminante da obra. No deixar-se enganar, o partícipe consome a representação. Ocorre, sob esse viés, uma reviravolta na percepção do relacionamento entre arte e realidade humana, reportando a *A lógica da criação literária*, de Kate Hamburger (1986), em que a autora refere-se à realidade como matéria para a criação literária, ou seja, os textos literários a ficcionalizam. A *mimesis* é, pois, um processo que se corporifica através da ficção, é uma mentira verdadeira.

A arte não representa uma realidade factual, mas é a realidade que oferece esquemas para a criação. Não obstante, em estudos sobre as Artes Plásticas, E. H. Gombrich (2007 p.155) afirma que os artistas possuem o que chama de *Shemata*: “pontos de partida do vocabulário.” As *Shematas* são esquemas que possibilitam as criações, transmutações e reconstruções que os homens das artes realizam. São a *Shemata* e o conhecimento sobre a ação humana, no campo poético, como afirma Lígia Costa (2006), que tornam possível a transfiguração artística. Portanto, a *shemata* e o conhecimento sobre a *ação humana* são o esqueleto da criação e responsáveis por gerar a impressão de semelhança na obra. Essa perspectiva estabelece outro olhar que afirma as transformações que a arte faz da realidade. Essas problemáticas direcionam a outro questionamento: é possível o artista criar sem referências? Que realidade é utilizada no processo de representação?

Certamente, a arte não copia a realidade. Apesar de não refletir estritamente o mundo como é, fato inalcançável pela impossibilidade de uma descrição completa e absoluta do real, a arte e a realidade efetuam trocas. Segundo Cassirer (1994, p. 239), “o artista escolhe um certo aspecto da realidade, mas esse processo de seleção é ao mesmo tempo um processo de objetificação.” Objetificar um aspecto da realidade é torná-lo reconhecível ao outro, simbolizá-lo.

Diante disso, os resquícios de humanidade na produção artística são necessários para atrair e manter o interesse do público, pois, segundo Ortega y Gasset (2008), retirar dos discursos vestígios de *formas vividas* torná-los-ia ininteligíveis. Em *A desumanização da Arte*, o filósofo espanhol critica o autotelismo artístico, evidenciando a problemática que abrange dois vieses: um que diz respeito à alta especialização dos sistemas artísticos promovida após o avanço tecnológico, e outro, que se refere ao que é representado pelas linguagens. É possível uma arte totalmente desumana? Por mais que as obras se restrinjam ao mundo artístico, não deixam de representar o abrangente mundo dos homens.

É cabível rememorar a significativa crítica de José Guilherme Merquior, que aponta o *fingimento* como caráter delineador da literatura e afirma a relação da obra de arte como mundo, o que se revela, como bem menciona, nas *malhas* do texto. Além disso, explica que a *astúcia* da *mímese* confere finalidade ao literário e mantém a universalidade e o interesse dos homens pelas obras. Desse modo, a frase a seguir, mesmo que soe redundante e não se despreze o risco que traz, não seria tão clichê: a literatura que é literatura está para além das limitações fronteiriças e do saber dos homens que leem. A literatura finge ser e não possui a intenção de revelar uma verdade absoluta sobre o mundo. Por isso, Aristóteles ressaltou o caráter de via dupla da *mímesis*.

Após o imperialismo da razão, formulou-se outra hipótese para explicar a arte. Enquanto o classicismo limitou o conceito de *mímesis* à *imitatio*, outro período histórico-literário estabeleceu princípios divergentes para a literatura e exigiu a saída de cena da imitação. Para o romantismo, a obra literária é eleita pela autenticidade que possui, e a principal figura do cenário literário era o autor.

Os ideais da estética romântica têm como fator basilar a imaginação, uma força criadora que acaba por atribuir ao artista o poder de um deus. De certo

modo, retomam-se as considerações platônicas sobre as criações poéticas, visto que a condição primordial para a construção de uma obra autêntica é que o autor esteja mergulhado em circunstâncias inspiradoras. Como ressalva Aguiar e Silva (1983), a imaginação e a inspiração no ideário romântico são capazes de libertar os homens dos limites do mundo sensível.

A negação da *mimesis* e o realce do papel criador do artista asseguram a subjetividade como a principal característica da arte. A ênfase deste período recai sobre a genialidade e a particularização do feitor. Segundo Costa Lima (1984, p. 85), “a questão do romantismo, bem como a posterior do realismo, se originam do mesmo solo: a necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte, depois de falência da ordem clássica.”. A ressignificação da arte inaugura uma nova forma de conceber a obra literária e, de maneira divergente do classicismo, suplanta a referencialidade como um caráter central da arte e releva as diferenças como traços autênticos das obras. Outro ponto extremo sobre o fazer artístico é que, se no classicismo concebeu-se a *mimesis* como *imitativo*, por destacar-se o papel da semelhança, no romantismo quem ganha espaço é a diferença, mas de forma a exterminar a *mimesis*, já que nesta concepção teórica a imitação não faz parte da obra. O ato mimético não é apenas semelhança, mas também não só diferença. A estética romântica delinea o caráter subjetivo das obras de arte, distanciando qualquer indício de objetividade do universo artístico.

Os românticos consolidaram a noção de subjetividade, contrapondo-a à objetividade. Pode-se compreender a subjetividade como a qualidade do indivíduo de perceber e interpretar os fenômenos humanos de maneira diferenciada. O aparato do subjetivo é o olhar singular e condicionado do homem. Desse modo, a realidade se *quebra*, expressão utilizada por Ortega y Gasset (2008), transformando-se em várias outras, posto que cada nova versão surge de pontos de vistas divergentes. Em consonância ao pensamento do filósofo espanhol, Costa Lima (1984, p. 65) afirma que “[...] o homem vive em contato com múltiplas realidades e cada uma se constitui através de um conjunto de regras que possibilita a intersubjetividade de sua experiência.”. A visão subjetiva demonstra o particular do sujeito. No entanto, esse modo de ver é condicionado por certos agentes da comunidade que ele integra. O individual e o social interconectam-se. O sujeito desenvolve o ver de acordo com o papel que desempenha. Logo, se um sujeito desenvolve vários papéis, desenvolverá diversos pontos de vistas,

aspectos que ressaltam a ausência de unidade do sujeito. A reflexão de Costa Lima (1984) em *O controle do imaginário* evidencia que o controle da ficção é, na verdade, da subjetividade.

Outro movimento teórico que se engajou no debate às ideias românticas e procurou tornar a ciência literária autônoma foi o formalismo russo. Com esses objetivos traçados, os formalistas estudaram as estratégias literárias, pois para eles o que importa é a análise do objeto literário propriamente dito. No ensaio “A Arte como procedimento”, Chklovski discorre sobre a importância da *maneira de narrar*. Não é a seleção de um bom tema que garante a qualidade do texto. A literatura não se caracteriza por isso. De fato, o poético se instala nos procedimentos estéticos do texto. Esse fator é primordial para a literatura. Assim, para tornar mais compreensível essa visão, explicam a função da linguagem literária ao opô-la à linguagem do cotidiano. Segundo Chklovski, a linguagem do cotidiano se caracteriza pelo pragmatismo e pela eficácia, pois sua função é simplesmente promover a comunicação, já a linguagem literária objetiva provocar “estranhamentos”, ou seja, desautomatizar a linguagem, tornando-se ambígua. Não obstante, a ideia de *estranhamento* coloca implicitamente o leitor como alvo dessas sensações.

Onde aparece a *mimesis* nesse contexto? Disfarçada pela importância que se dá à linguagem. Em que sentido? A tímida presença do leitor na teoria formalista a reestabelece, visto que a linguagem provoca *estranhamentos* e a consequência desse processo causa a ressignificação dos objetos ou do próprio mundo. Apesar de os formalistas se referirem apenas à linguagem, o estranhamento gerado pelo texto não se restringe à palavra em si, começa nela e resvala no mundo. A obra de arte não está limitada ao contexto de origem, pois ela produz seu próprio contexto simbólico. Principalmente devido à atuação do leitor. A grande guinada da crítica formalista está no centralismo textual, sem a preocupação obsoleta de identificar os traços que espelham o real na obra. Apesar da restrição ao texto, como dito, o retorno ao externo se dá através do estranhamento provocado pela linguagem. E quem sofre esses efeitos é o leitor. Cabe recordar o posicionamento de Merquior (1972, p. 13) a respeito das teorias não-miméticas:

Em geral, as teorias não-miméticas ou reduzem o poético a uma fórmula intelectualista, com sacrifício da autonomia estética, ou o

segregam numa pureza de vestal, arabesco num vácuo desertado pelo mundo.

Outra teoria que galgou espaço no campo literário foi a *Estética da Recepção*, representada principalmente pelas análises de Robert Jauss e Wolfgang Iser. O foco das atenções do novo paradigma deixa de ser o texto e é transferido para o leitor, personagem central na efetivação do fenômeno literário. Nas sete teses de Jauss (1994), apresentadas durante a conferência *A história da Literatura como provocação à teoria literária*, o teórico propõe os fundamentos do novo olhar a respeito das produções literárias. Pode-se assim simplificar o ideário da nova proposta: enquanto houver leitores para ressignificar o texto, o mesmo continuará a ser classificado como obra de arte literária. Nessa perspectiva, as obras são atemporais, não estão presas a nenhuma cronologia, como concebe a disciplina *História da literatura*, tão criticada por Jauss. Ademais, um conceito fundamental trazido pela *Estética da Recepção* é o de *horizonte de expectativa*. De acordo com essa tomada de posição, o leitor possui uma experiência literária que coopera para a apreensão do texto. As noções úteis para esta reflexão, propostas pela crítica de Jauss, são a de historicidade das obras, posto que os textos não perdem o sentido afastados da referência original, ao contrário ganham novos, e também a já mencionada noção de horizonte de expectativa, bagagem de leitura, o que provoca no leitor uma série de efeitos de semelhanças e diferenças relacionados ao sistema literário em si, visto que inovações na linguagem podem surgir da tradição. Aliás, o novo apenas poderá ser conhecido em contraponto à tradição. Qual a relação dessa proposta teórica e a conceituação da *mímesis*?

Além de ressaltar o papel do leitor na efetivação do literário, o que recorda as definições de *catarse* e *reconhecimento* formulados por Aristóteles na *Poética*, os estudos de Wolfgang Iser influenciaram de maneira decisiva a reflexão teórica de Costa Lima.

Iser (2013) reflete sobre a antropologia literária e assegura a noção de ficção. O que certifica a literatura não como verdade, mas como mentira. Aliás, estabelece-se um paradoxo, o texto literário é uma mentira que revela verdades. Desse modo, é possível questionar: onde está a verdade da ficção? Segundo Costa Lima (2000), a *mímesis* põe em jogo a questão da verdade, já que apresenta desde Aristóteles uma via de mão dupla. Essas pressuposições se

consolidam nos tempos modernos, pois as grandes questões humanas se tornam especulativas. Perde-se o sentido de via única. Por isso, a ideia de verdade se pluraliza. Vive-se num mundo de verdades. Sobre este fato, abrimos um breve parêntese: o caos ocidental gera a fragmentação do sujeito e dos mitos. No ensaio *A juventude dos mitos*(2003), o francês Jean-Claude Carrière considera que, na era do psiquismo e do anseio desenfreado por identificação, os personagens literários são mitificados. Transformam-se no que ele chama de *mitos acompanhadores*. Assim, do mesmo modo que a mitologia grega passou a ser concebida como uma mentira que revela verdades sobre o homem, a literatura ocidental também. Portanto, nestes tempos, o literário assume importante papel, por possibilitar uma maior compreensão das complexidades humanas. Qual a relação da reflexão sobre mitos de Carrière e a mimesis? Se os mitos passaram a ser vistos como mentiras verdadeiras, assim também foi com a ligação arte e realidade, pois a arte não reproduz apenas uma referência exterior, ela produz outras referências que revelam em maior intensidade a face humana, sem a preocupação com o discurso da verdade. De acordo com Ernst Fischer (1987, p.252):

[...] a função permanente da arte é recriar para a experiência de cada indivíduo a plenitude daquilo que ele não é, isto é, a experiência da humanidade em geral. A magia da arte está em que, nesse processo de recriação, ela mostra a realidade como passível de ser transformada, dominada e tornado brinquedo.

Para Fischer (1987), a recriação da experiência universal é a função permanente da arte, afirmações que dialogam com o trecho da *Poética* de Aristóteles em que o filósofo discorre a respeito dos cadáveres e animais mortos. Para ambos, o partícipe é provocado a pensar a realidade a partir da sensação de domínio do que é visualizado, o que beneficia a cognição.

De acordo com Iser (2013), a obra literária pode ser constituída pela realidade social, sentimental e emocional, o que não impede o texto de transcendê-las, visto que não está preso a estes aspectos. A arte trata da realidade humana, sem possuir como função a identificação, transgride os limites fingindo ser o que não é para interferir e revelar outra face da própria realidade.

[...] se o texto ficcional se refere à realidade sem se esgotar nesta referência, a repetição é um ato de fingir pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se um fingir não pode ser deduzido da realidade repetida, nele emerge um

imaginário que se relaciona com a realidade retomada pelo texto. (ISER, 2013, p. 32)

Os atos de fingir realizam-se no texto através da *seleção*, *combinação* e do *como se*. São os responsáveis pela impressão de duplo no que diz respeito a referências externas ao texto ou ao próprio sistema literário. Desse modo, a realidade se manifesta no texto pelos deslocamentos de aspectos sócio-culturais, psíquicos, simbólicos e imaginários pertencentes aos contextos empíricos transportados para o mundo fictício. A nova conjugação entre ficção e realidade realiza, nas *malhas do texto*, o jogo entre ficção e imaginário. O texto não dá corpo à realidade em si, mas gera um novo olhar sobre ela.

Como a realidade está presente no texto? A arte representa a realidade humana não de modo factual, mas simbólico, pois de maneira nenhuma o texto, ou qualquer forma de linguagem, reduz-se a um referente. Em busca de significar a existência, o homem cria formas simbólicas que dão repostas sobre quem ele é e como se comporta em relação ao mundo e aos outros. O consciente e o inconsciente cruzam-se no texto. Além de responder às questões existenciais, a arte literária também questiona e subverte o mundo. Assim, surgem os dilemas da arte moderna, um tipo de produção que geralmente provoca o pensamento. De acordo com Iser (2013, p. 394): “isto significa que a manutenção do conceito de mimesis conduz à fragmentação do horizonte do que pode ser imitado.”

As semelhanças do objeto literário com o mundo são fragmentárias e especulativas, não obrigatórias. Assim, retorna-se à relação do horizonte de semelhança com o de diferença. O texto não mostra o mundo, antes o transforma em outro. Como considera Costa Lima (1984, p. 169), a obra representa “algo que não é realidade, mas uma concepção de realidade.” O efeito simbiótico entre diferença e semelhança se efetiva a partir da leitura. Neste jogo partilham a cena: autor, texto e leitor, ou melhor, intenção, texto/língua e recepção.

1.4 *Mimesis* na visão costalimiana

Desde o modernismo, estabelece-se a virada no conceito de *mimesis*, que deixa de ser orientada pela busca de semelhanças entre obra e realidade e passa a ser concebida como um jogo, em que as diferenças entre obra e mundo são evidenciadas. A partir desse cenário, o vetor diferença atua de modo relevante na

reconstrução do conceito de representação, além de evidenciar o papel da arte como mediadora na significação da existência. Com isso, os leitores têm acesso à face do humano sem arabescos ou ornamentos. Contatamos com o feio artístico que não é sinônimo do que aprendemos na cultura (ausência de simetria, desordenamento etc.), mas é a ênfase dada ao horizonte de diferença. A face revelada através das produções artísticas é desordenada, complexa, menos ideal e mais humana. Ou seja, a preocupação do feitor deixa de ser com os padrões consolidados pela estética tradicional.

As obras que possuem como traço principal a diferença resgatam o sentido latino da palavra “arte”, pois o latim *agere* significa “ação”. Ação no sentido de provocar novas posturas e olhares sobre o que está representado e, conseqüentemente, relacionar de maneira diferenciada o objeto artístico com o mundo. Desse modo, a arte deixa de ser contemplativa e assume uma postura ativa. Para Costa Lima (2012, p. 107), “é o divórcio praticado pelo artista quanto ao ideal que faz com que a diferença sobressaia.” Entre a forma e o conteúdo, a arte moderna evidencia o conteúdo, ou mesmo, o ato artístico em si como seu primado.

As reflexões costalimianas a respeito da mimesis geraram os conceitos de: mimesis da representação, mimesis da produção e representação-efeito. Além de outro: mimesis zero, discutido no título *A ficção e o poema* e definido como uma mimesis em potencial, um texto que pode tornar-se um produto ficcional. Mimesis zero é mimesis em gestação. Para Costa Lima (1980, p. 171), a obra de ordem mimética pode representar um *Ser previamente configurado* (mimesis da representação), ou *produzir uma dimensão do Ser* (mimesis da produção). Essas ideias asseguram que o texto não está preso a nenhum aspecto da realidade, antes apresenta um caráter de transformação em latência.

Entre as noções de mimesis mencionadas, a de representação-efeito recebeu significativa influência dos estudos de Iser (2013) sobre a ficcionalidade literária. Uma das concepções-chave da reflexão de Iser é a de jogo. Isso porque considera que a representação da realidade na obra literária produz-se através de jogos realizados entre o texto ficcional e o imaginário. Sob esse ponto de vista, podemos notar que a instância da realidade presente no texto se entrelaça ao universo imaginário do homem, que também norteia a vida social e individual. O mundo humano ecoa na literatura, permeia-a de efeitos do real. A partir desses

preceitos, Costa Lima situa a definição de representação-efeito, como percebemos a seguir:

Mesmo porque não mais amarrada à prenoção do mundo como cosmo harmonioso, a *mímesis* tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito – como a ele acrescenta. Ela não desvela a verdade de maneira a servir ao ontológico, mas apresenta (produz) “verdade”. (2000, p.326)

Revelar os efeitos do real na obra requer a participação ativa do leitor no percurso de efetivação do artístico. É assim que os vetores diferença e semelhança operam na leitura, pois o partícipe identifica e diferencia as imagens que compõem o texto de seu repertório sócio-histórico.

Além disso, Iser (2013) postula a ideia de que a dinâmica entre o fictício e o imaginário gera a eficácia do texto. O jogo motivado pela ação mimética transcende qualquer tipo de referência dada, por isso o mimema torna-se, como afirma Iser (2013, p. 397), “produtor de sua própria referência.”. Há, portanto, um movimento de retorno em relação ao produto da *mímesis*. Embora o texto não deva ser reduzido a supostas referências, retorna à realidade, produzindo as suas próprias.

Dessa forma, a arte começa quando o espectador nota que o que está representado de fato não é o mundo, mas, apesar disso, mantém certa relação com ele. Esse processo estabelece a atmosfera criativa e construtiva da arte. Quais as implicações, entretanto, que a perspectivização do caráter ficcional do texto traz à análise literária? Considerar a ficcionalidade do texto não só o desprende da noção de designar, mas também conduz a perceber o sistema literário.

A visão costalimiana afasta qualquer tentativa de figuração externa da obra; a *mímesis* nesse sentido, não apenas representa o mundo, mas revela maneiras de representação do mundo. Representações que externalizam, através de jogos sógnicos, a realidade simbólica corporificada no texto. Assim, o arranjo, a sintaxe textual, encadeia os sentidos do literário. Também é importante ressaltar outra ideia posta em xeque pelo teórico: a inalcançável coincidência absoluta entre o que se quer representar e o que de fato está representado. Costa Lima (1993) cita como um exemplo emblemático deste caso a escrita kafkaniana, pois, através de seu projeto estético, o literário releva as problemáticas que

instigam a discussão a respeito da ausência de unidade entre a expressão e as limitação de representá-las.

Certamente, as análises de Costa Lima colocam desafios para a crítica, como o de perceber a cadeia de conhecimentos epistemológicos que auxiliam na compreensão de um texto literário, fato que promove o desenvolvimento de uma crítica interdisciplinar. De acordo como supracitado autor (COSTA LIMA, 2003, p. 57):

A mimesis é teorizável a partir do confronto (mental e inconsciente) do gesto, da atitude, da inflexão da voz, da disposição do objeto, em suma, do mimema, em que se perfaz, com a classificação com que eles são lidos. Por isso o mesmo mimema, ao ser recebido por outra forma de classificação, sofre uma inevitável mudança de leitura.

As maneiras de ler o mimema molduram o objeto literário ao posicionamento teórico de quem a realiza. Esse posicionamento a respeito do processo da mimesis permite destacar o caráter subjetivo da leitura, sem desconsiderar a objetividade do texto. É possível que a literatura provoque o pensamento e que o leitor norteado por essas provocações reconfigure uma nova significação ao texto. Com isso, notamos que a *mimesis* se desvincula da passividade, transformando-se num processo ativo, produtor de alteridade e diferença. Aliás, a alteridade resulta justamente do efeito de diferença produzido pela obra. O engajamento intelectual de Costa Lima ao repensar a *mimesis* também almeja contribuir para o desenvolvimento de uma visão “*questionadora das verdades naturalizadas*”. As obras instigam a problematizar a realidade, ou melhor, o que se perpetua como verdade.

Em *Máscaras da mimesis* (1999), obra que reúne uma série de ensaios que analisam e interpretam a produção intelectual de Costa Lima, ressaltar-se-ão os estudos de Gabriele Schwab e de Wlad Godzich. No ensaio “Criando irrealidades: a mimesis como produção da diferença”, de Schwab, a estudiosa aponta os aspectos fundamentais da *mimesis* costalimiana. São eles: o caráter ativo e o papel transformador. A transformação promovida pelo literário se realiza nas entrelinhas do texto. Por isso, em *A ficção e o poema*, Costa Lima (2012) ressalta que a *mimesis* cria um espaço próprio e específico que motiva um modo diferenciado de ver. São nestes *espaços interiores*, como ressalta Schwab, que acontece o jogo de reconhecimento entre leitor/texto. Desse modo, entram em

cena o social e o pessoal, que compõem o horizonte cultural, tanto do que escreve, quanto do leitor.

