



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
Departamento de Letras e Artes
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



JOAQUIM GAMA DE CARVALHO

**IMAGENS DA ALMA:
UNIVERSO SIMBÓLICO EM “A CHUVA IMÓVEL”, DE
CAMPOS DE CARVALHO**

Feira de Santana, BA

2012

JOAQUIM GAMA DE CARVALHO

**IMAGENS DA ALMA:
UNIVERSO SIMBÓLICO EM “A CHUVA IMÓVEL”, DE
CAMPOS DE CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Roberval Alves Pereira

Feira de Santana, BA

2012

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

C324i Carvalho, Joaquim Gama de
Imagens da alma : universo simbólico em “A chuva imóvel”, de
Campos de Carvalho / Joaquim Gama de Carvalho. – Feira de Santana,
2012.
62 f.

Orientador: Roberval Alves Pereira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana,
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2012.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Carvalho, Campos de –
Crítica e interpretação. 3. Simbologia. I. Pereira, Roberval Alves, orient.
II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

JOAQUIM GAMA DE CARVALHO

**IMAGENS DA ALMA:
UNIVERSO SIMBÓLICO EM “A CHUVA IMÓVEL”, DE
CAMPOS DE CARVALHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 15 de Junho de 2012

Prof. Doutor Roberval Alves Pereira
Orientador – UEFS

Profa. Doutora Flávia Aninger de Barros Rocha
UEFS

Márcio Roberto Soares Dias
UESB

Este trabalho é dedicado às pessoas que muito influenciam não apenas o que escrevo, mas, sobretudo, o que vivo. Em especial: Rafaela, minha mulher, minha família e meus amigos Bruno, Carlos, Eugênio, Florisvaldo, Mara, Ricardo e Wellington.

AGRADECIMENTOS

A Deus, cada vez mais escorraçado da academia.

Ao professor Roberval Alves Pereira, pela sua indispensável, paciente e dedicada orientação.

Aos colegas de turma, em especial Carolina Moraes, Luciano Penelu, Karine Braga e Thiago de Freitas.

Aos funcionários, professores e coordenação da Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).

À Fapesb, pela bolsa de estudos que viabilizou este trabalho.

Não pratiques o mal, e o mal não te iludirá.

Eclesiástico

RESUMO

A presente dissertação é o resultado de uma análise realizada sobre o romance *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, pelo viés de sua rica simbologia. Acompanhando o percurso do protagonista André Medeiros, estabelecemos três momentos para estudar a função do símbolo na obra. No primeiro capítulo, consideramos a desenvoltura de André enquanto ser imerso na dinâmica própria da simbologia dualista. Ali, de modo antagônico, o narrador-personagem já demonstrará sua principal preocupação: recuperar a unidade do *Eu*, bastante disperso e fragmentado graças à sua própria biografia, mas também, e principalmente, pelo encontro que tem com a “Coisa”, porção maligna com que depara. Para adensar nossas assertivas, utilizamos principalmente escritos de C. G. Jung, Mircea Eliade e Jean Chevalier (que aparece em todo nosso trabalho com seu imprescindível *Dicionário dos símbolos*). No segundo capítulo, estudamos como André começa a definir-se melhor enquanto portador de um *Eu* individual/universal graças ao encontro com a simbólica da criatividade artística. Como aporte teórico, trazemos textos de Martin Buber, Mário Ferreira dos Santos, Paul Tillich. Na terceira e última parte de nosso estudo, valendo-se mormente das ideias de Roberval Alves Pereira (Roberval Pereyr), procuramos explicar a forma cabal com que o símbolo age na vitória de André sobre a sua própria dimensão destrutiva, fazendo assemelhar seu percurso à atividade criadora.

Palavras-chave: Símbolo. Eu. Percurso. Narrativa. Criação.