A relação entre arte e mundo se dá a partir das mediações entre o produtor e o receptor, os quais ativam o imaginário de modo a corporificarem a representação simbólica elaborada e produzida pelo texto. Sob esse ponto de vista, o mundo da ficção encena o empírico, mas sem prender-se a ele. O mundo representado através da arte é extremamente simbólico. Lemos no texto o que queremos ver e o que ele permite que seja visto através das imagens que contém. Para Costa Lima (1984, p. 61): “só conseguimos entrar em comunicação como ficcional quando aprendemos a vê-lo como uma comunicação menos feita por enunciado do que por imagens.”

O que citamos faz-nos rememorar a famosa pintura *A traição das imagens* de René Magritte, em que o artista subscreveu a frase “isto não é um cachimbo”. A tela provoca a pensar sobre a questão da representação, justamente porque nega que a figura é o que parece ser. Neste caso, o enunciado que acompanha a imagem nega que esta seja o que aparenta. Qual a ligação entre a imagem e o que está escrito, e que conflitos as informações expostas geram? Situando a produção pictórica no contexto desta discussão, verificamos que a figura hiperrealista similar a um cachimbo não é um cachimbo real. Evidentemente, é apenas uma simulação, o que a imagem faz é fingir ser um cachimbo. Se não é um cachimbo, é o que então? Uma pintura que encena ser um cachimbo. A arte começa quando se consegue desconectar as imagens projetadas na tela ou descritas num texto do mundo, ou seja, retira-se desses signos seu papel designativo, de semelhantes e percebe-se o papel ativo e transmutador que o universo artístico pode promover. A *mímesis*, sobretudo, nega suas referências. Posto que, como já discutido anteriormente, é a diferença que reconduz à realidade, transformando-a. E, para Costa Lima (2012, p. 10), “a arte sempre conteve o vetor diferença.”

Diante do autotelismo literário e das propostas de cunho sociológico, a teoria mimética costalimiana ressalta o dinamismo do texto literário e sua instância questionadora. O texto estimula um exercício de alteridade, pois é uma produção cultural e como tal reveste-se de códigos que permeiam as verdades expostas na obra. Assim, compreende-se a literatura como instauradora de uma

ordem simbólica e social, pois é um dispositivo que influi de maneira relevante na vivência do homem.

A noção de *mímesis* difundida por Costa Lima destaca a diferença como principal vetor da obra de arte literária, sem deixar de retomar o vetor semelhança. A tensão desenvolvida entre esses vetores acontece por meio da linguagem e atualiza-se pela ação do receptor. Em suma, a arte é um mundo dinamizado pelos signos, que não deve ser confundido com o mundo empírico, pois não espelha, mas apresenta resquícios do que nos cerca.

1.5 Mímesis e verossimilhança

Para Aristóteles, o poeta trata do possível na perspectiva da verossimilhança e do necessário. Desde a *Poética*, o texto literário se distancia das ideias de objetividade científica e da descrição objetiva, características do trabalho do historiador. Como discutimos anteriormente, quem escreve literatura dá corpo à *mímesis*, que conjuga os horizontes de diferença e de semelhança, os quais causam efeitos de aproximação e distanciamento no leitor. No contraponto entre esses horizontes, a verossimilhança é a responsável por aproximar a obra de quem a lê. O astucioso fingimento da *mímesis*, como bem disse Merquior (1972), é causado por ela.

O verossimilhante é o terreno das possibilidades. A base para o surgimento de mundos novos na narrativa. Já que trata do possível, parte do conhecido para a construção do desconhecido. O parecido com a materialidade social calibra o universo do diferente na obra, pois, se não fosse assim, o texto não seria compreensível. Por gerar a aparência de verdade, a verossimilhança possui um papel fundamental na criação literária, pois afirma o caráter persuasivo do texto. Se na literatura não restassem as aparências do mundo, não seria possível assimilar as verdades presentes. Neste caso, o leitor perderia o interesse.

Na releitura sobre os conceitos de *mímesis* e verossimilhança, Lígia Militz (2006, p. 54) afirma que “face à ênfase aristotélica na dependência maior da *mímese* ao seu princípio de construção interna, a verossimilhança “interna”, acaba por impor-se como o critério fundamental para a produção literária na

Poética.”. De acordo com Miltitz, desde o contexto clássico, Aristóteles enfatiza o caráter verossímil do literário, porque o princípio interno da mimesis convence o espectador. Para o filósofo, certamente, a verossimilhança consolida o reconhecimento como o principal aporte do texto. Assim, mesmo com a compreensão moderna da mimesis, que difere da clássica, pois nega a passividade e ressalva sua face ativa e transformadora, o verossímil é o princípio ativador, pois “permite que a engrenagem do ficcional construa-se como um todo, com a unidade pensável de possibilidades referenciais.(COSTA, 2006, p. 71).

É possível perceber que a função do verossímil na obra é assegurar o princípio de identificação sem restringir-se a ele, posto que o texto não visa narrar os fatos como ocorreram, mas transformá-lo de modo que instigue a pensar sobre a realidade circundante e não apenas perpetuar as verdades existentes.

Com base na perspectiva costalimiana, a concepção de mimesis desloca a ênfase do horizonte de semelhança para o de diferença, ou seja, não monopoliza a atuação de um horizonte sobre o outro, o que enfatiza é a coexistência entre eles, os quais se cruzam na efetivação do artístico. Dessa forma, a concepção dialética de Costa Lima repensa o conceito de mimesis, justamente a partir do avanço do cenário moderno, em que o horizonte diferente se evidencia. Apesar disso, o teórico ressalva que esse horizonte sempre esteve presente na arte. O que houve ao longo da história foi o silenciamento do mesmo.

Em *O controle do Imaginário*(1984), o supracitado teórico postula a ideia de que as produções artísticas consideradas realistas repetem a matéria social e contribuem para a manutenção do controle do imaginário, o que de fato cala o caráter transformador da arte. A obra que causa a contemplação sem provocar é apenas um *extrato de vida*³. Segundo Ortega e Gasset (2008), em todas as épocas existiram dois tipos de artes: um para a minoria outro para a maioria. Entre esses tipos, a segunda sempre possuiu um caráter realista. Nesse sentido, a verossimilhança garantiu a similaridade com a realidade. O problema neste contexto não é com o verossímil, mas com a maneira como foi compreendido e efetivado nas obras, visto que esse caráter era utilizado como perpetuador do já existente. Um exemplo de arte para a minoria é a arte artística, como o filósofo

³ Expressão utilizada por Ortega e Gasset em, *A desumanização da Arte*(2008, p. 29) ao se referir à arte realista.

espanhol se referiu à arte moderna, produções que não se preocupam em divulgar as verdades da sociedade, mas que instigam a pensar sobre elas. Neste tipo de produção, o horizonte de diferença é enfatizado, e o estranhamento é o efeito mais experimentado pelo partícipe. Se a arte meramente realista é serva dócil do real, a moderna se distancia do que se chama de realidade, revoluciona. O que nos conduz a considerar que a arte não imita a realidade, transforma-a. A seguir algumas considerações de Ortega e Gasset (op. cit., p. 43):

Não se trata de pintar algo que seja completamente distinto de um homem, ou casa, ou montanha, mas sim pintar um homem que pareça o menos possível com um homem, uma casa que conserve de tal *estritamente necessário* para que assistamos à sua metamorfose, um cone que saiu milagrosamente do que era antes uma montanha, com a serpente sai da sua pele. O prazer estético para o artista novo emana desse *triunfo sobre o humano*, por isso é preciso concretizar a vitória e apresentar em cada caso a vítima estrangulada.(grifos meu)

Apesar de o filósofo referir-se acima ao mundo imagético da visualidade, utilizamos esse enunciado para refletir também sobre a arte literária. Para ele, apesar de as artes a partir do modernismo representarem o mundo de forma desordenada em detrimento da estética realista, o que mostra o triunfo do horizonte da diferença, o *estritamente necessário* mantém-se. Assim sendo, para que os leitores compreendam e percebam a transformação e os resquícios da realidade presentes na obra, é necessário que o verossímil permaneça. O efeito desse processo é que a arte promove o triunfo sobre o humano, provoca a liberdade do poético e instiga a cognição do leitor. Sobre o efeito primário da mimesis, Costa Lima (2000, p. 64) afirma que:

O efeito da verossimilhança, ao invés, é inseparável tanto da produção como da recepção. O que vale dizer, no mimema o verossímil, sem se confundir com “um pouco verdadeiro”, está em contato com o “verdadeiro”. Só assim a obra de ficção, a partir de seu meio próprio, o meio das imagens e não dos conceitos, perspectiva a “verdade”, i.e., é capaz de pô-la em questão, de ser crítica, sem ser didática.

O verossímil aparece na produção e está presente na experiência de recepção do texto. De fato não é a verdade em plenitude que se encontra na obra, mas resquícios dela. Não podemos esquecer que a arte é um fenômeno humano e que guarda desde a produção visões que perspectivam a existência. Por isso, como feito de um sujeito e destinada a outros, instiga e causa por meio das imagens que a compõem o contato com o verdadeiro, o que gera as concordâncias entre o

que está na ficção e o universo do leitor. Além disso, Costa Lima pressupõe que a verossimilhança seja motivada pelo presente. Essa visão evidencia que o que se preza na recepção da obra não é o contexto de produção, mas a consonância entre o que nela há e o horizonte de semelhança projetado e encontrado pelo leitor. Neste caso, o que gera prazer não é o espelhamento de uma realidade, é o encontro com pontos de vistas a respeito da realidade. Já que a obra ao extravasá-la remonta o desconhecido com base na matéria conhecida. Mais precisamente, “há sempre um núcleo de realidade vivida que vem a ser como que substância do corpo estético.”(ORTEGAE GASSET, 2008, p. 45). Por mais que o artista evite a imitação, ou replicação, é necessário que o que lhe aproxima do outro esteja na obra. Desse modo, o mundo humano presente na literatura é o que traz qualquer um ao texto. E de acordo com Costa Lima (2000, p. 65), a verossimilhança

[...] é antes o efeito imediato da forma de classificação socializada. A sua matéria-prima é a mesma desta: os sentimentos de simpatia e hostilidade. Estes chegam à verossimilhança já internalizados pela classificação socializada. Seu horizonte imediato é, por isso, a *mímesis* passiva, sendo pois o verossímil o meio por excelência para a integração em comunidades de valores. Em vez de um fato teórico ou relacionado à atividade intelectual, a verossimilhança é um fato da existência.

As palavras de Costa Lima nos permitem inferir que a apreensão social da obra faz circular o seu caráter verossímil, quer dizer, o que ela tem de parecido com a sociedade que a circunda. Esse aspecto de similaridade é positivo, pois integra o texto à comunidade e preenche as lacunas existenciais do homem, posto que antes da diferença o semelhante cria as expectativas e através da ambiguidade prende antes de revelar seu oposto. A verossimilhança é o que a obra ensina sem didatizar, mantém sem copiar estritamente e reconstrói para provocar.

1.6 A dinâmica entre o imaginário e a *mímesis*

A multiplicidade do literário se evidencia quando consideramos o mimema não apenas como um transportador da realidade, mas como um objeto que tenciona os horizontes de diferença e semelhança tanto para criar o novo quanto

para provocar identificação entre o leitor e o texto. A partir dessa concepção, a obra adquire status de produto da imaginação humana e é, por isso, considerada como um arranjo de imagens novas ou pré-existentes que povoam a vivência coletiva, a individual e a psíquica dos homens.

Durante muito tempo, o Ocidente foi direcionado a buscar a verdade pelo método da lógica binária que julgava apenas dois valores: um falso e outro verdadeiro. Segundo Gilbert Durand (2011), o método perpassado por Sócrates e herdado por Platão e Aristóteles se consolidou e afastou qualquer outro que almejasse a verdade. Para Turchi (2003), a obra aristotélica ressaltou constantemente a relação entre ciência e verdade e imaginação e engano. De maneira generalista, tudo o que se referisse ao universo simbólico do homem era questionável e, por isso, alógico. É evidente que o mundo simbólico não é explicável pelos métodos positivistas instaurados pela ciência do Ocidente. Por isso, outras metodologias foram criadas com este intuito. Esses avanços abrem terreno para o imaginário, que “[...] implica uma emancipação com referência a uma determinação literal, a invenção de um conteúdo novo, defasagem que introduz a dimensão simbólica.”(WUNENBURGER, 2007, p. 11).A criatividade humana e as imagens criadas a partir dela respaldam a dimensão simbólica e justificam o importante progresso dos estudos sobre o imaginário nos campos antropológico, psíquico e artístico.

Entre os filósofos que tratam dessa questão, Gaston Bachelard se engajou em refletir sobre os princípios basilares da fenomenologia da imaginação e distanciou de sua proposta os recursos divulgados pela lógica socrática.

A exigência de Bachelard é que as imagens, produtos da imaginação, sejam vividas pelo leitor sem a busca pela correspondência entre elas e o real, mas a partir de um desprendimento que possibilita a compreensão plena das imagens presentes no produto imagético, já que o imaginário e a realidade se entrecruzam.É necessário considerar que “a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida.”(1993, p. 63).

Bachelard (1993, p. 100) evidencia a importância da imaginação para a humanidade, pois segundo ele “imaginar será sempre maior que viver”. Para tornar a existência suportável, o homem imagina, capacidade que o torna singular. Ademais, ele (Idem, 1989) divide a imaginação em dois tipos: a formal e

a material. A primeira ganha corpo através de causalidades, ou seja, é necessário que algo se transforme em causa formal. A causa e o efeito criam as imagens da forma. Já no segundo caso, a imaginação material, as imagens surgem de maneira direta, pois as matérias originam e revelam sua substancialidade inconscientemente, por isso o filósofo afirma que as imagens da matéria *são um coração* (Idem., 1989, p. 2). Desse modo, a imaginação material tem vida própria e impregna o homem. Assim, podem permear as imagens poéticas.

Desta feita, o filósofo francês estabelece o que chama de *lei dos quatro elementos*, em que classifica as imagens materiais de acordo com a associação com o ar, o fogo, a terra e a água. Cada materialidade revela uma poética distinta. O fenomenólogo convida o leitor a buscar a substancialidade das imagens poéticas, ou seja, movimentar-se em busca do sentido oculto, de modo que a imagem revele o significado ao leitor.

Em consonância às ideias de Bachelard, o antropólogo Gilbert Durand aponta que o papel da imaginação é melhorar a situação do homem. Isso porque as estruturas que povoam o imaginário tornam compreensíveis as grandes questões da vida, mesmo que representem de modo indireto. De acordo com a tipologia sugerida pelo discípulo de Bachelard, a consciência pode representar o mundo de duas maneiras diversas: uma, de modo direto, em que o objeto se apresenta na mente de forma perceptível e outra, indireta, em que por quaisquer motivos um objeto não se mostra à sensibilidade sob uma forma. Nesse caso, na ausência do objeto, uma imagem cumpre a função de apresentá-lo à consciência. Pensar as imagens a partir das dimensões direta e indireta permite perceber que a cultura humana é organizada por um amontoado de imagens das mais diversas tipologias.

A realidade é apreendida por meio das imagens e a arte apenas um dos meios em que essa instância se manifesta. Esta também é a visão de Ernst Cassirer (1994) a respeito da realidade. Devido a esse posicionamento, ele considera que o homem significa a realidade através de cinco formas diversas: o mito, a linguagem, a ciência, a arte e a religião. Até mesmo a ciência, que negava a crença no universo simbólico, representa de maneira hipotética respostas sobre as questões que trata, dando sentido à vida. Aliás, “não há ruptura entre o racional e o imaginário, pois o racionalismo não passa de uma estrutura, dentre muitas outras, polarizante própria do campo das imagens.”(DURAND, 1988, p.

77). Nesta mesma linha de pensamento, Mircea Eliade (1991, p. 11) considera que:

As imagens, são por suas próprias estruturas, multivalentes. Se o espírito utiliza as Imagens para captar a realidade profunda das coisas, é exatamente porque essa realidade se manifesta de maneira contraditória, e conseqüentemente não poderia ser expressada por conceitos.

Desse modo, as imagens captam o que há de profundo nas coisas, aspectos que as abstrações conceituais não dão conta de expressar. Bem como figuram as contradições da realidade. Por isso, a arte é terreno fértil para as imagens, visto que este âmbito reestrutura de maneira objetiva as coisas da vida humana. O mundo ganha um novo arranjo e, durante esse processo, as imagens mergulham no homem e ele nas imagens.

A percepção de que o homem é um animal simbólico ampliou a gama de estudos da ciência do Imaginário, posto que este fato releva o valor da imaginação para a existência e movimentou os estudiosos a buscar entender esse universo particular. Como apontamos anteriormente, entretanto, de acordo com os princípios da lógica socrática, durante muito tempo as ideias do cientificismo estiveram atreladas ao progresso e ao desenvolvimento, enquanto a imaginação humana ao mundo fantasioso e ao retrocesso, até uma virada significativa nos estudos científicos, uma vez que o mundo imaginário passou a ser considerado como objeto de estudo da ciência das imagens. A grande responsável por romper o paradigma fundado pelo positivismo cartesiano foi a psicanálise freudiana. Dessa forma, a nova maneira de conceber o mundo psíquico modificou a relação do pensamento ocidental com a imaginação. A partir de então, os holofotes passaram da consciência para o inconsciente.

A ideia de inconsciente foi apresentada por Sigmund Freud, mas, além dele, C. G. Jung contribuiu de maneira relevante para os estudos psicanalíticos. A princípio, partilhou ideias similares com o pai da psicanálise, até que com o avanço de suas pesquisas seu ideário sobre o inconsciente destoou dos conceitos de Freud, fato que causou o rompimento entre ambos. Uma das primeiras tarefas que Jung engajou-se em cumprir foi ampliar a interpretação das representações simbólicas do nível do objeto para o nível subjetivo do paciente. Assim surgiu a Psicanálise Analítica, como foi nomeada a teoria de Jung, que

busca compreender os complexos psíquicos dos sujeitos a partir das instâncias que relacionam a experiência individual à coletiva.

A crítica de Jung considera a teoria psicanalítica freudiana como uma prática redutora, posto que, segundo esse viés, os conteúdos psíquicos se restringem “às *tendências infantis reprimidas*” (JUNG, 1990, p. 3). De acordo com essa visão, o conteúdo inconsciente é formado pelos caracteres da personalidade contidos pelas práticas educativas. Para Jung a concepção de inconsciente é mais abrangente e os conteúdos psíquicos não são apenas pessoais, como pauta a teoria de Freud, mas também correspondem à vivência coletiva do sujeito, pois

[...]o inconsciente contém, não só componentes de ordem pessoal, mas também impessoal, coletiva, sob forma de categorias herdadas ou arquétipos. Já propus antes que o inconsciente, em seus níveis mais profundos, possui conteúdos coletivos em estado relativamente ativo; por isso o designei *inconsciente coletivo*.(JUNG, op. cit., p. 13)

Destarte, duas ideias centrais postuladas por Jung e que estão interligadas são a de inconsciente coletivo e a de arquétipo. A primeira noção considera como compositores da vida psíquica do homem tanto as experiências pessoais, como as sociais. Ignorar esse fato estabelece contradições, pois a existência do *homo sapiens*, seu sentido simbólico, está permeada de entrecruzamentos entre os polos pessoais e universais. Para o psicanalista, cabia à religião preencher as lacunas do inconsciente coletivo, todavia o avanço da racionalidade representado pelo marco divisório iluminista, ou, de modo figurado, a experiência humana de saborear o fruto do conhecimento, como Adão e Eva, resultou no desprezo ao universo místico, o que gerou uma série de danos para a sociedade.

O segundo conceito, a noção de arquétipo, relaciona-se ao de inconsciente coletivo, por designar as formas existentes na psique de modo onipresente na história e nas culturas. Desse modo, os arquétipos são estruturas universais que conservam traços comuns, mesmo que apresentem formas diferenciadas. Para Zaira Turchi (2003, p.28), “os arquétipos, ao se realizarem, ligam-se a imagens diferenciadas pelas culturas, dando origem às manifestações dos símbolos propriamente ditos que podem apresentar vários sentidos.”. Em suma, as estruturas arquetípicas conjugam o permanente e mutável, de tal modo que o traço de permanência conserva a possibilidade de identificá-los.

É possível perceber que o conhecimento relacionado ao mundo simbólico humano mantém a ideia de ocultamento e incompletude. A imagem jamais pode revelar o seu sentido de maneira única e total. A imagem simbólica sempre deixa escapar o todo. Fato que Jung (2008, p. 19) evidencia a seguir: “assim, uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou inteiramente explicado.” Não é possível recuperar a inteireza do símbolo, visto que ele possui caráter plurissignificativo.

Nos estudos de Zaira Turchi (2003) a respeito da relação entre antropologia do imaginário e literatura, a autora aponta os dois eixos que conduzem o pensamento de Durand, são eles: um bachelardiano, que transita de uma precisão epistemológica às características plurais e ambíguas das imagens poéticas; outro junguiano, que promove o aprofundamento sobre o psicologismo, além de abranger a interdisciplinaridade das reflexões sobre o homem. Assim, para compreender as *Estruturas Antropológicas do Imaginário* (2002), obra que se constitui um verdadeiro dicionário antropológico do imaginário humano, Gilbert Durand divide as produções imagéticas entre os Regimes Diurno e Noturno, cria nomenclaturas e define conceitos importantes para o desenvolvimento dos estudos sobre o universo simbólico, posto que, a partir do imaginário, o sujeito estrutura a realidade e encontra equilíbrio *vital, psicossocial e antropológico*.

Entre as diversas maneiras de corporificar as imagens, a literatura possui alta capacidade abstracionista, e por isso instiga de modo singular a imaginação. Não obstante, Bachelard enfatiza o terreno das imagens poéticas como o mais propício para os estudos fenomenológicos da imagem. Segundo ele, os documentos literários são realidades da imaginação, ou seja, codificam o que está presente no universo simbólico do que representa. Isso não significa que as outras maneiras de representar não a favoreçam, mas, no geral, na esfera literária, o leitor as apreende em caráter indireto mais do que nas outras linguagens.

O jogo entre imaginação e realidade que emana do texto demonstra que nele há verdades humanas e que, fora dele, a imaginação impregna a realidade. Sob essa perspectiva, realidade e imaginação não são opostos, mas complementares.

Retornamos à mimesis costalimiana. Compreender a representação como uma forma de codificar as imagens que constituem a vivência coletiva, individual e psíquica do sujeito sem espelhá-las, e considerar que esse processo envolve as complexas problemáticas que compõem o universo simbólico e a linguagem remete-nos a observar que os três importantes paradigmas postulados ao longo dos estudos sobre a literatura não são suficientes para explicar esse fenômeno. O primeiro, em que o autor era o centro dos estudos (romantismo); o segundo, em que o autotelismo textual (formalismo) tomou o lugar do antecedente; e o terceiro, em que o leitor transforma-se no principal ator do texto (Estética da Recepção) deixam escapar a abrangência literária. Por isso, em *O demônio da Teoria*, Antoine Compagnon (2001) reúne inúmeras tentativas que tratam de definir o literário. O pesquisador dividiu a obra em capítulos intitulados de acordo com o elemento central da discussão, em síntese, são eles: o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história e o valor. Cada uma das teorias apresenta as respostas desses posicionamentos, assim como enfatiza as principais contradições. É possível observar que, ao longo do tempo, cada resposta sobre a literatura demonstra a complexidade do objeto literário. Já que as discussões sobre o autor relevam as problemáticas referentes à intencionalidade; aquelas sobre o texto, a mobilidade e a relação dos signos linguísticos; as sobre o mundo evidenciam as questões da relação do texto com o contexto empírico. Já as que tratam do leitor ressaltam o importante papel da recepção para a efetivação do processo. Não há, pois, um único elemento que responda de forma absoluta sobre o que seja literatura, visto que essa definição envolve diversos entrecruzamentos entre os protagonistas do processo: o autor, o texto e o leitor, em nomenclaturas mais específicas, a intenção, a representação e a recepção. No literário, esses elementos articulam-se, mostram as complexidades de um dos meios de o homem simbolizar o imaginário: a obra de arte literária.

A ideia de Costa Lima sobre a mimesis considera a gama complexa que envolve a literatura, por isso redefine a *mimesis* como um processo produtor de diferença que aponta para um horizonte de semelhança. A diferença se realiza no interior da obra e é instaurada por meio de estratégias sintáticas e semânticas que compõem o objeto literário. Já o horizonte de semelhança recria os vínculos entre texto e realidade, sendo que essa relação é dada por inferências que

estimulam o posicionamento crítico e a compreensão de diferentes modos de conceber e significar a realidade.

A mimesis transcende a obra, visto que seu produto e a relação que desenvolve com o leitor favorecem diálogos entre o mundo do texto e o do leitor. O jogo do texto põe em voga o mundo especular construído através do universo literário em contraponto ao mundo empírico do leitor. Sendo, pois, a segunda instância, o mundo empírico do leitor, compreendida como uma maneira de notar ou projetar no texto o externo. Em *O fictício e o imaginário: perspectiva de uma antropologia literária*, Iser (2013) ressalta a importante relação entre esses dois pólos (fictício e imaginário) na produção literária, posto que, segundo ele, são interdependentes. Em razão disso, o fictício necessita do imaginário para gerar a ilusão de realidade, e o imaginário depende do fictício para ter a potencialidade ativada, pois somente algo de externo mobiliza-o. Neste caso, é importante lembrar, como afirmar Iser (2013), que o texto não se reduz a uma referência prévia, antes produz a própria referência. Para Costa Lima (1984, p. 61), a:

[...] interpretação da obra poética que leio não pode ser qualquer uma, mas há de se processar a partir das possibilidades criadas pelo esquema contido no que leio. Queremos então dizer que próprio de um discurso ficcional – estético ou não estético – é ser acolhido como uma articulação de imagens, ser tematizado pelo imaginário.

Portanto, a obra literária como discurso ficcional e estético articula imagens através de um acordo entre o texto e o leitor. Pois o texto, como artefato semiótico, comunica ao tempo que significa uma intencionalidade. Consequentemente, a leitura requer o rearranjo do consumado de imagens existentes nele. Esse processar evidencia dois matizes próprios à linguagem: a estabilidade e a mobilidade sígnica. Então, compreender o autor como partícipe de um ambiente sociocultural e possuidor de conhecimentos referentes à linguagem direciona a percepção de que a obra não é imparcial, mas ao contrário revela um mundo particular, subjetivo, que perde o elo como sentido primeiro, e que gera jogos simbólicos entre o que está no texto e o que está fora dele (leitor/mundo). O texto literário efetua jogos entre imaginários: primeiro o do autor e depois o do leitor.

Então, como se dá o dinamismo entre a mimesis e o imaginário? Evidenciamos que, na visão costalimiana, a *mimesis* corresponde a um processo

de produção que afasta o produto mimético do mundo, mas também favorece o retorno a ele. Enquanto que a Crítica do imaginário ressalta o papel das imagens, estruturas plurais que se metamorfoseiam de acordo com o *outro* que as reconstrói, já que há um diálogo pertinente entre o leitor e as imagens.

No dinamismo entre a mimesis e o imaginário, acontece o movimento de inclusão e exclusão de sentidos que pluralizam e ressignificam as obras literárias. Nesse jogo, devemos considerar o autor(que envolve ações conscientes e inconscientes), a obra em si (conjunto de signos compostos que comunicam determinadas mensagens, mas que também não se limitam a elas) e o leitor (pois é o olhar dele que reconstrói o sentido da obra). Não obstante, Costa Lima evidencia a importância de perceber cada obra individualmente sem desprezar o caráter multidisciplinar do texto literário. Logo, é fato ressaltar que a dinâmica entre a mimesis e o imaginário é mediada pelo texto,

No caminho para a compreensão do diálogo instaurado entre a mimesis e o imaginário, é importante ressaltar que, através dos diversos sistemas de representação criados pelo homem, ele estrutura o universo simbólico. O que pretendemos evidenciar com isso é que toda espécie de representação apresenta símbolos que povoam o imaginário humano. Se dividirmos essa assertiva, chegamos aos seguintes pressupostos: o sujeito usa a linguagem para codificar o imaginário, daí o objeto artístico poder ser conceituado como uma criação com fins estéticos que projeta rastros da psique humana. Além disso, como se trata de signos, concentram duas instâncias próprias a esse tipo de códigos. Essas instâncias são a permanente e a mutável, uma que se liga ao nível sintático do signo (permanente) e outra ao semântico (mutável), sendo que uma interfere na outra. O que Costa Lima aponta quando infere que a mimesis na modernidade está muito mais relacionada ao nível sintático do que ao semântico? Nesse quesito, o autor nos conduz a repensar o processo de significação do objeto artístico, já que rompe a tendência ingênua que o leitor possui de relacionar o signo a algo de externo, ou seja, a qualquer concepção de que o texto seja lugar de identificar ou significar algo pré-existente. É justamente o objeto de representação o responsável por reconstruir novas relações semânticas geradas pelo arrumado entre os signos. Em suma, para Costa Lima, o objeto artístico apresenta/produz novas relações de sentido através das instâncias permanentes e mutáveis dos signos que o compõem.

É evidente, que o principal responsável por instaurar um novo rearranjo de significado é o sujeito que recebe os efeitos estéticos do objeto. Por isso, não podemos pensar o processo artístico de forma mais completa sem considerar aquele que o efetiva, o partícipe que ouve, vê, lê e a partir disso ressignifica. A arte possui um caráter multivalente e plurisignificativo, porque surge de uma cadeia de relações que envolve o homem, o meio, a psique coletiva e individual e as problemáticas referentes ao estatuto de cada uma das linguagens que ele utiliza para dar corpo à imaginação, para, neste sentido, representar o imaginário.

Conceber a obra literária como um amontoado de imagens assimiladas e produzidas pelos sujeitos durante a vivência social, pessoal, e admitir seu caráter psíquico mantém o relacionamento da obra com o mundo. Reconstruindo-o de modo amplo, posto que reconsiderar a ligação entre obra e o que a circunda equivale a pensar sobre quem a projetou, caráter psíquico da obra, no que de coletivo a obra remete, reconstruindo o caráter cultural em que ela se insere e verificando as imagens que constituem esse pólo, além de, como leitor, atuar na reconstrução do sentido da obra, visualizando os dois impasses que se cruzam na arte e que perpetuam as problemáticas que giram no entorno: as questões atemporal e universal. É bem verdade que a qualidade que favorece a circulação da obra nos diversos eixos temporais e culturais é o seu caráter humano. Mas onde especificamente ele se encontra no texto literário? Há apenas um caminho para essa resposta? O que há de humano em um texto esteve no autor, impregna a matéria que forma o texto, a linguagem e se efetua em quem o lê. É certo que as grandes questões que impregnam o Ser, arrumadas de maneira eficaz pela técnica artística, promovem o prazer no leitor e geram um novo olhar sobre o mundo. A imaginação dá vida ao texto, e o texto à imaginação, um encontro que resvala na realidade. Aliás, não é somente na arte que as imagens simbólicas são construídas, mas em todas as produções culturais humanas o imaginário apresenta respostas sobre a existência, significava-a. Nas obras de arte, essas imagens ou perpetuam essas respostas ou as reconstróem ou geram outras. A mimesis como produtora de diferença gera imagens sobre o mundo que tocam o imaginário do leitor no que de mais humano ele possui, seu caráter simbólico.

2. RIO SUBTERRÂNEO, UMA POÉTICA DA REPRESENTAÇÃO

2.1 Ecos da realidade em *Rio Subterrâneo*

Rio Subterrâneo foi escrito entre os anos de 1958 e 1962. Possui procedimentos narrativos similares aos textos modernos. O psicologismo é incorporado no romance por meio de personagens complexas, pelo tempo psicológico e as digressões. O enredo possui final em aberto, e o texto é organizado pela técnica da montagem. Além disso, o romance é dividido em 6 capítulos (“Limbo”, “Mãos e braços”, “Oeiras”, “O Rosto na Vidraça”, “Passeio em Timon” e “O Rio”) que se entrelaçam.

Em “Limbo”, apresentam-se os personagens Lucínio, Odete (irmã), D. Marieta (mãe) e a figura fantasmagórica do pai, José. Nesse capítulo, O ambiente é narrado sob o olhar de Lucínio, personagem central das ações, pois o narrador detalha o mundo através dos olhos atordoados do jovem, que se movimenta pelos espaços em torno do sobrado. Entre o fugir e o estar, os deslocamentos do personagem certificam ao leitor que o lugar de angústia do filho de José é sua própria casa. Neste caso, o espaço que geralmente representa conforto gera efeitos contraditórios no personagem. Após uma das saídas do sobrado, motivada pelo desejo de distanciamento das *vozes abafadas* do velho, Lucínio retorna a casa, figura que no trecho a seguir retoma a imagem de segurança: “Lucínio, vendo a noite, dirigiu-se para fora. Era preciso voltar à quinta, antes que a chuva viesse a engrossar novamente.”(CARVALHO, 2009, p. 15). É no sobrado que Lucínio pretende proteger-se da chuva.

Além disso, no primeiro capítulo, encontramos um dos maiores diálogos da narrativa. Enquanto Lucínio e Marieta conversam na mesa do café, outra personagem é apresentada: Helena, prima com quem supostamente deve casar. Assim, outra ponta do enredo se mostra.

Em “Mãos e Braços”, deparamo-nos com Afonsina, Hermes, Neusa e Judite. Hermes é um dos filhos de uma família que possui um depósito de cera de carnaúba em Teresina. Ele, ao contrário do irmão, não se interessa pelas atividades da empresa, mas possui dotes artísticos. Por isso, acaba desenvolvendo os dotes em um ateliê custeado pelo pai. O personagem ainda

lida com os desejos amorosos que envolvem Judite e Afonsina, mãe e filha. No mesmo capítulo, Lucínio aparece principalmente através das lembranças de Afonsina e em uma pequena cena, em que devaneia em frente ao largo do Liceu.

Em “Oeiras”, são apresentadas as inquietações e receios de Helena, a prometida de Lucínio. O foco da narração transfere-se para a personagem Helena, que sofre com a ideia de distanciar-se de Oeiras e com as incertezas que envolvem sua vida amorosa.

No quarto capítulo, “O Rosto na Vidraça”, retoma-se o foco em Lucínio. Sob essas circunstâncias, as vivências com o amigo Benoni, o suicídio do mesmo, a prova da existência de Deus e a enigmática cena do pesadelo de Lucínio são ressaltadas na narrativa.

Em “Passeio a Timon”, que, segundo o depoimento do autor, originou o romance, narram-se as tensas lembranças infantis de Hermes e seus desejos voluptuosos que se dividem entre Judite e Afonsina. No último trecho deste capítulo, é descrito o passeio de Hugo e Breno, personagens que após dialogarem num trajeto feito pelas águas do Parnaíba acabam por protagonizar um incidente que causa a morte de Breno.

Em “O Rio”, sexto e último capítulo do romance, as pontas soltas durante a narrativa reenlaçam-se, através do simbólico encontro entre Lucínio, Helena e Joana. Na cena final, Lucínio e Helena estão num barco sobre as águas do Parnaíba a lembrar Joana.

Desse modo, os capítulos 1-4, 2-5 e 3-6 mantêm relação de continuidade. No romance, os capítulos se intercalam. A ligação com o anterior é conservada, principalmente através das lembranças das personagens. Nesse sentido, no capítulo 1, protagonizado por Lucínio, Helena, personagem central do capítulo 3, é apresentada na narrativa durante a conversa entre Lucínio e D. Marieta (mãe), quando citada pela mãe de Lucínio. Já no capítulo 2, o centro narrativo é deslocado para Hermes, apesar disso, a personagem Afonsina, namorada de Lucínio, mantém no pensamento especulações a respeito das atitudes dele. Desse modo, o leitor constrói a coerência da narrativa.

O enredo da obra de Rego de Carvalho se distancia da linearidade e se aproxima da lógica dos sonhos, posto que a aparente desconexão entre os capítulos remete à estrutura onírica, que depende da associação das imagens, para ter o significado analisado. Como vimos, os núcleos de ações da narrativa

se chocam e promovem a dinâmica do romance. Além disso, a atmosfera do texto corrobora para que se compreenda a alternância entre o estado de vigília e a “realidade” dos personagens. É possível verificar que, em *Rio Subterrâneo*, a imaginação e a “realidade” dos personagens se cruzam.

Já os cenários do romance são as cidades de Oeiras, Teresina e Timon. Oeiras aparece em primeiro plano na narrativa por compor diretamente a história da personagem Helena e povoar as memórias de Lucínio e Hermes. A velha Oeiras, com suas ruas misteriosas, pontes, riachos, morros, sítios e loucos, é o berço de Helena, por isso ela hesita deixá-la. Timon é onde Lucínio mora e vivencia a maior angústia: a doença paterna. Teresina, cenário do desenvolvimento, é onde a família de Hermes vive e também é o local de estudo de Lucínio.

Além de as cidades ficcionalizadas incitarem semelhanças com as do mundo empírico, há referências que remetem a figuras emblemáticas da arquitetura urbana e às tradições culturais dos oeirenses e teresinenses. Na Oeiras de *Rio Subterrâneo*, (p. 60) tem-se a menção de locais emblemáticos da cidade, como é o caso da rua do Fogo (p.51) e o do pé de Jesus (p. 60), nesse cenário Helena participa de uma procissão religiosa (p. 60). Na Teresina da narrativa, tem-se os passeios de Lucínio pelo velho Olympia (p. 71) ou Cine Rex (p.72), a visitação às praças (p. 36), a menção de costumes dos moradores como o de frequentar as coroas do Parnaíba como se fossem praias (p. 95), entre outros. Esses são alguns elementos deslocados da historicidade para o universo literário ogerreguiano. Mas como bem afirmou Aristóteles, a literatura narra o possível e, através dos traços de semelhança, o autor traz o leitor à obra. Ademais, essa estratégia literária causa interesse e permite que se verifiquem os traços de diferenças entre a representação e a realidade. Nesse caso, se o leitor faz parte da comunidade social do autor, poderá perceber os horizontes de semelhança e diferença que as compõem. Se o texto, entretanto, não cumprir especificamente essa função, não perderá valor, posto que a intenção primeira do literário não é provocar essa espécie de identificação, mas promover a objetivação do que se chama realidade. Como Rego de Carvalho utiliza a *mímesis* como procedimento literário que instiga à reflexão sobre a relação entre o mundo histórico e o artístico, podemos averiguar, em *Rio Subterrâneo* e em seus depoimentos a respeito da obra, alguns fatos históricos retomados na ficção e

acontecimentos que fizeram parte da vivência do autor, exemplos dos quais são: a enchente que atingiu a região central da cidade de Teresina em 1926 e a cena do louco que marcou a memória pessoal do autor:

—Afinando um pouco. A tempestade não dura... – disse um vareiro, acendendo o cigarro.
 O quintandeiro arrumou o trocado na gaveta sob o balcão e acenou em negativa:
 — Qual! Anoite inteirinha vai chover.
 — Mas não grossa assim.
 — Menos mal – interveio a mulher de branco, após um vermute. Outra chuvarada desta, e o rio engrossa como em'26. O senhor se lembra?
 — Eu era menino nesse tempo... – disse o canoeiro, sorrindo. Quem pode saber é aqui seu Manoel.
 Lucínio olhou para a mulher e só a custo conteve a vontade de rir. Os anos envelheceram-na, porém ela resistia, cobrindo a idade a pó e ruge.
 — Foi uma enchente dos diabos – recordou o dono da mercearia. Ainda estou por ver uma igual. (CARVALHO, 2009, p. 14)

Em *Como e por que me fiz escritor* (Id.,2014, p. 20), Rego de Carvalho faz menção à cena do louco que desce para a cidade, depois de fazer ruir a prisão de adobe, a qual faz parte de suas memórias particulares e que transpôs para a literatura através da recordação do personagem Hermes, neto do louco que protagoniza a cena referenciada pelo autor:

Eu não conheci esses quartos, mas conheci um lugar isolado, esquecido, na proximidade do morro, próximo do Mocha, onde vivia um louco que mais tarde, à custa de urinas, conseguir fazer ruir a parede de adobe e desceu assustando a cidade, totalmente nu e agressivo.

No romance de O. G. Rego, temos: “Também o jovem Santos passeava em Oeiras, quando o avô,num tremendo acesso de loucura, fez ruir a prisão de adobe, e desceu a cidade, assustando a todos com a terrível catadura e a mórbida nudez.”(2009, p. 34). Evidentemente, a memória e a imaginação colaboram para a composição de um texto literário. O que é trazido da memória social ou pessoal para a ficção não é representado tal como ocorreu, visto que essa não é a funcionalidade do discurso literário. Outro aspecto relevante é que a memória não é absoluta, assim como a linguagem, não dá conta de descrever o que ocorreu de maneira ilesa. Como a memória, a mimesis não reconstrói os acontecimentos precisamente, mas os metamorfoseia de acordo com a intenção de quem os traz de volta.

Para a teoria mimética costalimiana, a representação do real no texto literário partia de princípios fisicalistas, pois propunha a pré-existência de algo retomado através da linguagem. Com a ruptura dessa concepção, entretanto, a representação passou a ser compreendida como efeitos que relacionam o texto ao horizonte sociocultural do leitor. A partir desses pressupostos, notamos que a matéria que *Rio Subterrâneo* traz da realidade mencionada acima (cidades, tradições culturais, fatos históricos e pessoais) a princípio constitui o habitat social do autor e compunha seu processo de construção literária, mas, quando transferidos para o texto, esses elementos ganham teor simbólico. Sob esse ponto de vista, a obra ogerreguiana desprende o texto do caráter de mapa memorialístico, visto que as problemáticas que pautam os romances do autor discutem importantes questões que não só fizeram parte de um contexto histórico-social específico, mas também impregnam o ser humano ao longo do tempo, questões trabalhadas por meio de uma linguagem poética, descritiva, sugestiva e plástica.