ABSTRACT

This dissertation is the result of an analysis performed on the novel *A chuva imóvel*, de Campos de Carvalho, by the bias of its affluent symbolism. Following the path of the protagonist André Medeiros, we set three moments to study the function of the symbol in the work. In the first chapter, we consider the André's flippancy while a being immersed in the dynamics of the dual symbolism. In an antagonistic way, the narrator-character will show his main concern: to recover the unit of an I very scattered and fragmented due to his own biography, but also, and mainly, for the meeting with the "Thing", a malignant been withal he faces. To deepen our assertions, we primarily used the writings of C. G. Jung, Mircea Eliade and Jean Chevalier (which appears in all our work with his indispensable Dictionary of Symbols). In the second chapter, we study how Andrew begins to define itself better as a bearer of individual /universal I, thanks to the encounter with the symbolic artistic creativity. As theoretical, there are excerpts by Martin Buber, MárioFerreira dos Santos, Paul Tillich. In the third and final part of our study, mainly by relying on ideas of Roberval Alves Pereira (Roberval Pereyr), we explain the fully form withal the symbol of Andrews's victory acts on his own destructive dimension, making his way resemble the creative activity.

Keywords: Symbol. I. Course. Narrative. Creation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CAPÍTULO 1 - O INÍCIO DA TRAJETÓRIA: EU <i>VERSUS</i> DUPLO <i>VERSUS</i> EU.....	12
3 CAPÍTULO 2 - SÍMBOLOS DA VIDA E DA MORTE: A CRIAÇÃO E A FORMA DO EU	29
4 CAPÍTULO 3 - O TRIUNFO CRIADOR, OU A MORTE DA COISA	44
5 CONCLUSÃO	59
REFERÊNCIAS.....	61

Introdução

Se mirada unicamente através do critério cada vez mais imperioso e preocupante do excesso que norteia a arte literária da atualidade, a *Obra reunida* de Campos de Carvalho será fatalmente relegada ao plano das invenções menores. Observando-se o volume que contém os quatro breves romances do ficcionista mineiro, é possível que, de imediato, cresça no rotineiro leitor contemporâneo um misto de frustração e desconfiança. Afinal, vive-se em um mundo no qual a literatura, quando é lembrada e lida, está presente quase sempre através de livros tão portentosos quanto inúteis aos anseios e às mais sérias fomes da alma. Um mundo anormal, de fato. E é justamente para um tal mundo que Campos de Carvalho escreveu seus romances anormais.

Walter Campos de Carvalho nasceu no dia 1º de novembro de 1916. Formou-se em Direito e se aposentou como procurador. Seu nome conheceu alguma notoriedade, contudo, pela sua vida literária. Em 1941 publicou *Banda forra*, composto de ensaios humorísticos, chegando a ser elogiado por Monteiro Lobato. Seu primeiro romance, *Tribo*, foi publicado em 1954. Em 1956, sai *A lua vem da Ásia*, seguido de *Vaca de nariz sutil* (1961), *A chuva imóvel*, (1963) e *O púcaro búlgaro* (1964). Renegou *Banda forra* e *Tribo*, alguns contos e várias crônicas sendo formada sua *Obra Reunida*, portanto, apenas por seus quatro últimos romances. A razão de tal escolha é o objeto de investigação encontrado em *O desertor no deserto -- A trajetória do Eu na Obra reunida de Campos de Carvalho*, tese de Doutorado escrita por Roberval Alves Pereira (Roberval Pereyr), e principal texto crítico escrito até então sobre o incômodo autor.

De fato, não há lugar para confortos e deleites nos romances de Campos de Carvalho. Mesmo o seu riso, frequentemente desabrido em *A lua vem da Ásia* ou em *O púcaro búlgaro*, transmuta-se gradativamente, vencida cada linha, em grotesca e impiedosa gargalhada. O escritor exerce seu ofício à maneira de um Rigoletto. Como no caso do personagem de Verdi, sua presença nos deixa apreensivos e sua piada tem o peso agressivo da crua bufonaria. Porém, não é Campos de Carvalho apenas um palhaço e, muito ao contrário do corcunda da ópera, não se deixa dominar pelos que mandam no mundo: sua linguagem não é ventilada pelo sopro algo inferno do meramente agradável.