2.2.1 As dúvidas existenciais de Lucínio

Em *Limbo*, Lucínio é apresentado pelo narrador como um herói problemático que enfrenta seu próprio psiquismo. O anti-herói do personagem manifesta-se nele mesmo, o típico herói moderno que rompe com o ideal padrão clássico do heroísmo moralista. Desse modo, o personagem aproxima-se das contradições humanas e de seu caráter complexo. No romance, as memórias infantis de Lucínio revelam a face astuciosa e egoísta do personagem, que se evidencia na cena em que lança uma lagarta-de-fogo sobre a louca Joana para testar a reação da avó de Helena enquanto a espiava:

Eis que alcança o vestíbulo: a escada em caracol. Lucínio sentia-se impressionado com a proeza. Nem se lembrava do vulto que pressentira junto, naquela sua primeira manhã no sobrado. Joana teria medo? Aproximou-se dela, com as mãos para trás. A pobre louca não o via, se bem que os olhos estivessem virados em sua direção. Esse desdém atormentou-o. Queria vê-la agitada, e ia ser agora. Com um gesto brusco, esticou o braço para Joana, o mesmo cuja mão prendia o galho. Imóvel na rede, ela não se perturbou, sequer moveu as pestanas. A lagarta-e-fogo, porém, a parecia diante de seus olhos, quase suspensa da folha. Irado, desejando, a todo custo, ouvir a doente dizer uma palavra, uma só que fosse, Lucínio moveu o ramo. A lagarta desgarrou-se caindo

entre as mãos da pobre. Ele tudo viu, atemorizado com as contrações do verme, e com a aparência calma, fria, da mulher enferma. (CARVALHO, 2009, p. 28-29)

A traquinagem do menino Lucínio é uma das mostras do perfil ambivalente do personagem. Por diversas vezes, ele espiou Joana na busca de desvendar sua quietude demoníaca. Procurava compreender a loucura e obtinha prazer na aventura de conduzir-se ao quarto para observá-la. Da própria infância, todavia, ele mesmo não guardou recordações, apenas lembra do sobrado onde viveu em Oeiras e, como relatado anteriormente, recorda de Joana:

[...] Aliás, a única recordação que guardo de minha permanência em Oeiras é do sobrado em que vivi uns tempos. Quantas semanas foram mesmo?

[...] Minha memória falha sempre. Não consigo lembrar-me da infância. Estive doente; não? -- e ele fitou de relance a porta da alcova que o vento abria.”(op. cit. p.22).

Se as memórias do personagem não trazem de volta a infância, as de D. Marieta guardam momentos que evita lembrar. Por isso, omite as circunstâncias vividas pelo filho, que, ao que tudo indica, são marcas de um período de vida doentio. Vejamos a seguir: “Sua mãe, ao vê-lo empalidecido, assustou-se. O olhar dele perturba-a, reavivando-lhe antigos pressentimentos: angústia e desolação.”(p.18). No entanto, o maior dilema de Lucínio é enfrentado na juventude já na quinta em Timon. Assim, o personagem é assombrado pela figura enferma do pai.

O herói ogerreguiano possui um mundo interior vivaz de modo similar à narrativa de *Ulisses*. Nos dois textos, a questão da morte paterna é retomada. Sob essas circunstâncias, em *Rio Subterrâneo* enfrentar a perda da figura paterna impõe-se como empecilho para o desenvolvimento da vida, assim como se dá com o protagonista do primeiro romance de Rego de Carvalho, tendo em vista que Ulisses apenas vive plenamente a adolescência quando faz as pazes com o “defunto”, ou seja, supera a perda após a aparição do pai. Para Meletínski (2015, p.258):

Às vezes, com a infância do herói está relacionado no arquétipo o conflito “pai e filho”: o pai põe o filho à prova, o pai tenta destruir o filho, o filho voluntária ou involuntariamente mata o pai (tema da troca de gerações e de poder) [...]

O obstáculo de Lucínio não o incita a literalmente matar o pai ou o de José se refere a assassinar o filho, o que o personagem precisa enfrentar é o simbólico

desprendimento da figura paterna. Como apontamos, nos dois casos os heróis dos romances passam por vicissitudes, o que consolida a afirmação de Meletínski (op.cit., p. 117): “a imagem do herói, em sua dinâmica, é inseparável daquilo que poderia chamar-se provação ou vicissitude.” Rego de Carvalho mantém na narrativa os traços do heroísmo em uma perspectiva moderna. Seus personagens passam por situações que interferem na trama pessoal de cada um.

Lucínio enfrenta a ideia de perder a figura do pai. No desenrolar do romance, não se tem a certeza sobre a morte de José, sabe-se que ele definha na alcova, local comparado pelo narrador a um túmulo: “[...] a mãe na alcova (ou túmulo)”(CARVALHO, 2009, p. 18). Todavia, em diversos trechos da narrativa, revela-se que a doença do pai de Lucínio compromete tanto sua saúde física quanto a mental. José ou aparece no enredo a sofrer na rede ou perambula ao redor da quinta. Muitas vezes, chega a espiar o filho. Vejamos os trechos a seguir:

Rápido, o cachorro desperta, levanta as orelhas, e corre para o portão. Não late, nem estranha a figura silenciosa que vem na penumbra da aléia. Lucínio emociona-se, o medo imobiliza-o. não pode ver o homem que se aproxima.
Sente é seu pai. (p. 30)

O homem que ali se ocultava, esperando por ele, era seu pai. Rosto hisurto na penumbra, olhar imóvel, deprimente, mãos endurecidas contra o peito – nem bom imaginar. Oh, vê-lo assim, febril e túrgido, sofrendo com a ideia da morte; senti-lo perto, e não defrontar por medo! (68)

[...] E seu José? Não estranhou a tua presença lá fora, no escuro?
--Pelo visto, não, Olhou para onde eu estava, querendo descobrir quem era, e se afastou logo. Fui atrás. Mesmo na escuridão, co aquela chuva toda, vi quando fez uns agrados em Buque. O cachorro nem se mexeu. (p.87)

Na narrativa, a decadente figura paterna à espreita da morte apresenta uma dimensão simbólica que faz referência ao declínio ideológico do patriarcado tanto na perspectiva social quanto teológica. Historicamente, este dilema, a decadência do patriarcalismo na ordem social e religiosa, intensificou-se na era moderna com o advento das crises que atingiram as ideologias que estruturam a cultura Ocidental. Segundo Jung, o homem moderno deixou *esfriar a fé* em busca do intelectualismo. A consequência disso foi o aniquilamento do homem primitivo, que possuía uma atividade mística autêntica. No romance de Rego de Carvalho, a decadência do patriarcado ganha corpo através das incertezas que envolvem os

relacionamentos intrafamiliares típicos da cultura representada pelo autor e do período que contextualiza a narrativa. Neste sentido, o casamento de Lucínio e Helena, primos prometidos um a outro desde a infância, mas que no desenrolar do enredo não apontam nenhuma certeza sobre a efetivação desse destino, ressaltam o definhamento social do patriarcado. O outro caso é representado pelos elementos cristãos presentes no texto. Entre os que conduzem essa leitura estão: o título do capítulo 1, “Limbo”, posto que, na teologia cristã, *limbo* é o local onde permanecem os que estão à margem da presença de Deus, e a descrença do personagem Lucínio, enfatizado como uma das motivações para o suicídio de Benoni, que ocorre com o intuito de provar a existência de Deus a Lucínio. Desse modo, a relação Lucínio/Pai é ambivalente, pois aponta de modo indireto a decadência do patriarcalismo na ordem social e teológica. O homem dos tempos modernos foge da ordem de sucessão patriarcal e descrê no Deus cristão.

Desse modo, a figura de Lucínio aproxima-se do perfil do homem moderno nietzscheano, pois deve superar suas angústias e é um herói que luta contra o interior. Para Nietzsche, o homem da modernidade é o sujeito do conhecimento. Lucínio não encarna o intelectualismo, no entanto deve superar as circunstâncias que norteiam o enredo, superar seus fantasmas internos, seu próprio psiquismo.

As ideias nietzscheanas afirmam a autonomia do homem em relação aos seres imaginários, principalmente ao Deus cristão. No entanto, o *sacrifício de Deus* acaba por endeusar o próprio homem. O grande guia da vida humana é a vontade de verdade que movimenta o homem em busca do que significa a existência. Desse modo, o filósofo evidencia a ideia de que o sujeito é um ser autossuficiente. Nietzsche afirma que o interior humano aloja a força enérgica que distingue o homem dos outros animais e que promove a superação. Um dos aforismos do teórico afirma que “Ao mais forte de nossos instintos, ao tirano dentro de nós se sujeitam não apenas nossa razão, mas também nossa consciência.” (NIETZSCHE, 2007, p. 92-93). Portanto, para ele, no inconsciente está a maior força do homem. Em *Rio Subterrâneo*, o heroísmo de Lucínio, apesar de evidenciar o caráter antirreligioso do personagem, não se contrapõe de maneira clara à ideia de Deus. O que de fato põe em voga é o vazio causado por uma vivência que tenta firmar-se no vínculo familiar, mas que, devido ao perecimento dos seus, busca compreender o sentido próprio da existência.

Lucínio percebe que durante a vida convergem os extremos: juventude e envelhecimento:

Nunca ele desvendara o mistério que envolvia essas criaturas estranhas, que vinham emagrecendo como passar dos meses, como se uma chama interior lhes devorasse as energias. E não apenas o corpo que definhava. Também o espírito. Distante era o tempo em que sua mãe, alegre e cheia de vigor, enchia a casa com a ruidosa presença, a tomar conta do sítio, de ânimo forte. Hoje está envelhecida, meio absorta, com uma expressão dura no olhar. (CARVALHO, 2009, p. 12)

No romance de O. G. Rego de Carvalho, a dialética gerada pela discussão sobre a existência de Deus é representada pelo debate entre Benoni e Lucínio. O problema da morte de Benoni foi almejar provar a existência de Deus com um recurso inapropriado, o suicídio provocado pela fé cega; o da incredulidade de Lucínio são as angústias que as incertezas da existência geram. Benoni prometeu retornar após a morte para provar ao amigo a veracidade de sua crença, o que não ocorre na narrativa. Ao invés de retornar, o que realizaria a promessa feita e conseqüentemente provaria a existência divina, Benoni aparece novamente na trama através de uma circunstância verossímil: num pesadelo de Lucínio, cena que é um dos auge do romance:

Lucínio sem querer olha para Benoni, e não se assusta quando o ouve falar, de costas para a irmã:

— Ao que tudo indica, vai ser uma noite *alegre*.

— Pena que estejas morto! Bem que podias brincar.

— Sim, mas eu preferia um favor teu. A inércia cansa, irrita-me. Tu te finges de morto, em meu lugar, enquanto eu dou uma voltinha pelo sereno. Aceitas a troca?

— E se teus pais desconfiam?

— Eles expandem os sentimentos. Deixá-los.

— Assim, vai ser é divertido.

Um tanto surpreso com a indiferença geral, Lucínio substitui Benoni no leito de morte, procurando imitá-lo em tudo, até na aparência de um sono *tranquilo*. Com o olhar *curioso*, pede a sua aprovação e se arrepia. Vendo-lhe à boca um esgar *diabólico*, que enregela e faz tremer. Tenta levantar as mãos, não pode; abrir as pálpebras, é inútil. Uma indolência *fria, letal*, pesa-lhe no corpo, domina-lhe a voz, chumba-o à cama em que se estira, de pés juntos: ver um cadáver. Benoni, que fizeste de mim? O outro não responde: olha-o apenas, com uma expressão *vingativa e pérfida*. Lucínio nem ousa crer: antes de ir bailar, a moça fita-o demoradamente, confundindo-o com o próprio irmão! *Vitorioso*, Benoni abaixa a cabeça rente à sua. Nunca devias ter permutado, Lucínio. Agora sobrevivo eu, enquanto irás para o túmulo amanhã, consciente de tudo. Ouvirás fingindo choro dos velhos, de minha irmã e o meu. Verás trevas *densas* quando as portas se fecharem

sobre ti: e o caixão descer à sepultura. Uma a uma, pás cheias de terra eliminarão o sol, a brisa, o azul e o verde. Para sempre! Grita, mas não escutam, ainda que o observem. Então um braço *pegajoso* de suor estrangula-o *inflexível*. Ele se defende, buscando, às cegas, escapar da morte. Com verdadeira obstinação, vence afinal a Benoni, e desperta *sôfrego*, *atônito*, sem reconhecer a chuva. (CARVALHO, 2009, p. 85-86)

A morte trágica de Benoni tornou-se parte dos pensamentos de Lucínio, juntamente com as preocupações com Afonsina e José. Nesse caso, a morte do amigo transformou-se na experiência de morte de Lucínio, medo que circunda seus pensamentos. O inquietante sonho do personagem sugere uma série de oposições semânticas, pois o diálogo com o morto e as sensações vivenciadas durante o pesadelo figuram a relação entre morte/vida e promovem a experiência de morte de Lucínio. Além disso, os adjetivos antagônicos e sinestésicos empregados na cena criam a tensão dramática e envolvem o leitor de tal maneira a efetivar o alívio próprio de quem acorda de um pesadelo. De fato, o mescla sensações tênues a intensas, aumentando o teor dramático do sonho de Lucínio, são eles: *alegre*, *tranquilo*, *curioso*, *diabólico*, *fria*, *letal*, *vingativa*, *pérfida*, *vitorioso*, *densas*, *pegajoso*, *inflexível*, *sôfrego* e *atônito*.

Descrente da ideia de Deus, resta a Lucínio apegar-se ao seu destino pessoal, na busca pelo sentido para a existência, conformando-se com a morte e desconstruindo a ideia do amor pleno. A tragédia de Lucínio é a percepção do perecimento da vida e a desvirtualização do amor. Ele repudia a ideia de casamento: “—Nunca me casarei, mamãe – replicou o jovem, com o pensamento em Afonsina, sua namorada. As mulheres são hipócritas.”(CARVALHO, 2009, p. 22). Ele, porém, mantém apreço pelos momentos que o encontro amoroso proporciona: “ –Gostoso, amar! *amar*.”(Op. ICit. p.80). Na verdade, o herói ogerreguiano preocupa-se menos com o amor do que com o fato que impregna seu ser: a morte de José.

Os traços lucinianos podem ser comparados com o perfil heroico de Fausto, de Goethe, sem alcançar o teor mitológico desse personagem. Na análise de Marshall Berman (2013, p. 53) a respeito de Fausto, relacionando-o ao contexto da modernidade, o estudioso afirma que:

O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável

crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento.

Enquanto Fausto compactua com o diabo em busca do desejo do autodesenvolvimento, que, segundo a leitura de Marshall, converge com o efetivo desenvolvimento econômico, combinação que cria em torno do personagem a dimensão mitológica que lhe foi atribuída, Lucínio evoca o diabo, que projeta no ambiente o arquétipo da sombra. Para Jung, esse arquétipo representa a face demoníaca da alma humana, pois “o diabo é uma variante do arquétipo da sombra, isto é, do aspecto perigoso da metade obscura, não reconhecida pela pessoa”.(JUNG, ANO, 87). Desse modo, ao deparar-se com o diabo, Lucínio e Lúcifer se tornam um, a visão conflituosa do personagem, segundo a ótica junguiana, significa um conflito insolúvel, que, neste sentido, é um conflito que provoca o estancamento de vida. Por isso, Lucínio vê a figura sombria no espelho:

—Vem, ó meu príncipe.

Depressa fez Lucínio a invocação, luz fortíssima o encadeou. Imediatamente proveio do céu um estampido de bala. O chão tremeu, a porta do guarda-roupa abriu-se, quebraram-se copos na cozinha. O vento furioso zuniu, inchado, asfixiante, rompendo telhas e frutos. Longe, o entrecchoque vertiginoso das palmas. E a chuva no seu império, apedrejando a casa e o sítio, num tumulto de vozes e lampejos infernais.

A violência arrastou-o para a porta, afastado dos pingos que irrompiam goteira adentro. O seu assombro não tinha limite. Se há instantes era o silêncio...Olhou o espelho que se movia, agitado: o rosto branco apareceu, e logo uma fisionomia tétrica. A parede; a cômoda sob a luz de um raio. Eis a visão terrível: olhos doidos, riso macabro, pele negra de úlceras.(CARVALHO, 2009, p. 68-69).

Assim, podemos afirmar que o desconforto de Lucínio deve-se às tragédias humanas que evidenciam a solidão como o estado existencial contínuo. Já que o grande confronto do personagem é imaginar-se apartado de suas raízes, ideia posta em voga pelo narrador: “Admirável, saber que o destino de um homem sofre as repercussões de existências alheias”. Poderia falar assim? Existiria ele divorciado dos seus, de sua essência íntima, como uma árvore sem raízes?”(p.13)..

2.2.2 Os desafios amorosos de Hermes

O núcleo narrativo de Hermes, nome que no texto faz uma referência irônica ao deus grego considerado patrono do comércio, a princípio levanta outra problemática imposta a partir da modernidade: o capitalismo. Sutilmente, o narrador apresenta o perfil capitalista através da família do personagem. A propriedade Santos & Cia é um depósito de cera de carnaúba presidido pelo velho Luís Santos, um visionário do mundo do comércio que enricara com os negócios. A fim de perpetuar a herança familiar, dois de seus filhos trabalham no escritório, e o caçula, Hermes, é destinado a obter um diploma como quer a tradição. No entanto, ele destoa deste perfil, inclinando-se para as artes: “Hermes, todavia, não sente entusiasmo algum pelos estudos: é emotivo e franzino, gosta de romances, tem vagos anseios intelectuais.”(CARVALHO, 2009, p.31).

A discordância entre os preceitos de Petrônio e Hermes dura apenas o início do capítulo “Mãos e Braços”. No diálogo entre o velho Santos e Petrônio, o filho mais velho não revela a opinião sobre as investidas do Pai na carreira artística do caçula. A divergência entre os irmãos opõe dois mundos discursivos: um, representado por Petrônio, capitalista, outro, como mencionado, por Hermes, personagem de natureza sensível e artística:

Petrônio é que não viu com olhos amigos o interesse dos pais na indolência de Hermes. Insensível às artes e à literatura, preocupado apenas em enriquecer, julgava uma extravagância, uma loucura, perder a firma o aluguel de uma das casas, para que o irmão mexesse com tintas e pincéis.(Ibid., p.32).

Apesar de prenciar a temática do capitalismo através da implícita rivalidade entre os irmãos, não é ela quem prevalece no decorrer da narrativa. Na continuidade do capítulo, deparamo-nos com um personagem que lida com memórias angustiantes e desvelos amorosos. Novamente, o complexo mundo interno do homem ganha realce no texto ogerreguiano. As ações de Hermes sofrem as repercussões de questões que permeiam o interior, como as lembranças da irmã Irene:

Ainda pela manhã simbolizaram a doçura de Irene, a magia de um passado que, se há pouco teve o seu repúdio, ressurgia agora mais belo e comovente. Não esmague as formigas, Maninho. Também são criaturas de Deus.(Ibid.,p. 103);

E do avô louco: “O avô imundo que, rindo, mostrava o pênis; demônios agachados nos canteiros; dois olhos acendidos na cancela.(Ibid.,2009, p. 48).

O perfil psicológico do personagem não possui o tom dramático de Lucínio. É um herói que não progride na experiência amorosa por conta da dúvida e por voltar-se permanentemente às experiências infantis. O cenário que o circunda evidencia as contradições e desejos relacionados às volúpias do amor. Assim, os sentimentos do personagem se contradizem e se dividem entre as lembranças da irmã Irene, a maturidade de Judite, a mocidade de Afonsina, a disponibilidade de Neusa para encontrá-lo e as recordações do avô. Dessa maneira, enquanto Lucínio angustia-se principalmente com o presente (enfermidade paterna), Hermes traz do passado sua maior angústia: a morte de Irene e do avô. As duas *personas* centralizam-se em espaços de tempo diferentes. Apesar disso, desenvolvem a vida escolar e ingressam na amorosa, o que constitui o cotidiano deles. Quanto à relação entre personagem e espaço, constantemente os delírios de Hermes confundem-no e desenham uma personalidade que por vezes é assombrada pelo derredor:

Hermes pisou forte, amortecendo os passos devido ao barulho. O corrimão fazia um ele. Na quina, sobre a coluna, espreitava-o um pequeno demônio. Era horrível. Deteve-se medroso, hipnotizado: olhos cheios de uma zombaria perversa, semelhantes aos da loucura. Empalideceu.(Ibid.,p. 106)

Lucínio e Hermes se aproximam neste sentido, pois ambos projetam no espaço o desespero através da transfiguração do meio: “No entanto, aos poucos se deformava a aparência das plantas e das flores: cobras se retorciam no escuro;[...]”(Ibid., p.48). Aproximação dada também pela visão de figuras que povoam o imaginário, o que se pode verificar na visão de Hermes: “Na quina, sobre a coluna, espreitava-o um pequeno demônio.”(p.106). Nessa perspectiva, o espaço da narrativa apresenta traços que, nas circunstâncias mais intensas, configuram-se como prolongamento das inquietações.

2.2.3 Helena e a difícil tarefa da mudança

O núcleo narrativo de Helena expõe uma movimentação constante nas obras de Rego de Carvalho: a saída de Oeiras para Teresina. Fato que ocorre em *Ulisses entre o amor e a morte*, quando o protagonista precisa ir à cidade para

desenvolver os estudos. Em ambos os casos, o êxodo deve-se à busca pelo desenvolvimento intelectual e à maturação. O que se verifica em Helena é que seu apego pela cidade-berço, Oeiras, é uma projeção do receio do porvir.

Deixar a terra e os seus, esperar que não ocorra nenhum acidente (havia tantos aviões caindo!), certa desconfiança de que não se daria bem na quinta em Timon, eram tais as apreensões de Helena, na noite que precedeu a viagem.(CARVALHO, 2009, p. 49).

Nessa leitura aproximamos as personagens Helenas, a da ficção de Rego de Carvalho com a Helena de Troia, a fim de averiguarmos o perfil heróico de ambas e apontarmos o papel que desempenham nos enredos que figuram. As pressuposições partem de duas perspectivas: a primeira é que a personagem de *Rio Subterrâneo* apresente traços similares à personagem mitológica; e a segunda é que diverge da personagem grega em relação às dimensões coletiva que representa.

No mito, Helena foi uma das motivações da Guerra de Troia. Um ponto chave da narrativa mitológica é que a personagem receou escolher entre os vários pretendentes. Entre eles estava Ulisses, que apresentou a seguinte solução: independente de quem fosse escolhido, todos deveriam protegê-la. Assim, Helena decidiu casar-se com o rei espartano Menelau. No entanto, ela foi raptada por Páris (um dos filhos do rei Príamo de Troia). Fato que gerou a guerra.. A personagem de *Rio Subterrâneo* tem seu nome mencionado pela primeira vez em “Limbo”. Como apontado anteriormente, Helena é apresentada no diálogo entre Lucínio e D. Marieta, um dos mais longos da narrativa, sendo que o romance possui em sua maioria breves diálogos entre os personagens, entrecortados por digressões, procedimentos que lembram os textos de Virginia Woolf, como interpretado por Eric Auerbach (2001), a partir de um dos trechos de *Rumo ao farol*. Na análise, o teórico infere sobre a significativa relação entre os procedimentos utilizados nos textos de Virginia Woolf e os dilemas vivenciados na sociedade moderna. Segundo ele, os outros textos literários do mesmo período também apresentam traços que representam os conflitos da modernidade. *Rio Subterrâneo* retoma os traços das narrativas modernas através da maneira de narrar. Desse modo, podemos considerar os fatores histórico-sociais como indícios que provocam as divergências entre as *personas* Helenas.

Postos na sala de jantar, D. Marieta e Lucínio conversam sobre Dulce e Odete até que D. Marieta lembra-se de Helena e anuncia a provável vinda da prima de Lucínio a Timon, onde se hospedaria para cursar o científico na capital Teresina. D. Marieta rememora que eles foram prometidos a casamento na infância e se dispõe a preparar o casório. Ele reluta às ideias da mãe e termina o diálogo negando a possibilidade do casamento. Desse modo, o “destino” dos primos é traçado, visto que eles deveriam se casar. Evidentemente, o destino referido deixou de ser inevitável como nas epopeias da antiguidade. Nesse caso, trata-se de um destino fruto de promessa estabelecida por questões sócio-históricas, sem relação ao cumprimento de uma vontade de caráter cósmico. A moira grega dá lugar às escolhas humanas e ao acaso. Deveria acontecer o casamento entre os primos como regia a tradição cultural dos oeirenses, aspecto sócio-cultural que Rego de Carvalho incorpora à ficção, e que em *Rio Subterrâneo* apresenta o declínio do patriarcalismo.

A personagem que protagoniza o capítulo “Oeiras” aparece no último capítulo, “O Rio”. Helena é um personagem redondo, suas ações se dão conforme o estado de ânimo. Seus movimentos internos são extremamente significativos. Aliás, a impressão que se dá é que ela pouco age.

A personagem vive desde a infância em Oeiras, seu berço. Na cidade natal foi rodeada de pretendentes, o que, de certa forma, remete a Helena de Troia e seus vários pretendentes, sem dúvidas, um ponto em comum entre as narrativas. No decorrer do romance, conhecemos Pedro, Orlando, Tonho, Cuité e, antes deles, como mencionado, Lucínio. Dentre os citados: Pedro, Orlando e Lucínio são os que assumem maior relevância.

O primeiro pretendente da personagem é Pedro, o primeiro namorado. Eles vivem uma paixão voluptuosa no início, mas que se desgasta com os preconceitos dele e com o desencantamento de Helena. Já Orlando, personagem tímido e pobre, mas com um caráter admirável, provoca os pensamentos de Helena, pois ela tem a impressão de que Orlando lhe ama em segredo, e isso a inquieta. Desse modo, além de ter a memória marcada pela experiência com Pedro, agora ela pensa em Orlando: “Na sua roupa encolhida, belo e cada vez mais forte, Orlando todos os dias vai para a oficina. Da janela do sobrado o vê: indiferente a seus gestos súplices, louro que nem um príncipe”.(CARVALHO, 2009, p. 79). O romance que poderia acontecer entre os dois fazia parte das

especulações de Helena. Mais evidências de uma narrativa permeada de impressões, posto que a voz onisciente mostra-se um arguto observador, acompanha as cenas, revela os pensamentos dos personagens e instiga a pensar sobre eles. Apesar disso, não possui um domínio absoluto do que vê, por isso infere e interroga, sugerindo ao leitor uma visão crítica e provocando-o a completar as lacunas deixadas no texto. Como notamos a seguir, a própria Helena está incerta sobre seus pensamentos a respeito de Orlando: “Sei que não gosto de Orlando”. Bocejou e sorriu: “Bem, gostar eu gosto. Mas não o amo. Não é o mesmo. Só se estou enamorada e não me sinto”. (CARVALHO, 2009,p. 60). As dúvidas são constantes em todo o romance.

Enquanto a Helena de O. G. Rego duvida de seus próprios sentimentos e vivencia constantes diálogos internos, circunstâncias presentes nos textos modernos, omito de Helena de Troia não registra nenhum diálogo interior da personagem. Que tipos de pergunta ela fazia a si? Não há como responder a essa questão. O que se conhece são as ações externas da personagem: a escolha de Menelau e a fuga com Páris. Sobre o que ela pensava, no máximo, sabe-se do receio que tinha em escolher o pretendente, um dos aspectos que, segundo Auerbach (2001, p. 27), diferencia a literatura da antiguidade da moderna:

Na literatura moderna qualquer personagem, seja qual for seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento, fabuloso político ou limitadamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica, e isto geralmente acontece. Na Antiguidade isto é totalmente impossível.

Por que na antiguidade, de acordo com a interpretação do teórico alemão, qualquer acontecimento não seria matéria para a representação da complexidade humana? Porque a dimensão que se prezava na antiguidade era a coletiva. Apesar de Auerbach (2001) reiterar os intérpretes da gama sociológica a respeito da literatura, suas leituras são indulgentes e refletem sobre a atuação das influências externas na produção literária. Não se pode negar que o contexto influencia a representação. É significativo considerar que o contexto interfere mais no processo de composição literária do que na reconstrução do sentido da obra. No entanto, retomar o contexto de produção sem se prender a ele, de resto, auxilia na compreensão mais abrangente do texto. A interpretação do alemão afirma que a literatura moderna diverge das da antiguidade porque os contextos

apresentam visões diferentes a respeito do homem e da relação que ele tinha com os outros. Na antiguidade, por possuir uma dimensão mítica desenvolvida, o homem pouco se voltava para questões internas. O contexto influencia as concepções humanas e conseqüentemente o que o homem representa. Sob essa perspectiva, as representações não são um simplório reflexo desse contexto. Ao contrário, poderão revelar uma visão apurada das vivências. Para Costa Lima (1980, p.23): “ o produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana.” Em outras palavras, o representado resulta de um olhar sobre a condição humana.

A personagem de Rego de Carvalho revela traços de concepções associadas à condição humana diferentes da Helena de Troia. Enquanto a fuga de Helena é uma das motivações para a guerra, trazendo conseqüências inteiramente coletivas, a de O. G. enfrenta problemáticas individuais relacionadas a seu “destino” pessoal. O caráter coletivo da obra afasta-se do destino social de um grupo e aproxima-se ao do indivíduo, ser solitário, que deve dar conta de suas escolhas, enfrentar o resultado delas e prosseguir. Essas Helenas representam valores de sociedades com ideais diferentes? Certamente. A personagem de *Rio Subterrâneo* preenche outra carência humana, a de um psiquismo individual, de sujeitos responsáveis pelos próprios destinos, os sujeitos modernos.

Chegamos ao conflito da personagem ogerreguiana: a saída de Oeiras. Como enunciado anteriormente, Helena deveria se mudar para Teresina, onde desenvolveria os estudos. Eis que surge a maior intriga da personagem: sair de seu berço, do lar materno, afastar-se de seus amores (a vó Joana, a mãe, Landinho). No entanto, afastar-se de suas “certezas” era seu destino particular. Diante disso, antes da viagem rememora cenas marcantes da infância em Oeiras. A voz poética do narrador mostra-nos como a paisagem oirense se forma diante dos olhos da personagem e em tom terno dá prenúncios de uma partida:

A manhã ainda não nascera de todo. O sereno na relva e sobre o muro tinha a veludez das rosas: puberdade. No azul celeste as andorinhas ensaiavam o primeiro voo, em círculos preguiçosos. Revendo-as, ela se comoveu. Sentia-se como se fosse abandonar a infância, que transcorrerá ali, envolta em névoa, tendo nos olhos essa mesma paisagem e no coração uma ternura sem fim. Dentro em breve Oeiras viveria só na lembrança; adeus, velhas ruas, pontes e riachos, morros e sítios; adeus, fazendas: os bois, as ovelhinhas, o tanque. Oh saudades, aboios dolentes, florescer de

mandacarus:[...](CARVALHO, 1967, p. 64)

O processo de tornar-se adulta se daria distante de seu berço. Ao menos, esse é seu desafio, afastar-se de tudo que mais ama. Assim, a heroína é “desafiada” a enfrentar a ruptura com o passado em prol do novo: “ – Chorando, Helena? – Glorinha prendeu-lhe as mãos. Que boba! Teresina é uma cidade nova, enquanto Oeiras se ressentia de vida: flores murchas num túmulo. (Ibid., p. 121-122). Em contraponto, a Helena grega não é desafiada, mas é a motivação de um desafio aos espartanos: a vitória sobre os guerreiros de Troia.

Em *O Rio*, a personagem lembra-se de Pedro, Orlando e do pequeno Ulisses, que na narrativa faz ligeiras aparições. Entretanto, segue viagem e, para consolar-se, bruscamente muda as impressões sobre o que abandona da velha Oeiras:

A brisa no rosto, inflando-lhe a blusa, cheiro de gado, de estrume, como na fazenda. Olhar de viés o que ficou, sentir-se desprender. Não pode: um temor que oprime. Ninguém a quer ali. A avó, os pais, Orlando. Ninguém. (Ibid., Ibid., , p. 159).

A heroína de Rego de Carvalho se aproxima da travessia. No caminho de embarque no avião, abre-se ao novo, enfrenta a mudança. Assim, a aventura do *valor próprio* tem início na vida da personagem. Ao chegar em Timon é recebida pelo primo Lucínio e projeta nele os traços de Orlando, mas logo nota a ilusão. A última cena de Helena é também a da narrativa que se “encerra” em aberto na simbólica travessia da capital Teresina para a quinta em Timon.

2.3 A questão da representação em *Rio Subterrâneo*

O enredo heterogêneo de *Rio Subterrâneo* dá corpo ao mundo de Lucínio, Helena e Hermes, histórias que se mesclam e formam um mundo marcado por um dinamismo melancólico. O caráter múltiplo do romance é tecido pelo narrador que, de modo geral, relata as histórias sob enfoques divergentes. Como afirmou Walter Benjamin (1985), o tempo é a chave mestra da ação interna do romance. No texto do piauiense, a cronicidade de cada personagem é baseada em consciências que se relacionam com o tempo de maneiras diferenciadas: a trama de Lucínio é regida pelo presente, ele é um sujeito sem passado a vivenciar as angústias do presente; Hermes é pelo passado, um indivíduo preso a recordações

traumáticas que por isso perde-se no passado; enquanto o tempo de Helena é o futuro, pois a personagem receia o porvir, o amanhã é seu tempo de angústia. Amparadas nesses três espaços temporais, as memórias dos personagens promovem a dinâmica da narrativa. Desse modo, por mais que Lucínio busque no passado motivos para dar sentido à existência, não escapa do presente; Hermes rememora eventualidades do passado que descompassam suas ações atuais, e Helena recorda vivências do passado, todavia enfrenta a situação que se apresenta no decorrer da trama apesar do receio. No caso deles, fugir do tempo presente é uma forma de transgredir a realidade. Os personagens ogerreguianos cruzam suas memórias ao tempo presente, exceto Lucínio, pois do passado infantil somente recorda as visitas que fazia a Joana. Apesar disso, as memórias recentes como a enfermidade paterna e as lembranças da namorada Afonsina povoam seu pensamento durante a trama. Além disso, o existencialismo de Lucínio, seu passado sem memórias e os questionamentos citados no decorrer do texto dão margem para reflexões sobre a condição humana:

Que lhe adiantam agora os ruídos da tempestade? Os resmungos do velho são cada vez mais fortes. Escuta-os com nitidez, apesar da distância que o separa da alcova. Mesmo assim não entende essas maldições que se pai solta contra a noite, febril, diante da rede em que a mulher vigia e ora. Suas palavras não têm nexos; assumem às vezes formas estranhas: babel de sons guturais, ininteligíveis. Como estará sua mãe em frente ao delírio? Calma, entregue à resignação, ou atormentada até o desespero? Oh, não convém pensar nisso, senão ele adocece, a exemplo de Joana. Sabe que não pode dar jeito, e é sua impotência que o aflige. Melhor recordar, prender-se a lembranças; elas aliviam as dores da hora presente. Contudo, para onde fugiu seu passado? Todo mundo guarda recordações, que as más o tempo se encarrega de reviver. Só Lucínio não tem nenhuma: é um jovem sem infância, sem raízes, sem nada. (CARVALHO, 2009, p.23)

As angústias que cercam o presente do personagem evidenciam a impossibilidade de transformar a situação, pois Lucínio não é capaz de interferir nos desígnios que circundam a condição humana. Nem consegue evadir-se para o passado. Só resta enfrentar seus dramas particulares que, na narrativa, apresentam uma dimensão plural, visto que todo sujeito é impelido a enfrentar uma situação similar. O drama do perecimento de suas raízes persegue Lucínio do início ao final da trama. Aliás, a metáfora do Ser como árvore é mencionada constantemente na narrativa: quem é Lucínio sem suas raízes?

Assim como delinea o mundo luciniano, o observador onisciente e perspicaz penetra o íntimo dos personagens e reflete sobre suas circunstâncias. O olhar do narrador passeia rapidamente pelos cenários do romance apresentando-os ao leitor por meio de uma descrição plástica. Dessa forma, a maneira de narrar mostra como o mundo de *Rio Subterrâneo* é condicionado ao estado de espírito dos personagens, o que constrói a atmosfera doentia do texto apresentada por meio de ambientes que dosam a subjetividade de cada personagem. É possível notar que a linguagem da narrativa realça a fragilidade da percepção humana e o modo como o estado de espírito afeta a “realidade”. Esses aspectos indicam a proposta estética do romance: transpor para a linguagem o prognóstico da percepção alterado do meio, de modo que a constante adjetivação dos espaços da narrativa delinea o esforço por representar o caráter subjetivo da experiência. O mundo de *Rio Subterrâneo* sofre interferências da psique humana, conforme a visão de Lucínio:

Um trovão irado rebentou no horizonte. Apenas aí compreendeu Lucínio que a chuva não cessaria logo. Todo o céu estava envolto de nuvens cinzentas e fecundas, prontas a despejar. Nenhuma estrela; nenhuma esperança. Só a noite impenetrável e densa. Figuras sombrias ao lado – espectros de troncos, de galhos e folhas e frutos agitando-se no espesso véu das águas. Um pensamento escapou-lhe do fundo da memória: a vigília. (CARVALHO, 2009, p.15)

A plasticidade da descrição, principalmente em “Limbo”, aguça o caráter imaginário e subjetivo da narrativa. No trecho acima, as nuvens cinzentas e fecundas, um céu sem estrelas, figuras sombrias, espectros de troncos, de galhos e folhas e frutos agitando-se criam um estado anímico no cenário, transmutando-o. O que reforça o horizonte de diferença da obra, visto que o mimema altera a realidade a que faz referência. Logo, se os elementos da narrativa apontam para o horizonte sociocultural do autor, de maneira nenhuma o repetem de modo passível, ao contrário, o mundo imaginário de Rego de Carvalho não reconstruiu a Teresina do autor, construiu a Teresina de Lucínio. Assim ocorre com os demais espaços da narrativa, Oeiras e Timon.

O projeto estético do autor, apesar de possuir como princípios basilares as ideias românticas, reforçadas pelos seus discursos sobre a obra, revela sua

sensibilidade artística. Se ele escolheu incorporar à literatura os espaços de vivência, não os manejou na composição literária de modo ingênuo, transfigurou-os, o que os desprende do empirismo. Sua fala, exposta a seguir, direciona a uma leitura romantizada de suas obras:

Se vocês procuram saber em qual dessas classes eu me incluo, digo que sou um escritor telúrico, porque toda a minha ficção está centrada em Oeiras e Teresina, cidade em que nasci em 1930 e em que vivo há mais de 40 anos. É preciso conhecer um pouco de Oeiras para chegar à obra que realizei[...] mas acho que um pouco de conhecimento da vida do autor ajuda também a compreender a sua obra.”(CARVALHO, 2014, p. 16)

Para o autor, a participação do leitor implícito deveria basear-se nas referências empíricas que utiliza para compor. A tendência é pensar a produção literária de Rego de Carvalho a partir de possíveis espelhamentos. No entanto, o que esse direcionamento também favorece é a percepção sobre como a obra encena um contexto, já que os avanços dos estudos literários permitem o desprendimento da obra de sua intenção primeira sem recusar o ideário que a gerou, tendo em vista que é inegável que a experiência empírica do autor de algum modo participa da composição literária. No caso do piauiense, é provável que o centro de sua literatura tenha por base a vivência, sem restringir-se a ela.

Vale salientar que uma representação não retoma algo previamente dado de maneira inócua. Sob esse viés, a mimesis literária cria um contexto que auxilia na compreensão da obra. No caso de *Rio Subterrâneo*, os elementos da realidade a que o texto remete, como em alguns trechos, a descrição dos cenários da narrativa (Oeiras, Teresina e Timon), os adornos do espaço (o Porto de Timon, o Rio Parnaíba), entre outros, diluem no romance a interlocução entre imaginação e realidade e apresentam ao leitor um mundo fictício com um caráter imaginário significativo. Esses elementos funcionam como arcabouço para a produção literária de Rego de Carvalho. Nesse sentido, o que *Rio Subterrâneo* tem da realidade são nuances que de modo fragmentário foram desmontadas na narrativa para a construção do mundo ficcional.

Quando mapeadas durante a leitura da obra, essas informações auxiliam não somente a identificar traços do que foi vivido, mas também a refletir sobre a singularização do coletivo que o processo literário efetiva, tornando-o uma visão particular do mundo, já que o efeito da obra remonta a referências que dizem

respeito a um espaço e a um tempo históricos, sem, evidentemente, fazê-lo de modo limitado. Esse jogo que mescla a referencialidade cultural à obra de arte literária provoca “[...] uma leitura a um só tempo interna e externa da obra, porque nasce do confronto das características do texto com os traços da cultura ambiente.” (MERQUIOR, 1972, p. 213).

Então, por que considerar *Rio Subterrâneo* uma poética da representação? Primeiro, pelo fato de o texto do literato piauiense desmontar a realidade para construção do ficcional, ou seja, é evidente que a matéria de Rego de Carvalho é a realidade vivida, mas, parafraseando Bachelard (1993), uma realidade vivida com todas as particularidades da imaginação. Segundo, a linguagem literária possui teor simbólico significativo, o que evidencia o papel do conteúdo do texto e não apenas o caráter de referencialidade, posto que a mobilidade sónica gera novos sentidos. Nessa perspectiva, o romance ogerreguiano não se prende às referências externas, mas sobretudo discute questões que impregnam o interior humano de modo universal, tais como os eixos temáticos do amor e da morte. De acordo com Merquior (1993, p. 12), “a astúcia da mimese indica a causa final do literário, que guarda o seu segredo da universalidade das suas obras: essa capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar.” Terceiro, o arranjo de *Rio Subterrâneo* diversifica as possibilidades de leituras da obra, pois o enredo, aliás, os enredos não-lineares organizados pela técnica da montagem representam as tênues fronteiras entre sanidade e loucura e memória e tempo. Além disso, apresentam um teor psíquico denso, o que rememora o ambiente sociocultural do autor, neste caso, a velha Oeiras, também conhecida por seus loucos, devido aos casamentos intrafamiliares. Esses atributos favorecem a criação de novas referências.

Rio Subterrâneo é um mundo descontínuo por entrecruzar tempos e histórias diferentes. Cada personagem enfrenta conflitos externos e internos que rondam suas ações. Não estaria mais próximo da realidade por isso? O que de real o romance ogerreguiano produz é em nível simbólico o impasse entre o estado psíquico humano e as circunstâncias que aparecem no cotidiano.

Em síntese, a mimesis, ao invés de prender-se ao previamente dado, produz a própria representação. De fato, a representação apresenta o novo, pois o que traz de volta do mundo transforma em uma miragem, como afirma Costa Lima (1994, p. 255): “antes do espelho, do ponto de vista do sentido, a mimesis é

miragem.” O romance de Rego de Carvalho trata de uma poética da representação por produzir uma encenação que remonta a uma Oeiras, a uma Teresina e a uma Timon que só são conhecidas a partir da leitura de *Rio Subterrâneo*. Trata-se de espaços transfigurados pelo estado psíquico que apresentam ao leitor uma ficção que plasma através da linguagem a metamorfose do mundo gerada pela visão distorcida do cenário e o psicologismo que de modo semelhante marca o tempo e as ações das personagens. Assim, a narrativa cria um mundo paralelo e especulativo que, além de questões humanas universais, apresenta sob a roupagem de um “universo” condensado o que gera inconstâncias no cotidiano humano.

2.4. Espaço e representação em *Rio Subterrâneo*

Mais do que possibilitar a identificação, o objeto literário favorece, por meio da *mímesis*, como afirmou Costa Lima (2000, p. 302), *um prazer na diferença*, horizonte que se apresenta no texto através das significações e dos procedimentos artísticos utilizados pelo autor. Entram em cena as figuras de linguagem e a fabulação, que incrementam a retórica literária e criam os efeitos de diferenciação próprios ao terreno da literatura. Enquanto a semelhança aproxima, a diferença mostra o novo.