Ao longo de toda sua obra, e principalmente em *A chuva imóvel*, Campos de Carvalho demonstra a profundidade e as preocupações que estão cravadas nos grandes romancistas. O homem, entendido pelo autor como ser eminentemente abissal, será encontrado em devastada planície quando do desabamento de terrível tempestade. Esta não é outra coisa que não a

própria alma em sua violenta agitação, suas imensas e terríveis dúvidas, seus espaços perturbadoramente incógnitos.

Menos como missão e mais como humana tentativa, Campos de Carvalho resolve trilhar justamente esses referidos lugares obscuros que se entrecortam e se entremeiam sob e ao longo da violenta tempestade. Precisamente, é est'A *Chuva Imóvel* o alvo de nossas investigações no presente trabalho.

Como foi dito, a obscuridade é, senão o tema, o ponto de convergência dos gestos criativos de Campos de Carvalho. Em *A Chuva Imóvel* há a descrição viva e autêntica de um homem rumo ao turvo centro de si; este tem por principal intento a retomada da Unidade, esfacelada pelo próprio *eu* biográfico, com seus traumas, pagador de impostos e devedor de obrigações. Por isso, de modo espantosamente profundo, nessa retomada do *Eu*, verifica-se a espessa ligação entre os fatos da vida (e da morte) do protagonista André Medeiros e as respectivas reverberações no subterrâneo da alma. Ora, a ponte entre estas duas ambiências é, assim o entendemos, o símbolo. Tomado em sua definição primeira, ele é a parte visível e inteligível de uma realidade arcaica e sempre incompreensível, se observada por si só.

Esta dissertação divide-se em três partes, referentes às distintas funções que o símbolo, verdadeiro esteio do romance, apresenta ao longo do trajeto do protagonista. No primeiro capítulo, investigamos como a simbologia da duplicidade define, já de saída, a complexa e contraditória personalidade do protagonista, que terá de se avir com a descoberta de uma ameaçadora alteridade dentro de si mesmo. Serviram-nos de aporte teórico nesta primeira parte principalmente os escritos de C. G. Jung, Mircea Eliade e, claro, Jean Chevalier (presente em todos os capítulos). Num segundo momento, procuramos demonstrar como essa personalidade, sempre em luta aberta e renhida com a *outra* metade maligna recém-descoberta, inicia um processo de auto-afirmação graças à alternância de símbolos relativos à vitalidade e à aniquilação. Aqui, nomes importantes como Paul Tillich, Erich Neumann e Martin Buber são evocados em textos que muito clarificaram as explicações do tema abordado. Finalmente, na terceira e última parte, investigamos – norteados principalmente pela descoberta e consequentes inquirições encontrados no referido texto de Roberval Alves Pereira – como o ato criador, aqui tomado em toda sua repercussão no nível dos símbolos, lida e resolve (?) a problemática do errático André, problemática essa que, por fim, é o mesmo altissonante drama do Homem.

Capítulo 1

O início da trajetória: Eu versus Duplo versus Eu

Com o advento da sociedade moderna, a extrema importância conferida ao mais imediato tecnicismo encontra fundamento numa substituição. Juntamente com o aperfeiçoamento dos axiomas cientificistas ocorrido no século XIX, o mundo conheceu, por longos -- e algo estéreis -- anos, o desprezo pelos aspectos mais recônditos da alma. Dominaram, quase sempre, os grandes debates de todo alheios a qualquer mínima relação com o obscuro que há em nós. Foi quando, devido principalmente ao surgimento das idéias de C.G. Jung, voltou-se a permitir à força do símbolo uma necessária expressão. A modernidade começava a se alastrar em toda sua surpreendente e infatigável capacidade de fabricar eventos que espantavam. Nesse contexto, muitos foram os criadores que, em todas as modalidades artísticas, tornaram a empregar a potência da carga simbólica em suas obras na tentativa de explicar o frenesi dos automóveis; a solidão das casas; o desespero da guerra. Aí estavam incluídos, obviamente, os artistas da palavra. Tais criadores entendiam, como Chevalier (1994), que