Do ponto de vista do espaço, a ficção ogerreguiana centra-se nas cidades de Oeiras e Teresina. Mais especificamente, os cenários remetem à estrutura urbanística das décadas de 1950 e 1960. É possível averiguar que, de modo similar à contextualização histórica, a Oeiras ficcional mantém traços característicos da Oeiras empírica, assim como Teresina, e também Timon, presente em *Rio Subterrâneo*, cidades que constituem o mapa geográfico brasileiro. Desse modo, os textos de Rego de Carvalho dão abertura para especulações sobre os horizontes de semelhança e diferença a começar pelo cenário das narrativas.

A velha Oeiras de *Rio Subterrâneo* faz parte das memórias de Lucínio e Hermes, e do presente de Helena. No entanto, como apontado anteriormente, durante a dinâmica da narrativa também fará parte apenas das memórias de Helena, já que a personagem deve se transferir de Oeiras para Teresina. Os

elementos do espaço oeirense transferidos para a literatura transformaram-se em símbolos de uma cidade que possui como âncoras da geografia natural: os morros e o riacho Mocha, e na urbana: pontes de madeira e sobrados. Esses elementos são postos sob o olhar do narrador, que, compenetrado pelos personagens, descreve o ambiente: “Dentro em breve Oeiras viveria só na lembrança; adeus, velhas ruas, pontes, e riachos, morros e sítios; adeus, fazendas: os bois as ovelhinhas, o tanque. Oh saudades, aboios dolentes, florescer de mandacarus”[...] (CARVALHO, 2009, p. 53). Entre eles, o riacho Mocha, as pontes e os sobrados aparecem com frequência na narrativa. Assim, são observadas as águas do Mocha: “[...] o açude e os misteriosos ruídos de suas águas dormentes.” (p. 60), as pontes: “embora não inteiramente lúcida, aproximou-se da janela, a mesma em que há instantes se debruçava para ver as quintas do Mocha, o casario, a ponte, o riacho sonolento.” (Ibid., p. 66). E os sobrados:

O sobrado, ao amanhecer, vem coberto de nuvens brancas, e não tarda a abrir as portas para Lucínio. A quem oferece um vestibulo estreito e nu, por onde se enrosca a escada. As paredes brilham na penumbra, alvas e leitosas: pedras ressurgem onde o reboco não se firma, escuras e tão grossas que ninguém as consegue espalmar. E o corrimão, sujo de poeira, mostra laivos de sangue debaixo da pintura verde-bronze, gostoso o primeiro contato; repugnante os outros. (Ibid., p. 24)

Sem dúvidas, o sobrado é uma imagem relevante da narrativa. Por vezes é apresentada como uma figura imponente, nostálgica, ao mesmo tempo atraente e repugnante como na descrição acima. Representa a velha Oeiras e a loucura que se escondia em um dos cômodos da casa, já que eram construídos quartos exclusivos para os loucos da família. De semelhante modo, na trama, Joana tem seu habitat à margem de todo o resto do sobrado:

O quarto é bem escuro: um pano recobre as frinchas da janela. Dois olhos repousam nele, com uma imobilidade terrível: são azuis claros, transparentes, de uma frieza que incomoda. Vendos-os, Lucínio se arrepiava todo, e continua presa de ansiedade, ainda depois que a visão se corporifica. (Ibid., p.26).

Neste caso, a representação não retoma a referência sociocultural do autor ou do leitor de maneira passiva, tendo em vista que a mimesis é um processo ativo, pois transforma o que traz do mundo. No romance ogerreguiano, todos os momentos em que a voz que narra apresenta os detalhes do cenário evidencia a

atmosfera psicológica que o envolve. São exemplos disso as expressões: as *águas dormentes* do Mocha e o sobrado envolto de *nuvens brancas e o quarto é bem escuro*.

A cidade de Teresina constitui-se como espaço de desenvolvimento social e econômico na narrativa, assim como de fato foi na sociedade, posto que, após a mudança da capital piauiense de Oeiras para Teresina, muitos moradores migraram da velha capital para a nova em busca do desenvolvimento intelectual e econômico. Tanto que, no romance, o Liceu piauiense (local onde Lucínio, Afonsina, Hermes e Benoni estudam) é constantemente referenciado e o depósito da família de Hermes apresenta uma das atividades que contribuiu para a economia local do período.

Em Timon, Lucínio vive junto com D. Marieta e José, e, no final da narrativa, recebe Helena, que se desloca de seu habitat de origem para preparar-se para o futuro. Na Timon literária persistem como elementos deslocados da realidade as quintas e o pequeno porto, que, na realidade, foi construído quando Teresina passou a ser a capital do Piauí em meados do século XIX. Em princípio se chamou São José do Parnaíba (após Cajazeiras). Na ficção de Rego de Carvalho tem-se a descrição da cidade de Timon e não se menciona o nome do Porto: “As quintas: E mais além, Timon, com suas *quintas*, a igreja e o cais de pedra.” (CARVALHO, p. 129). E também, em relação ao porto: “[...] A chama, menos incerta agora, aos poucos o aquecia, restituindo-lhe a serenidade que perdera, ao sentir-se sob a chuva, no *pequeno porto de Timon*. “ (Ibid., p. 14).

Os traços de semelhança que relacionam a obra ao mundo são pressupostos pelo leitor. É ele quem recria o elo da obra com a realidade. A mimesis não quer parecer com algo, o que de fato esse processo realiza é um deslocamento de sentidos promovido pela linguagem. O que queremos dizer é que o mundo criado a partir do texto não revela o mundo humano de maneira direta, mas simbólica. Se no mundo as palavras não designam, na arte esta nuance é aumentada de maneira significativa. A Oeiras, a Teresina ou a Timon da narrativa de Rego de Carvalho apresentam traços que incitam à comparação com a realidade, mas isso não quer dizer, evidentemente, que esses espaços sejam figurados como foram, eles são outros, porque justamente encontram-se em contextos diversos. No entanto, a principal tendência do leitor, partícipe do ambiente sociocultural do autor, é identificar os aspectos que aproximam o texto

da realidade empírica. O problema dessas espécies de analogias é restringir a pluralidade significativa da obra. É evidente que a linguagem literária possibilita que o homem apresente as experiências pessoais, coletivas e simbólicas que viveu e as traga para o ambiente da escrita, mas a mimesis não só tira do mundo.

Além dos elementos que caracterizam os espaços, em *Rio Subterrâneo*, no campo ideológico, fazem-se presentes na narrativa, advindos da vivência sociocultural do autor: a crise social, cultural e psicológica do homem moderno (Lucínio), o primado capitalista representado por Petrônio (mesmo que não seja enfatizado), as contradições do desejo amoroso (Hermes) e o desconforto de abandonar a tradição interiorana para enfrentar a urbanidade em busca do desenvolvimento (Helena). O que esses fatores indicam a respeito da obra de Rego de Carvalho?

Do ponto de vista do processo mimético as especulações expostas evidenciam que a composição literária do piauiense parte do princípio da semelhança como estratégia para disfarçar a diferença que a obra revela. Os traços da realidade presentes no texto são subsídios de uma obra construída a partir de uma visão particular do mundo, o que enfatiza o viés sociológico da narrativa. O caráter simbólico da realidade incorporado ao texto demonstra as peças de um quebra-cabeça que dá corpo ao mundo ficcional do autor. As cidades e a fabulação presentes no romance remetem não só à vivência do autor, mas também alcançam a abrangência literária, além de instigarem a pensar o texto como reconstrutor das experiências empíricas, tanto que, devido ao caráter impermanente da arte, a leitura não se prende à percepção dos traços que ligam a obra ao que foram as cidades ou às experiências biográficas do autor.

É através das marcas de diferença no texto que o mundo fictício de Rego de Carvalho transmuta-se no mundo do sujeito solitário que deve enfrentar a perda, que busca o amor e depara-se com as mudanças que o cotidiano impõe. Assim, os fatos que povoam o interior de cada personagem são o aspecto central do romance e interferem de maneira significativa nas ações de cada um deles. Desse modo, a vivência humana sofre as repercussões do psiquismo. Os mundos interno e externo se coadunam, humanizam-se. Eis o ambiente externo visto sob o olhar de Hermes:

Os sinos batem a desoras. E a chuva pega-o de rijo, mal entra no jardim. Canteiros novos: é ácido o odor do estrume. Roseiras em que fere a mão. Alguns jacintos caídos. Adoidados, e em fúria, os ramos dos alecrins se vergam sobre ele, detendo-o, açoitando-o. O terraço. Mas sua mãe esqueceu e trancou a porta. Não encontra a chave no batente. E não há réstia de luz no corredor: a casa dorme. Ali respinga a valer. Encosta-se num canto; a parede é quente, apesar do frio. Melhor que o aguaceiro serene um pouco. Não lhe adianta gritar agora. O irmão, na sua rudeza, não se incomodaria, e os pais moram no outro extremo, as janelas se abrindo sobre a mangueira do quintal. (CARVALHO, 2009, p. 43).

As projeções psíquicas de Hermes transferem-se para o ambiente circundante. Assim, o espaço se metamorfoseia, e os pensamentos se interpõem às descrições: “Adoidados, e em fúria, os ramos dos alecrins se vergam sobre ele, detendo-o, açoitando-o. O terraço. Mas sua mãe esqueceu e trancou a porta.”. A rapidez com que o cenário, os pensamentos e as ações se entrecruzam denota o teor psicológico do romance. O que faz do texto não só um mapa do mundo externo, mas transforma-o num outro, por apresentar, justamente, uma dimensão permanente e outra impermanente, o que repercute na significação.

O narrador de *Rio Subterrâneo* transmite ao leitor a impermanência e a rapidez com que o olhar dos personagens visualiza o ambiente. Não é de se estranhar que o esforço do narrador em demonstrar convirja com o de Rego de Carvalho, ao se referir a uma de suas motivações de escrita:

Um irmão meu adoeceu da mente. Está hospitalizado no Rio de Janeiro, e vou visitá-lo. Quando chego lá ele fica se queixando de angústias, de mil aflições, e uma freira se aproxima de mim e diz: “Não, meu filho, não se importe, não se preocupe com seu irmão, eles não sentem tanto”.

E eu que ouvi as queixas do meu irmão, fiquei chocado com aquela afirmação da freira, de que os doentes mentais não sofriam, quando a impressão que eu tinha era de que os doentes mentais sofriam mais do que os seres normais, em dadas circunstâncias. (Idem, 2014, p. 45)

No enredo, os conflitos psíquicos dos personagens se transfiguram através dos elementos externos do espaço da narrativa. Se os ramos de “alecrins se vergam sobre ele, detendo-o, açoitando-o.”(Idem, 2009, p.43), é porque dentro de Hermes há uma crise. Sentir o mundo de maneira aumentada, hiperbólica, é um sintoma do adoecimento. De modo similar, as afirmativas do literato no depoimento a respeito do irmão doente realçam a impressão dele sobre os doentes mentais e denotam o esforço do autor em transportar esta percepção

para a literatura: “quando a impressão que eu tinha era que os doentes mentais sofriam mais do que os seres normais, em dadas circunstâncias.” (Ibid.,p. 45). No romance, os sintomas do adoecer dos personagens são percebidos pelas densas descrições do narrador. Assim como é com Hermes, com Lucínio não é diferente, pois desde o início da narrativa seu olhar perpassa o ambiente e incorpora nele suas crises, no caso, a doença paterna. Desse modo, conhecemos um dos trechos mais instigantes da prosa brasileira, pois o grito de “Basta de chuva” (Ibid.,p. 11) de Lucínio externa ao mesmo tempo a busca por sossego e a falta de controle da circunstância que se encontra.

O narrador de *Rio Subterrâneo* importa o sofrimento das personagens para os procedimentos narrativos e através disso deparamo-nos com a questão da loucura. A linguagem grita o mundo interno dos personagens, à medida que entrecruza a percepção aguçada do espaço às inquietações de Lucínio, Hermes e Helena. A questão da loucura é trabalhada no romance de duas maneiras: uma, em que os personagens figuram a loucura, representada por Joana, Celina, o avô de Hermes; outra, em que as neuroses dos personagens evidenciam o processo de adoecimento e se tornam perceptíveis por meio das descrições do narrador. Assim, a linguagem modela a atmosfera caótica de *Rio Subterrâneo*:

Nessa tarde escura, cor de cinza, a atmosfera parecia fechar-se impregnando-lhe os sentimentos, já desolados, dos tons soturnos da natureza. O vento gelado feria-lhe o rosto, zunindo nos coqueirais e vergando as mangueiras pendentes de frutos. O céu enegrecido por densas nuvens prenunciava desespero: o pai aos gritos, a mãe querendo acalmá-lo em vão, e ele impotente diante dessa tortura, a reprimir a dor em silêncio. “Basta de chuva!” (Ibid., p. 11)

A inquietude do espaço promovida por uma eventual tempestade retoma a harmoniosa relação entre o ser e a natureza. Lucínio e o derredor são um, tanto que o movimento iniciado no espaço intercala-se às angústias do personagem e termina com um grito uníssono que indica as duas tempestades que o cercam: a externa e a interna. Ambas mantêm a unidade da narrativa.

Além disso, nas entrelinhas da poética ogerreguiana, o leitor experimenta imagens que divergem das habitualmente aprendidas na cultura Ocidental. Dessa maneira, encontram-se elementos do espaço que apresentam um caráter ambivalente como as imagens da casa e do quarto geralmente experienciadas

como habitats que figuram proteção e intimidade. Na poética do espaço de Rego de Carvalho, espaço/imaginação/personagens e leitor entram em jogo. Nesse sentido, o espaço da narrativa não é um cenário apático e inativo, ao contrário, a partir do momento em que os personagens o contemplam e a voz do narrador descreve, o espaço se transforma em “[...] um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as particularidades da imaginação”(BACHELARD, 1993, p.18).

Bachelard (1993) e Durand (1988) afirmam que a casa é um espaço que ganha características humanas. Ela é o primeiro ambiente que o homem conhece depois de habitar o ventre materno. Por isso, cada cômodo transfigura uma sensação. Em suma, a casa é símbolo da intimidade. Entre as várias imagens que pode vincular estão: a de proteção, abrigo, segurança e conforto. Desse modo, aquele que trafega pela casa, movimenta-se por dentro de si mesmo. Cada cômodo é um espaço representacional de intimidade.

Em *Rio Subterrâneo*, o quarto chamado de alcova é um dos cômodos da casa de Lucínio. Habitado por José, é um quarto sem janelas, um ambiente extremamente fechado, onde o personagem se isola dos outros. A única abertura da alcova era a porta. Apenas Marieta (mãe de Lucínio) adentrava. A alcova é o ambiente mais tenebroso da casa. Assim a descreve o narrador: “[...] a mãe na alcova (ou túmulo?)” (CARVALHO, 2009, p.18). Será mesmo uma alcova ou um túmulo?

Esse cômodo da casa aterroriza Lucínio, lembra-o da perenidade humana, pois seu pai enfermo passa os dias na alcova. Sem conseguir vê-lo, o personagem sente sua presença de tal modo que a casa de Lucínio é a imagem de suas lembranças, de suas dores, de suas angústias, ou seja, é um ambiente fantasmagórico. Ao invés de trazer conforto, a casa de Lucínio o desconforta. Diversas vezes, Lucínio imobiliza-se diante da porta que dá acesso ao quarto do pai? Amedrontado, não tem coragem de penetrar em um ambiente que cheira à morte.

Muita vezes, detendo-se ante a alcova, mal continha o impulso de entreabrir a porta, se não para entrar, ao menos disposto a revê-lo. Lá dentro, zozzo de angústia ou em delírio, José febricitava, sob vigília da mulher, que o assiste em tudo e quase nunca o deixa só. (CARVALHO, 2009, p.11)

Outro espaço interno da casa de Lucínio destacado pelo narrador é a sala. Dela quem faz uso é a personagem Marieta. Na busca por equilíbrio emocional, concentra-se na atividade de tricotar. Desse modo, procura esquecer sua triste sina, pois “o que mantém numa segurança de ser, é a atividade doméstica” (BACHERLAD, 1993, p. 80). A sala é o ambiente de deleite do personagem:

No centro da sala, a mesa recém-posta, com a terrina fumegante no meio. Sentada de costas, sua mãe *faz tricô*, como sempre tão distraída que se esqueceu de alhear a chama do candeeiro” (CARVALHO, 2009, p.16).

O tricô é a atividade que o personagem desenvolve para tentar esquecer o que mais a angustia: a doença de José.

O corredor da casa é outro espaço recorrente em *Rio subterrâneo*. Na arquitetura da casa, o corredor possui a função de ligar os cômodos. Para Bachelard (1993), no mundo da imaginação o corredor traz complexidades ao interior dos espaços de habitação. No contexto do romance, a imagem do corredor não é apenas um adorno do interior da casa do personagem, mas representa um inconsciente amedrontado e receoso. Por isso, das 27 vezes que a palavra corredor ou corredores aparece em toda a narrativa, 11 são no capítulo “Limbo”, protagonizado por Lucínio.

Na casa de Lucínio, o corredor torna audível o sofrimento do pai: “[...] escutar-lhe os resmungos noite afora, ouvir sua respiração desde o corredor[...]” (CARVALHO, 2009, p. 11). E é o local por onde passeiam os aromas vindos da *floresta distante*, imagem que, segundo o *Dicionário dos símbolos* (2002), representa o inconsciente. O corredor aviva o que está escondido na alma do personagem e leva-o aos outros cômodos, a seu quarto, lugar onde a solidão se intensifica, aspectos perceptíveis a seguir:

A fumaça, como nuvens róseas, dança ao sopro do vento, e traz até o *corredor* o cheiro de resinas, essências e perfumes *da floresta distante*, que a madeira ainda conserva e se desprendem de súbito, libertados pelo fogo.

Lucínio detém-se à porta do quarto, *ébrio pela magia das sombras que o envolvem*. [...] dando-lhes sentimentos *frios, de solidão e esquecimento*. (CARVALHO, 2009, p.17)

Em Oeiras, Lucínio também se depara com o corredor do sobrado onde Joana vive. Um lugar de acesso que momentaneamente provoca nele a sensação de paz:

O corredor comprime-se na penumbra, silencioso e estreito. Lucínio anda com cautela, querendo *gozarà plenitude aquele instante de paz e recolhimento*. Nada se movia ali: os quartos, com suas paredes brilhantes de tabatinga estão emudecidos e trancados. (CARVALHO, 2009, p. 26)

Ao entrar no espaço de Joana, o personagem penetra em seu íntimo, sente paz por inicialmente não encontrar nenhum dos outros cômodos abertos. O corredor é apenas a imagem do transitório.

Já o casarão dos Ribeiros, local onde vivia a personagem Celina (uma louca), possuía *corredores desertos*: “O casarão dos Ribeiros [...] Os *corredores desertos*; o salão, úmido” (CARVALHO, 2009, p.56). Nesta casa, Celina vivia inerte, não há movimento pelos *corredores desertos* de seu habitat, e, se não há movimento, não há vida. Nada transitava pelas veias de sua casa. A voz de D. Glorinha, mãe da personagem Helena, também ressalta a imagem de medo representada pelo corredor: “O corredor a *porta negra*: fechada.” (Ibid., p.67). O corredor se constitui como o principal trajeto para os ambientes que causam medo. Na narrativa de Rego de Carvalho a interligação espaço/personagens é significativa, tendo em vista que representam a unificação, ou melhor, a personificação dos espaços.

O quarto é um espaço no qual a solidão humana se aguça. Segundo Bachelard (1993, p. 33), a imaginação associa ao quarto um de *seus abrigos de solidão*. O narrador de *Rio subterrâneo* provoca o leitor a experimentar a sensação de Lucínio ao penetrar em seu lugar de repouso, o quarto. Seria mesmo um lugar de repouso? A negritude do quarto de Lucínio revela a profunda solidão em que ele se encontra. Esse cômodo transfigura o interior do personagem e instiga os pensamentos mais angustiantes. Como quer o narrador:

No dormitório *concentra-se a escuridão*. Não havia luz elétrica, faz uma semana. Lucínio não tem fósforo e não procura acender a vela sobre a cômoda. Foi desabotoando a camisa, desfazendo-se das calças, das meias sujas de lama. Atirou-se à rede assim, com os músculos relaxados, abandonando-se e a seu corpo inerte. Deixassem-no sozinho. *Não queria pensar; não quer*. Sente-se morrer. (CARVALHO, op. cit. p.18)

O quarto alimenta o estado de espírito melancólico de Lucínio. No caso do quarto de Joana, também transfigura a melancolia, através de sua negritude: “O quarto é bem escuro [...]”(CARVALHO, 2009, p.26). Em contraste com esses personagens, Helena vive uma prazerosa solidão no seu quarto, ambiente que, para ela, representa um valor: “Semanas retida pela chuva, Helena se fechou no quarto, porque era ali que o prazer lhe vinha [...]” (Ibid.,p.60). Assim, na narrativa, há duas maneiras de se referir à imagem do quarto: a solidão (Lucínio e Joana); ou o refúgio ideal (Helena).