Ainda que se subtraia a toda tentativa de classificação, o domínio do imaginário não é o da anarquia e da desordem. As criações mais espontâneas obedecem a certas leis interiores. Se bem que tais leis nos introduzem no irracional, é razoável tentar compreendê-las. Um símbolo não é um argumento, mas se inscreve dentro de uma lógica. (p. 33)

Crendo na profunda significação e conseqüências anímicas que regem todo aparato simbólico, e afastando qualquer linha de pensamento que o reduza à simples profusão de imagens aleatórias, intenta-se, neste trabalho, a interpretação de um dos romances mais inquietantes nascidos dentro do panorama literário nacional: *A chuva imóvel* (1963).

A narrativa de Walter Campos de Carvalho, intrincada teia de símbolos e imagens arquetípicas, é iniciada com a imediata apresentação de André Medeiros, o protagonista. Já nas primeiras linhas, o leitor toma contato com o personagem e sua solidão: a história tem início com o desembarque de André em uma estação ferroviária, seguida da percepção de seu total desolamento. Tal introdução já contém o germe semântico do grande símbolo que, como uma espinha dorsal, grassa em todo o romance: a viagem. Com muito acerto, ensinamos Chevalier que a viagem é um símbolo caracterizado pela “busca da verdade, da paz, da

imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual”. (p. 951) Não gratuitamente escolhe o autor tão profunda simbologia: se há uma procura, há também, obviamente, o *objeto* desta procura. Não sendo um objeto ou uma fortuna o que procura André, obviamente será alguém, um *outro*.

O trem que traz André à desolada gare, esta metáfora do ponto de partida/chegada, atesta, em verdade, a viagem já iniciada. Em trânsito, André já procura, de fato. Anti-herói de uma atípica narrativa, almeja uma premiação, como nos tempos helênicos. As intenções compensatórias do viajante André, quase sempre convulsionadas por dúvidas e revoltas contra si mesmo e o mundo, convergem para um único ponto. Seu obsessivo trajeto busca a finalidade do *Eu* mesmo, e não um egotismo cego e gratuito; aspira, isso sim, às respostas de que carece o homem. Deste modo, a presença do símbolo é determinante na narrativa, pois esta é construída de maneira a deixar às potentes imagens e metáforas o papel de reveladoras da condição de André, enquanto ser de busca e sentido.

O capítulo inicial de *A chuva imóvel* intitula-se, de modo nada gratuito, *O centauro a cavalo*. Com esta imagem grotesca, o autor demarca e equipara o prelúdio da viagem que André realiza a si mesmo com o símbolo dual. Não é de se estranhar a premência dos muitos aspectos duplos que marcam as simbolizações do romance. Ao contrário: desde seu conceito, o próprio símbolo constitui uma dualidade. Afirma Mario Ferreira dos Santos (1959) acerca da composição simbólica: “Nele [no símbolo] há: 1) uma analogia de atribuição intrínseca, que revela, afinal, um ponto de identificação com o simbolizado, e 2) uma parte ficcional quanto ao simbolizado.” (p. 17)

E assim ocorre aqui: do ponto de vista imagético e, conseqüentemente, semântico, o capítulo de abertura de nosso romance vai se mostrando ferrenhamente atrelado à mecânica dualista. Se observadas as linhas de abertura: “Foi então que me vi numa gare extremamente vazia. Tão vazia que nem a minha sombra se refletia nela. Alguém, uma voz, me sussurrou ao ouvido: CAFARNAUM.” (p. 224), percebe-se, já de saída, a origem do tônus de tensão que se alastra pela história: uma relação dupla e conflituosa entre um *eu* biográfico e cotidiano que se esvai, representado na ausência da sombra na gare, dando lugar à nada pacífica aceitação de um *outro* que se insurge: a voz que lhe dita o rumo de Cafarnaum.