Os elementos do espaço externo também revelam o perfil amedrontado dos personagens do romance. Na maioria das vezes em que Helena contempla a paisagem oeirense, visualiza a imagem de uma ponte. A constante menção dessa imagem na observação da heroína põe em evidência um dos maiores receios da personagem: a partida. A ponte, segundo Chevalier e Gheerbrant (2002), representa um perfil psicológico marcado pela desconfiança, pelo medo do futuro. Assim era Helena. O enredo evidencia o maior receio do personagem: o medo de sair de seu berço, da cidade de Oeiras:

Da janela do sobrado, Helena olhou a *ponte*, o filete d’água que dormia ao sol, por entre tufos de muçambê, e mais além, a confundir-se com o horizonte, as verdes quintas do Mocha, de leve tocadas pela brisa.(CARVALHO, 2009, p. 52-53)

Outro espaço externo de destaque em *Rio subterrâneo* é o rio Parnaíba. O personagem Lucínio escolheu as margens do Parnaíba como refúgio ideal, ambiente no qual busca alívio para as dores internas. O espaço também dá ao homem o que ele necessita, no caso de Lucínio, o rio Parnaíba conforta-lhe. A harmonia entre homem e natureza produz conforto. Não só o homem humaniza os espaços, os espaços também humanizam o homem.

Lucínio vivifica a dialética do espaço interior e exterior, pois, segundo Bachelard (1993), às vezes nem o espaço externo nem o interno confortam o ser. Como vimos, para Lucínio, o espaço interior (casa) perde todo o aconchego, assombra-o. E o exterior às vezes o acomoda, outras também lhe machuca. Como quer o narrador: “O vento gelado feria-lhe o rosto, zunindo nos coqueirais e vergando as mangueiras pendentes de frutos. O céu enegrecido por densas nuvens prenunciava desespero.”(CARVALHO, op. Cit.,p. 11).

No trecho acima, o personagem sai em desespero da quinta em busca de conforto, mas não encontra. Assim, tanto o espaço interno quanto o externo o incomodam. Essa é a dialética vivida por ele em alguns trechos da narrativa, especificamente na expressão: “*Basta de chuva!*” (Ibid., p. 11). O que o personagem não aguenta mais? A chuva externa ou a interna? O narrador entrecruza imagens. O que se pode perceber é que a chuva mais torturante para Lucínio é a que nasce dentro dele. A tempestade o incomoda porque ele está angustiado.

A atmosfera tensa e melancólica de *Rio Subterrâneo* é construída pelos diálogos entre os espaços internos e externos. Os personagens vivificam o ambiente que os circundam com todas as *particularidades da imaginação*. Com isso, percebemos que as imagens simbólicas corporificadas pelos elementos do espaço na narrativa estão relacionadas ao que impregna a alma dos personagens: dores, medos, necessidades. Assim, a casa que desconforta Lucínio, relaciona-se à figura paterna; os quartos de Joana e Lucínio representam a solidão existencial; o quarto de Helena é o refúgio ideal; os corredores representam o ar de desconfiança, vazio e receio que permeia a narrativa; enquanto que as margens do Parnaíba confortam Lucínio; e, em outras circunstâncias da narrativa, tanto o interior da casa quanto o ambiente externo do cenário causam a sensação de desconforto ao herói (Lucínio). Isso porque a angústia existencial alcança seu ápice no deslocamento que o personagem faz da quinta para as margens do rio Parnaíba.

3. O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS NA POÉTICA OGERREGUIANA

3.1 A água como elemento do espaço em *Rio Subterrâneo*

É notável que os espaços da narrativa são elementos significativos na poética de Rego de Carvalho. Tanto por produzirem o principal elo de verossimilhança entre ficção e experiência empírica, quanto por apresentarem ao leitor uma imaginação poética voltada a uma substancialidade material particular, pois em *Rio Subterrâneo* o simbolismo aquático é privilegiado no romance, o que diverge de suas outras obras.

Se nesta análise partimos da mimesis para desembocar no imaginário é porque partilhamos das ideias de Bachelard (1989, p.200) expostas na premissa seguinte: “é imitando que se inventa. Acreditamos seguir o real e o traduzimos humanamente.” Nesse contexto, imitar não corresponde a um ato replicador do externo, o que é impossível. Todavia, imitação é mimesis, não no sentido latino empregado a este vocábulo como apontamos anteriormente, visto que a mimesis não é um processo que copia, antes subverte, transforma, ou, no dizer de Bachelard, traduz, transmuta o real, traduzindo-o de maneira humana. Tradução que na arte gera um evento simbólico.

O simbolismo do título da obra combina a materialidade da terra e da água. A um só tempo *Rio Subterrâneo* apresenta a necessidade de penetração da terra para a descoberta do fluir de uma água que, escondida, corre em seu interior. Essas imagens ratificam o imaginário noturno do autor. Para Gilbert Durand (2002), o regime noturno das imagens é povoado pelo simbolismo que requer a descida do ser, a penetração a um centro. Desse modo, o imaginário noturno desenvolve símbolos que fazem referência a uma penetração lenta advinda da percepção sobre a condição temporal. Segundo o antropólogo (Ibid., p. 200), Bachelard escreveu que a involução é um meio para explorar o devir humano. Não é esse um dos possíveis sentidos para o título da obra?

No texto, há evidências que certificam a resposta positiva para essa questão. Uma diz respeito ao fio da meada que homogeneíza os enredos da obra. Outra corresponde à maneira como o narrador descreve o rio subterrâneo da personagem Joana. Como mencionado nos tópicos anteriores, Lucínio, Hermes e

Helena sofrem com angústias que impregnam o interior de cada um, fatos que individualizam e interferem nas ações dos personagens no decorrer de cada história. Além disso, o contar do narrador resolve o enigma do título, nas duas vezes que remete ao rio de Joana. Nas menções, ele se refere ao simbolismo do título da obra:

Entretanto, atrás de toda aquela brandura, a avó se debatia nas ondas do desespero, mergulhada numa corrente secreta, viscosa, assim um rio subterrâneo: *álgido, escuro e aterrador*. (CARVALHO, 2009, p. 113)

[...] na contemplação de espumas, como se visse os buraquinhos de Joana na parede – uma corrente secreta, viscosa, assim um rio subterrâneo, *álgido, escuro e aterrador*. (Ibid., p. 129)

O rio subterrâneo é o que durante a vida cada indivíduo carrega escondido em si mesmo. As características do rio de Joana revelam a falta de fluidez do seu interior. Uma circunstância de vida que interrompeu o desenvolvimento natural do seu fluir, por isso o seu rio em particular tem uma corrente *viscosa e é *álgido, escuro e aterrador**. Para Bachelard (1989, p. 110), “às vezes também a viscosidade é a marca de uma fadiga onírica, ela impede o sonho de avançar.”. No caso da avó de Helena, a viscosidade impediu-a de avançar na vida, paralisando-a no tempo. O seu rio subterrâneo é a causa de sua loucura. Desde o título, podemos perceber que a poética ogerreguiana encontra na natureza a materialidade exata para a trama, pois “o passado de nossa alma é uma água profunda.” (Ibid., p. 55).

Em “Limbo”, título do primeiro capítulo do romance, o sentido da margem é exposto. Estar no Limbo para Lucínio é separar-se do fluir natural da vida, já que o sentido de constância do marginal impede que o processo de individuação⁴, conceito junguiano, efetive-se. Além disso, situar-se no Limbo é distanciar-se da figura paterna, terrena e espiritual, ao tempo que é esperar encontrar o equilíbrio regenerador. Neste mesmo capítulo, percebe-se a cumplicidade entre o espaço e o personagem, a vista que as distorções do cenário cumprem a função de exteriorizar as dores do protagonista.

Os primeiros movimentos de Lucínio são pelas margens do Parnaíba, uma das figuras emblemáticas da narrativa. Em meio à tempestade, a fuga e a busca

⁴ Para Jung (1990, p.49), “Individuação” significa tornar-se um ser único, na medida em que por “individualidade” entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também *nos tornarmos o nosso próprio “si-mesmo”*.”

por um lugar seguro pelas margens do rio regem o desespero do personagem. Desde as cenas iniciais de *Rio Subterrâneo*, deparamo-nos com as duas formas denotativas em que a água aparece na história de Rego de Carvalho: a chuva e o rio; o elemento geográfico e o evento ambiental.

As formas denotativas da água no romance dão vida ao simbolismo da obra e revelam que “a imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural”(BACHELARD, 1989, p. 93). Não obstante, a constante combinação entre a atmosfera chuvosa de *Rio Subterrâneo* e as cenas em que os personagens aparecem ou navegando sobre o rio ou contemplando-o enfatizam a força simbólica e dramática que essas imagens evocam. Esses fatos asseguram que a substancialidade da imaginação ogerreguiana encontra nas águas sua matéria ideal. O grito “Basta de chuva” de Lucínio ressoa na memória do leitor durante o desenrolar da narrativa.

As tempestades, os chuviscos ou o céu nebuloso são elementos contínuos do mundo de *Rio Subterrâneo*. Frequentemente, a vista dos personagens e o narrador anunciam as promessas de chuva que circundam o cenário. Por vezes, “o vento trazia as primeiras bagas de chuva.” (CARVALHO, 2009, p.13). Ou então:

Ruídos estranhos dominam a noite: a chuva no telhado, biqueiras caindo na pedra, fora das latas; ressonâncias de folhas que se agitam, de porcos que grunhem, pios de aves agourentas, soluços perdidos (quem chora?)[...](p. 17).

A chuva engrossa de novo [...] (p.18)

A chuva até então serena voltou a castigar as telhas. (p. 22)

Vai chover ainda. O céu não deixou de ser cinzento; e líquido, as nuvens como se roçam nas palmas dos coqueirais distantes. (Ibid.,p. 30)

São inúmeros os trechos da narrativa em que a água vinda do céu cinzento adorna o cenário, mas o que devemos ressaltar é que as chuvas de *Rio Subterrâneo* realçam o caráter simbólico desse evento. Além disso, trazem de volta a combinação entre os simbolismos da terra e da água. A terra com seu caráter germinativo, fértil, e a água da chuva, que, no seu cair verticalizado, termina por tornar-se horizontal. Sobre isso, Bachelard (1989) afirma que o

destino de toda água é a morte horizontal. Desse modo, a chuva constante evidencia dois sentidos significativos na trama: a existência terrena e a morte. Em consonância a essa perspectiva, é possível inferir que a metáfora que aparece em alguns trechos do romance, em que a existência de Lucínio é comparada à de uma árvore sem raízes, torna-se mais evidente, tendo em vista que, se a terra é a mãe de toda a existência, o ser é um vegetal que germina, mas perece para chegar ao destino da morte como as águas. Rego de Carvalho resgata a metáfora que relaciona o ser ao vegetal, a qual é retomada na história de Lucínio. De acordo com Eliade (1993, p. 155), “a água é germinativa, fonte de vida, em todos os planos da existência”. Ao fecundar a terra, a água faz germinar a existência, no entanto também lembra o destino do ser: a morte em seu sentido horizontal. Eliade (Ibid.,p.159) também afirma que “o simbolismo das águas é o produto da intuição [...] do homem como um modo específico de existência que se realiza através da “história”. Premissa que recorda um dos sentidos religiosos das águas, posto que, no batismo cristão, submergir anula a velha história do homem, e o emergir gera uma nova.

A multiplicidade da poética da água ressalta a ambivalência de seu sentido, à vista que a mesma água que vivifica, mortifica. No romance, a chuva adorna, simboliza e também cria a atmosfera densa e melancólica da obra. O paisagismo de *Rio Subterrâneo* também é adornado pelas águas do rio Parnaíba e do riacho Mocha, figuras que, sob o olhar de Lucínio e Helena, expõem o simbolismo aquático. No início do romance, o Parnaíba é apresentado em período de cheia: “O Parnaíba há muito transbordara do leito, submergindo as coroas que se formavam ao longo do curso, nos meses de estio.”(CARVALHO, 2009, p. 12). Por isso, a violência de suas águas é enfatizada:

Engrossado pelos afluentes e pelo aguaceiro constante que despencava, fora alagando os baixios, desfazendo roças, subindo ribanceiras, até se tornar indômito. Já fizera duas vítimas, que engolfara no turbilhão, à vista dos canoeiros assustados.(Ibid.,p. 12).

Nesse contexto, as águas do rio se metamorfoseiam e, através dos movimentos impetuosos, convidam Lucínio à loucura: “A correnteza impetuosa era um convite à loucura: arrastava a imaginação remoinho adentro, com rumor de vozes abafadas, atraindo o espectador desprevenido para a morte.”(p. 11).

Diante da visão noturna, muda de cor, do tom diurno, “o rio cor de barro”(p.,95), para o vermelho “A fumaça branca subia aos poucos, num vivo contraste com as nuvens cinzentas e as águas vermelhas do rio, onde um vareiro ainda jovem lutava contra a força da correnteza, tentando descobrir um porto seguro para a balsa.”(p. 12). O colorido das águas vermelhas, cor de sangue, demonstra sua organicidade e corporifica as poéticas do drama e da dor. Das vezes em que Helena observa a paisagem de Oeiras, mira o riacho Mocha ou o narrador retoma a imagem do riacho como uma figura emblemática do espaço oeirense:

A espaços, o vento surpreendia-a com o burburinho das rezas, cada vez mais surdo. E as rãs nas grotas pontilhavam o silêncio de agouro, lembrando o quê? O açude e os misteriosos ruídos de suas águas dormentes.(Ibid., p. 60).

O que se percebe é que as águas dormentes do Mocha são similares à quietude de Joana, tanto que, na sequência do mesmo trecho em que o narrador descreve o açude, Helena rememora as reações da avó: “Sua avó levava os dias e as noites na rede, silenciosa até a agonia. Inútil querer decifrar o sortilégio de seus olhos azuis parados, a impassível frieza de seus gestos.”(Ibid.,p. 60).

Se, na poética de Edgar Poe, segundo a análise de Bachelard (1989, p.67, “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas-dormentes” as do riacho Mocha são imóveis por evocarem figuras fantasmagóricas que assombram os pensamentos e assim interferem no desenrolar da história de Helena. Assim, no paisagismo de *Rio Subterrâneo*, a água adorna o cenário sob as formas da chuva, do rio e riacho, as quais não só enfeitam os espaços da narrativa, mas também manifestam através da materialidade os simbolismos próprios à imaginação, que tem na água sua base substancial.

3.2 A linguagem líquida do romance

A escrita de *Rio Subterrâneo* é semelhante a um quebra-cabeça. Como *flashes*, paulatinamente as frases apresentam figuras que compõem as cenas da narrativa. Um quadro⁵ textual é construído pelo que há nos enunciados e por

⁵ Rememoramos a definição de Roman Ingarden sobre os “quadros” formados no texto. Segundo o teórico, a palavra quadro é “aplicada ao conjunto de objetos representados na obra, significa que esses estão ligados entre si e aproximados de maneira tal que é possível, por assim dizer, abarcá-los com um só golpe de vista”.(INGARDEN, 1995, p. 6).

quem lê. É assim que o caráter plástico do texto produz na imaginação do leitor o cenário da trama. Por vezes, a narração empática mostra um olhar inquieto. Nos trechos em que os personagens Lucínio e Hermes mais sofrem com as angústias existenciais, esse olhar se intensifica. Para transferir o estado de aflição dos personagens ao texto, projeta-se um foco contínuo que percorre os diferentes elementos do espaço como a lente de uma câmera pretensiosa a vagar pelo ambiente. É o que ocorre a seguir:

Água escorre pelos cabelos e pela camisa pregada no corpo. Os pés deslizam no chão lamacento; arbustos açoitam-lhes as pernas. Um sapo mostra-se indiferente à carreira; outros coaxam alhures, cavernosos, fúnebres. Ali o muro; o arame farpado da cerca de sua quinta, a cancela range. Lucínio detém-se agora. Há luz na janela da alcova: tênue, bruxuleante. Ela se filtra por entre as rótulas e vem ao jardim derramar-se sobre as açucenas. Como estariam os velhos? Tudo silencioso. Só o breve peneirar da chuva; o sopro do vento na copa das árvores; o longo clamor do rio soluçante.(CARVALHO, 2009, p. 15)

A fluidez é uma das características da linguagem líquida. No romance, de maneira objetiva as frases ligam-se umas às outras, posto que são acrescentadas durante as descrições do narrador informações que se relacionam ao elemento antecedente. Dessa maneira, e através das sugestões textuais, aos poucos o leitor situa o personagem: *“Água escorre pelos cabelos e pela camisa pregada no corpo, os pés deslizam no chão lamacento; arbustos açoitam-lhes as pernas. Um sapo mostra-se indiferente à carreira; outros coaxam alhures”*. Logo, descobrimos que Lucínio está prestes a entrar em sua quinta. De diferente modo, o narrador apresenta o cenário que circunda a personagem Helena. Nesse caso, o ritmo e o foco de narração são outros, pois os pensamentos da personagem são evidenciados, em detrimento do delinear do espaço, sendo que o cenário aparece, em segundo plano, durante os devaneios da personagem:

Rumor longínquo. Helena correu à janela e descobriu um redemunho para as bandas do Leme. Quedou-se à espera do avião, sorrindo de alegria e enlevo. Não ia viajar agora. Tinham-na esquecido! Decerto que ansiava pela conclusão dos estudos, porém Oeiras de tal modo se enranhou nela, que já não queria o liceu, com o pensamento nos enflúvios da mata, no verdor das quintas, na ponte de madeira, a ouvir as borbulhas da grotta. Refugiava-se no pressentimento, mal abafando o ímpeto de esconder-se na “Selga”, longe de tudo: a avó, as miunças, o aboio dos vaqueiros. (CARVALHO, 2009, p. 111)

Notamos que as divergências entre o ritmo⁶ da narrativa partem de enfoques diferentes. O andamento textual se acentua quando Lucínio e Hermes chegam ao ápice da angústia e abrandam-se ao apresentar o sereno sofrimento de Helena. Bem como, para aumentar o teor psicológico da trama, nas digressões intercala-se a descrição do espaço às especulações dos personagens, o que altera o ritmo: “Há luz na janela da alcova: tênue, bruxuleante. Ela se filtra por entre as rótulas e vem ao jardim derramar-se sobre as açucenas. Como estariam os velhos?” (CARVALHO, 2009, p.15). Já no caso de Helena, o ritmo é amenizado pela constante alternância entre as pausas (pontuações) e o texto, procedimento que cria uma progressão textual menos intensa do que a anterior:

Rumor longínquo. Helena correu à janela e descobriu um redemunho para as bandas do Leme. Quedou-se à espera do avião, sorrindo de alegria e enlevo. Não ia viajar agora. Tinham-na esquecido! (Ibid., p. 111).

Por isso, uma linguagem branda enuncia os sentimentos da personagem. Com efeito, observam-se mais seus pensamentos do que o cenário em que ela se encontra. De maneira evidente, o texto ogerreguiano harmoniza os diferentes ritmos que compõem a narrativa. Novamente, a liquidez, no sentido do fluir da linguagem, ressalta a matéria essencial do literato. Para Bachelard (1989, p.193): “a água é a senhora da linguagem fluída, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abrandam o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes.” A matéria dita a forma.

O que também torna a linguagem de Rego de Carvalho líquida são as diversas palavras utilizadas pelo narrador que incitam a imaginar os aspectos referentes ao universo aquático. Isso torna o mundo de *Rio Subterrâneo* um habitat frio, úmido, permeado de invólucros, um mundo recluso. Lembra-nos o interior digestivo, o digerir, próprio ao regime noturno das imagens, como se o mundo de *Rio Subterrâneo* se tornasse um espaço que funciona como estágio para a evolução. Nesse sentido, o conhecimento do rio subterrâneo de cada personagem representa uma descida cênica, espécie de preparação, para o devir.

As chuvas frequentes na narrativa mantêm a frieza e umidade do ambiente. São vários os momentos em que se menciona o caráter úmido do espaço:

⁶Entre as várias definições de Antonio Candido (2004) sobre o ritmo, ele afirma que é “a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos.” (p.17). Em nossa interpretação, o ritmo prosaico é o andamento do texto que interfere de modo diverso na progressão textual, à medida que transmuta o estado de ânimo de quem narra.

“Amanhã já vem, sombria, úmida agarrada aos restos da noite, como um fruto que demora a madurecer.(CARVALHO, 2009, p.88), “quintal silencioso, úmido” (p.89), “Nunca assim tão frio, tão úmido.”(p.94). Outras vezes, caracteriza-se o movimento dos elementos do cenário ou a reação dos personagens com semas que evocam a liquidez, em que o narrador faz referência ao *diluir*, *mergulhar*, *afogar*. São exemplos disso: “Misterioso como veio, *diluiu-se* afinal o clarão.Trevas agora, penumbra depois.”(p. 48); “Ninguém queria atravessar o beco quando a lua empalidecendo. *Mergulhava* o casarão na penumbra e a brisa dos campos assustava os caburés friorentos.”(p. 59). Ou então a reação de Lucínio em um suposto pesadelo:

Suas mãos, seu corpo flutua, sem peso, ou é arrastado para o fundo, onde a luz escasseia e o frio aumenta. Alguma coisa segura-o, comprime-o o peito. Foge-lhe o ar, em bolhas. *Afogamento?* É levado para cima, quase à força. (Ibid.,p. 17)

Assim, é possível perceber que, no romance, a liquidez da linguagem aparece na escrita de dois modos: um, referente à fluidez do texto; outro, aos semas utilizados; que ora estão presentes na adjetivação do cenário, ora no descrever da reação dos personagens.

3.3 Os simbolismos das águas em *Rio Subterrâneo*

É indiscutível que a água seja um elemento material de grande importância para a vida terrena. Esse valor ultrapassa sua essencialidade para o ambiente e para a saúde. A água, como objeto da cultura, também apresenta uma simbologia significativa para o imaginário humano. Por isso, em diversas culturas está presente na origem do mundo, como é o caso do Gênesis Ocidental. Eis que enquanto o nada imperava, o espírito do Deus judaico-cristão pairava sobre as águas. O exemplo é apenas um dos que expressam a força imagética desse elemento. Vale lembrar que o mesmo elemento que participou da origem do universo na cultura judaico-cristã revelou sua força destrutiva e regenerativa no dilúvio bíblico. Estudiosos como Jung, Eliade, Bachelard e Durand ressaltam a pluralidade que as imagens das águas apresentam na simbologia humana. Alguns desses sentidos, já prenunciamos anteriormente. Essas premissas nos

auxiliam na análise das imagens presentes no romance em estudo, o qual desde o título anuncia a presença da água como elemento simbólico. Com isso, a pergunta que almejamos responder é: quais as imagens das águas representadas em *Rio Subterrâneo*, de O. G. Rego de Carvalho?

Embora o imaginário das águas entrecruze toda a narrativa de Rego de Carvalho pela frequente presença da chuva no ambiente e pela ideia central que o simbolismo do título indica, a história do personagem Hermes não expõe a simbologia da água, já que o eixo central de suas ações é o apego às lembranças da irmã Irene e o vínculo amoroso, desejos que alimenta em relação a Judite e a Afonsina. Na de Helena, o imaginário das águas se corporifica através das visões da personagem ao enfatizar a figura emblemática do riacho Mocha e o significado que essa constante imagem possui em relação a seu apreço pelas terras oeirenses. As águas do Mocha, para a neta de Joana, são um dos ícones do cenário de Oeiras, além de fazê-la lembrar a quietude da avó, pois, em algumas vezes, o açude personifica a quietude de Joana. Sobretudo, é na história de Lucínio que o simbolismo aquático alcança seu ápice poético.

A principal problemática que o personagem mais denso da trama enfrenta é a enfermidade da figura paterna, intriga posta desde o primeiro parágrafo do romance: “Nada distraía atenção de Lucínio, preso, há dias, na doença do pai.” (CARVALHO, 2009, p. 11). As controvérsias que vivencia se ramificam entre o desejo de proximidade e a impossibilidade de realizar esse anseio, já que só D. Marieta tem acesso à alcova do velho. Segundo Bachelard (1989, p. 170), “é interessante, a nosso ver, constatar que o inconsciente multiplica as imagens do pai e que todas as formas de iniciação colocam problemas edipianos.” Sob esse viés, a relação Lucínio/pai evidencia o esquema arquetípico da narrativa, posto que o problema edipiano do enredo de Rego de Carvalho consiste no desafio imposto ao personagem: enfrentar a ideia de afastar-se do pai para desenvolver-se. Ou melhor, aceitar a provável morte do pai. Em tópicos anteriores, apresentamos a ambivalência simbólica que a circunstância indica: a decadência do modelo patriarcal tanto na esfera sociológica quanto na espiritual. O comportamento de Lucínio confirma as duas interpretações. Mas é nas explicações de Jung que encontramos o aparato que ratifica a hipótese espiritual:

Portanto, o caminho da alma que procura o pai perdido – tal como Sofia procurando Bythos – leva à água, ao espelho o estado de pobreza espiritual, a verdadeira herança de um protestantismo vivido até as últimas conseqüências, chega ao caminho da alma que conduz à água. Esta, no entanto, não é uma expressão metafórica, mas um símbolo vivo da psique escura.(JUNG, 2014, p. 25)

A pobreza espiritual de Lucínio o põe à margem, no “Limbo”, primeiro capítulo da narrativa. Coloca para ele o problema que o divide entre a distancia do pai e o desejo de proximidade. Para Jung, o estado de espírito do homem representado na narrativa é herança do protestantismo, da queda do poderio da Igreja para as especulações da razão. Fato que, com o império da racionalidade, fez declinar as importantes imagens arquetípicas e gerou uma grande lacuna no homem. Por isso, a água incorpora o simbolismo de uma psique escura. Afirmativas que explicam a devoção de Lucínio pelas águas: “Outros instantes desce para o rio e se põe a mirá-lo, sem um gesto, horas perdidas. A sua sombra ondula-se, projeta-se e se agiganta no leito onde a noite se estende para dormir.”(CARVALHO, 2009, p. 19). Além disso, é o que o faz considerar a quinta um rio de angústia, expressões que menciona na fala a seguir: “Eis o rio de minha angústia. Parece que fala, dentro dos remansos: “Sê bem-vinda. É doce a morte.”(Ibid.,p. 129). Interessante notar que todo o romance se arquiteta entre o primeiro capítulo, “Limbo”, e o último, “Rio”. O personagem Lucínio evolui do desespero inquietante da margem para o encontro conformista com o rio de sua angústia.

Outrora, averiguamos que a figura do diabo, Lucifer/Lucínio, é o arquétipo da sombra do personagem, tanto que ambos tornam-se um. O repúdio de Lucínio por acreditar na figura de Deus gera o desafio entre ele e Benoni, que acaba por tornar-se a causa do suicídio do segundo. Além de condicionar a icônica cena do pesadelo. Nesse contexto, o próprio Lucínio leva o corpo do amigo num bote, preparando-o para o funeral, cena que lembra a imagem do barqueiro a conduzir as almas pelo rio dos mortos:

A sós no banco da frente, Lucínio perde-se na contemplação do rio. Não solte! Pálido ressurgem o corpo, que ele sustém nos braços doloridos, para que o colega possa limpar o vômito. Sente que deve conter a náusea. Já não suporta a coceira, a repugnância daquela carne sem vida, ainda morna, que seus dedos penetram com volúpia. O suor queima; os dentes marcam a boca.

Entretanto Benoni, peito nu, olhos semiabertos, o prende até o fim, com estranho sorriso nos lábios sem cor.
 (Tão jovem para morrer!)
 Confronto de pernas rijas. Passos em sua direção. Lucínio se perturba, em meio às trevas e ao rumor das águas. Logo respira. O vulto é do barqueiro, que abandonou o leme e enterra a ponta da vara na areia, impulsionando o bote com a força dos músculos.(CARVALHO, 2009, p.82)

Para Bachelard (1989), é um aspecto próprio à imaginação profunda que a materialidade da água compoñha o momento da morte. Essa necessidade demonstra que esse tipo de imaginação precisa da água para preservar o sentido da morte como viagem, o que implica uma das características do que o filósofo chama de complexo de Caronte. Em síntese, de acordo com Bachelard(1989, p. 80-81): “Em particular, a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além.”.O episódio em que Lucínio leva o corpo de Benoni sobre as águas do Parnaíba toca nesse simbolismo.

Ademais, uma das imagens mais presentes, referente às águas na narrativa, é a de morte. Na história de Hermes, aparece a personagem Neusa, uma moribunda que o acolhe amavelmente. Carente,ele cede aos apelos de Neusa, mas o que sobressai nessa ramificação do enredo é o trecho em que, após a misteriosa personagem entregar um manuscrito para Hermes, aparece o trecho em itálico: “*A seus pés, três balsas desciam lentamente, seguras pelo braço forte do vareiro.*”(CARVALHO, 2009, p. 105).Frase enunciada na página 109, quando é narrada a morte de Breno. Novamente, o complexo de Caronte se apresenta no prenúncio de morte que o trecho deixa implícito. O relato sobre a morte de Breno foi todo escrito em itálico o que mais uma vez indica a relação entre os enunciados. A seguir a frase que fora extraída do relato no contexto “original”:

A seus pés, três balsas desciam lentamente, seguras pelo braço forte do vareiro.
 — Um dia, quando estiver cansado de tudo, mesmo da esperança – disse Breno – atirar-me-ei nessas águas: elas haverão de abafar meu último suspiro.(Ibid.,p.109)

Contemplar a água também é desejar morrer, posto que, como bem afirma Bachelard (1989), a água é o túmulo dos homens. De modo similar, o poder de

atração que as águas geraram a Breno está presente na cena em que Lucínio, desesperado, perambula pelas margens do Parnaíba e se depara com as correntes aquosas que revelam seu poder de atração, “atraindo o espectador desprevenido para a morte.”(CARVALHO, 2009, p. 11).

No entanto, as mesmas águas que incorporam o simbolismo da morte na narrativa mostram o poder regenerador. Por diversas vezes no romance, Lucínio tem as dores suavizadas pelo rio Parnaíba. O supracitado Bachelard evidenciou que as águas doces desempenham papel privilegiado na imaginação humana. Na história em análise não é diferente:

Agora novamente Lucínio escuta o Parnaíba: um rumor profundo e forte, inquietante como um choro. Sorri, porém. Essas vozes, tão íntimas suas, matam a solidão que o enerva. Já não está sozinho: tem o rio, o mesmo a cujas margens, indiferente ao declínio do sol, ele mergulha em cismas, através de longos passeios solitários. Nesse instante perdoa a loucura do amigo, o temor, as morte e enfermidades que gera. Ama-o na aparente quietude da noite deserta e fria.(CARVALHO, 2009, p. 30)

São as águas do Parnaíba que saram Lucínio das dores mais profundas, como também verificamos na sequência: “Respirou o alento rio, que reboava adiante, oculto pelas sebes, e retomou o pensamento de Afonsina.”(Ibid.,p.81). Neste mesmo sentido, a figura lendária do cabeça de cuia é mencionada pelo narrador ao fazer referência aos soluços vindos das águas parnaibanas. O personagem da lenda piauiense é amaldiçoado a viver sob as águas até que coma sete Marias virgens. A figura do cabeça de cuia vivifica o poder regenerador das águas, pois foi condenado a viver submerso até que consiga cumprir o que lhe foi imposto. No romance, tem-se a menção ao personagem da lenda na seguinte passagem: “soluços perdidos (quem chora?); cabeças de cuia que gemem à flor das águas inquietas – assombrações do rio.”(Ibid.,p. 17).

É possível perceber que, em *Rio Subterrâneo*, temos uma performance múltipla do universo simbólico das águas, tendo em vista que convergem na composição ogerreguiana as águas subterrâneas de um rio que às escondidas corre no interior com a fluência do rio que corta os cenários da narrativa. Nessa perspectiva, a poética do autor combina o simbolismo daquilo que trava a vida com o do cotidiano que não se detém, pois, como as águas que correm, assim são os dias humanos, um incessante devir. Bem como o arranjo da narrativa e o

tempo psicológico que monta a progressão textual reconfiguram a relação memória/tempo, visto que, apesar da história humana ser arrumada a partir de uma cronologia linear, os dias não o são. A memória rege o tempo. É o que acontece em *Rio Subterrâneo*. O tempo é o disforme reflexo dos espelhos d'água.

O desfecho da narrativa não poderia ser mais sugestivo, já que, na cena final, o narrador harmoniza a um só tempo os simbolismos aquáticos do rio subterrâneo, da fluência do cotidiano e do misterioso devir. Além disso, promove o encontro entre “destinos” que desde o início da narrativa foram apresentados ao leitor: o encontro de Helena com Lucínio, casal que, segundo os planos de D. Marieta, deveria unir-se em matrimônio. Decerto, é que esse ponto termina em aberto, posto que o declínio na ordem patriarcal pode fazer definhar os planos da mãe de Lucínio. O cenário que monta o episódio final protagonizado por Lucínio e Helena é a travessia sob um céu nebuloso em um barco pelas águas do Parnaíba de Teresina para a quinta de Lucínio em Timon. Eis a cena:

O mestre encaminhou o barco rio acima, até que adiante largou o remo e se dirigiu ao motor. Pingos a engrossar, nuvens em todo o céu. Mas ainda dava tempo para a travessia, e para chegarem á quinta em sossego. Sentados no banco da popa, junto do saco e do baú, Lucínio e Helena miravam a vastidão das águas, confusas dentro da neblina. Iam silenciosos: ele, a evocar a insônia da noite precedente, cheia de mistérios e dúvida, e ela absorta na contemplação das espumas, como se visse os buraquinhos de Joana na parede – uma corrente secreta, viscosa, assim um rio subterrâneo: álgido, escuro e aterrador.(CARVALHO, 2009, p. 129)

A cena final do texto mantém o tom dramático presente desde o início da narrativa. A melancolia do ambiente se junta à das histórias que arquitetam a trama: Lucínio, Helena e Joana aparecem num único instante, exceto Hermes. O inebriante silêncio do momento que une os personagens separa-os pelos pensamentos: “Iam silenciosos.” Silêncio que nas entrelinhas recorda a constante solidão humana. Dessa forma, as pontas soltas durante o transcorrer do romance unificam-se com o encontro de Lucínio e Helena na simbólica travessia sobre as águas do rio Parnaíba. A cena do romance apresenta de maneira simbólica o cotidiano humano simultaneamente incerto como o porvir de uma travessia e certo como a transitoriedade das águas de um rio que correm continuamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Renunciáramos ao caráter produtor de uma obra literária se a considerássemos um mero espelho do mundo, o que de fato ela não é. Apesar disso, o objeto artístico não repudia totalmente o mundo. Aliás, o afastamento total do âmbito artístico do que remete ao mundo tornaria a obra um enfado, já que a astúcia da mimesis, como bem relatou Merquior(1972), consiste em, justamente, causar o interesse no leitor através dos recursos ficcionais que o aproximam do texto. A obra parte das similitudes com o real, mas o excede pela via do imaginário.

Nesse sentido, discutimos a respeito da concepção costalimiana de mimesis para chegar ao imaginário. Teorias que, a nosso ver, complementam-se, pois uma motiva a outra. Se a mimesis não copia o mundo, ela certamente dá suporte para o imaginário, tendo em vista que aglutina na obra o caráter verossímil, sem prendê-lo ao contexto histórico que lhe originou. Assim, o imaginário tem terreno fértil para se encadear, dada a mobilidade sígnica que a arte literária adquire ao se desvincular do ciclo inicial.

Na concepção de Costa Lima, mimesis é o processo que tenciona o horizonte de semelhante ao de diferença. Entre eles, o de diferença sobressai. Por isso, as obras literárias, ao tempo que se aproximam do mundo, afastam-se dele, pois a mimesis apresenta uma concepção da realidade e não a realidade em si. Sob esse viés, o vínculo que a obra cria com o mundo transforma-se em simbólico. Assim, o significado do texto é construído a partir do encontro entre o horizonte de semelhança do leitor com a matéria textual que produz tanto os efeitos de semelhança que o aproximam da obra, quanto os efeitos de diferença que apresentam novos significados a ele. Nessa perspectiva, a arte sempre retorna ao mundo, mesmo que seja para causar estranhamentos, efeitos do horizonte de diferença que a obra produz. São os estranhamentos que segundo Costa Lima possibilitam a experiência de alteridade. Ressoa, entretanto, a pergunta: e o imaginário?

O imaginário trata de toda a produção da imaginação que, através da cultura, responde a importantes questões humanas. Ele é responsável pelo equilíbrio psicossocial do homem. Muito mais do que ser singularizado pela racionalidade, o homem é um animal essencialmente simbólico. Devido a essa

dedução, Gilbert Durand(1989, p. 101) defende que uma das funções da imaginação é “melhorar a situação do homem no mundo.”Ao cumprir tal função, a arte incorpora o imaginário humano.

Seguindo essa lógica, concebemos que assim como o real empírico, ou seja, a cultura humana, é alicerçado pelo imaginário, as produções culturais são pela realidade. Um meio ressoa no outro. Para melhor explicar, como tratamos diretamente a respeito do texto literário, vale rememorar que ele está permeado por imagens que partem da experiência sociocultural dos sujeitos e dos simbolismos que experimenta. Dessa maneira, a ciência do Imaginário contribui significativamente para a leitura das imagens, posto que os estudiosos, entre eles, Durand, Eliade, Bachelard e Jung, engajaram-se em formular metodologias que auxiliam na interpretação dos produtos da imaginação humana. Dentre eles, a literatura. A partir desse olhar, analisamos *Rio Subterrâneo*.

A trilogia ogerreguiana formada por *Ulisses entre o amor e a morte*, *Rio Subterrâneo* e *Somos todos Inocentes*, textos que apresenta similaridades no caráter dramático, através da presença de personagens que participam das três narrativas e dos cenários palcos das ficções. Apesar de *Rio Subterrâneo*, acrescentar a cidade de Timon como espaço da narrativa ela não aparece com a mesma dimensão simbólica que Teresina e Oeiras assumem na obra do autor.

Através da análise do romance do piauiense foi possível averiguar que o seu projeto estético parte da materialidade que a realidade trouxe para a ficção. O autor fragmenta a experiência empírica para criar seu universo literário. Em *Rio Subterrâneo*, utiliza resquícios que remontam a aspectos da realidade social das cidades de Oeiras, Teresina e Timon, menciona fatos históricos (como a enchente de 1924) e tradições culturais referentes à cultura de onde viveu. No entanto, dá a todas as peças de seu mundo ficcional uma nova roupagem: a atmosfera melancólica e decadente do romance. Por isso, a verossimilhança é um traço forte dos textos ogerreguianos, o que provoca uma leitura que, por vezes, apenas tenta remontar ao contexto original. A estratégia do verossímil disfarça o horizonte de diferença das obras, caráter simbólico, posto que a semelhança com a realidade aproxima o leitor por meio da identificação sem, em primeira instância, evidenciar as concepções que o texto traz do mundo. A poética do autor piauiense, mais do que repetir um contexto, produz imagens sobre o mundo.

Nesse sentido, a composição literária de Rego de Carvalho apresenta uma poética que representa a multiplicidade simbólica das águas, desde o caráter lingüístico do texto à trama da narrativa, pois a fluência da escrita, as palavras selecionadas, os simbolismos aquáticos que relacionam os personagens ao espaço e a arquitetura da trama possibilitam ao leitor perceber a densidade do romance e sua unidade simbólica. Todos esses aspectos confirmam que a água é a matéria-prima da poética ogerreguiana.

Além disso, a narrativa de Rego de Carvalho prova que a dimensão universal que o texto literário alcança surge das combinações entre a experiência existencial, a simbólica e a técnica artística, traços presentes no texto do piauiense e no de todos que se ocupam em criar através da imaginação um texto literário que de maneira mais ou menos evidente trate de questões significativas para a humanidade, já que a arte não repele o mundo. Em suma, a lição nada didática que Rego de Carvalho ensina em *Rio Subterrâneo* é semelhante a que Bachelard (1989) detectou na obra de Edgar Poe. Segundo o filósofo, Poe define a vida pela morte. Com o literato piauiense não é diferente, já que, de modo particular, as imagens das águas presentes no romance remetem à poética universal das águas, pois “não banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre. A água é realmente o elemento transitório.”(BACHELARD, 1989, p. 6-7), como a vida. Este é um dos principais lembretes de *Rio Subterrâneo*: a dramática relação do homem com a transitoriedade dos dias. Assim, a obra de Rego de Carvalho ensina sem didatizar, mantém sem copiar estritamente e reconstrói para provocar.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Calouste Gulbernkian, 2004.
- _____. HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2004.
- CARRIÈRE, Jean- Claude. *Juventude dos mitos*. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *Olhar de Orfeu: os Mitos Literários do Ocidente*. São Paulo: Companhia de Letras, 2003.
- CARVALHO, O. G. Rego de. *Rio Subterrâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *Amarga Solidão*. Teresina: Corisco, 1988.
- _____. *Como e porque me fiz escritor*. Teresina: Projeto Lamparina, 1994.
- _____. *Rio subterrâneo*. Teresina: Renoir, 2009.
- _____. *Ulisses entre o amor e a morte*. Teresina: Renoir, 2009.
- _____. *Somos todos inocentes*. Teresina: Renoir, 2009.
- CARVALHO JR, Dagoberto. *Passeio a Oeiras*. Recife: Gráfica Editora Apipucos, 1985.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.
- _____. *A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olimpyo, 2002.

- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: EDITORA UFMG, 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimeses e modernidade: formas e sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- _____. *O controle do imaginário: razão e imaginação no ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Limites da voz: Kafka*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- _____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995
- _____. *Terra Ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.
- _____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- COSTA, Lígia Militz. *A poética de Aristóteles: mímese e verossimilhança*. São Paulo, 2006.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do Imaginário: uma introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIEFL, 2011.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (Org.); ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- INGARDEN, Roman. *A bidimensionalidade da obra literária*. Rio Grande do Sul: Publicação do Centro de Pesquisas Literárias do Curso de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 1995.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da Literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

KRUEL, Kenard. O. G. *Rego de Carvalho: fortuna crítica*. Teresina: Zodíaco, 2007.

_____; SANTOS, Gervásio. *História do Piauí*. Teresina: Zodíaco, 2009.

LEGROS, Patrick ET al: *A sociologia do Imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2014.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2015.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese: ensaio sobre lírica*. Rio de Janeiro. LJOE, 1972.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

MOURA, Francisco Miguel de. *Linguagem e comunicação em O. G. Rego de Carvalho*. Teresina: EDUFPI, 1997.

NOGUEIRA, Fabiano de Cristo Rios. *O mundo degradado de Lucinio: a incomunicabilidade em Rio Subterrâneo*. Joao Pessoa: 1981.

ORTEGA y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 2008.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Cultural Ltda, 1997.

SALES, Vera Lúcia Rocha; COSTA, Nelson Nery. *Revista da Academia Piauiense de Letras*. Teresina, n. 72, p. 9-215, Dezembro. 2014.

Artigos, teses e dissertações

ANDRADE, José Maria Vieira de. *A província dos “novos”*: O. G. Rego de Carvalho e as polêmicas intelectuais da metade do século XX. In: *Revista Outros tempos. Dossiê História e cidade*. v. 9. N 13, jun., 2012. Disponível em: <WWW.outrostempos.uema.br>. Acesso em: 22 jan. 2012.

LIMA, Márcia Edlene Mauriz. *A vida e seus (in)fiéis espelhos: a representação do real na obra Ulisses entre o amor e a morte*. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

TORRES, José Wanderson Lima. *O fazedor de cidade: mimesis e póesis na obra de H. Dobal*. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Piauí, 2005.

TORRES, José Wanderson Lima. *O Aleph e seus duplos: mimesis e autorreflexividade na obra de Jorge Luís Borges*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-graduação em estudos da linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2012.