Esta é a cidade natal de André, que de modo mnemônico e espiritual estará sempre presente, mas também é, do ponto de vista mítico-simbólico, o local em que Jesus fixou demorada residência, ali tendo realizado vários milagres e ensinamentos. E André não é apenas o nome do protagonista, mas também de um dos discípulos de Cristo, nascido

justamente na histórica cidade da Galileia. Sabe-se, quanto a Jesus, que, apesar do impacto de Sua doutrina, a população da cidade acaba por se afastar de Seus preceitos, o que O leva a predizer a total destruição do local (Mt. 11, 23; Lc. 10, 15). André, o do romance, parte, assim, rumo a um lugar destruído, simbolicamente dúplice: é a casa da infância (“Cafarnaum”, etimologicamente, é uma morada, “casa de Naum”) e a representação da negação, com conseqüente queda. Ocorre, no entanto, que este não será, pura e simplesmente, um périplo de inevitável reconciliação com o infância, a inocência e o sagrado. Apesar da voz que o guia, André encontrará diversos elementos de conflito. O primeiro grande símbolo que denota tal intromissão em seu rumo se dá quando de sua súbita transformação num centauro a cavalo, retomando e reforçando a razão do título do capítulo. A abrupta irrupção de um outro *eu* em André gera uma reação imediata,

Quando o trem desapareceu sob o túnel, senti de súbito que estava perdido: chamei-me pelo nome para sentir minha presença, em vão busquei o último cigarro sob o paletó: os trilhos, apenas os trilhos por todos os lados. Não era noite nem era dia, as lâmpadas não sabia se estavam acesas ou apagadas, um portão luzia ao fundo e todas as setas se dirigiam a ele. Sentia-me tão lúcido que em nenhum instante ocorreu-me a hipótese de estar sonhando, dormindo ou mesmo morto: agora minhas pernas me levavam contra minha vontade, eu estava a cavalo sobre mim mesmo, era um centauro e o meu nome já não formava qualquer sentido. (p. 224)

Neste regresso que visa à chegada e conseqüente restauração do imo *sui*, é possível observar, como no trecho supracitado, a total relativização do tempo e do espaço. O trem que se vai parece ser o último vestígio do palpável, daquela dimensão em que o logos pode reinar absoluto com sua capacidade de aferição, comparação e escolha. Mesmo fazendo questão de afirmar-se lúcido, o protagonista não é capaz de reagir à metamorfose que vai tomando a dimensão de si: a transformação em centauro, mais ainda, um centauro a cavalo.

André, já de início, é o próprio símbolo da contradição e do confronto, mas ele é equalizado não apenas com a flagrante simbologia conflitante contida na figura do centauro, parelha limítrofe homem-besta; mais ainda, de modo altamente transgressor, seu criador decide representá-lo e equipará-lo com o profundo absurdo que há na imagem do centauro que anda a cavalo. É preciso não esquecer, também, que em sua própria alcunha está contido um outro significado, o mais importante de todos, capital acusador de sua personalidade: de modo híbrido e, portanto, duplo, seu nome é formado pela fusão do par de vocábulos gregos *aner* (“homem”) e *ándros* (“do homem, relativo ao homem”). Ante as inferências geradas a partir das escolhas de nosso autor, poder-se-ia afirmar que André, como um autêntico

discípulo, retorna ao seio primitivo, portador de perene sede anímica. A afirmação não seria inválida ou mesmo leviana, contanto que se considerasse a inevitável crise que marca qualquer retorno. André, no plano da significação, está voltando a si; contém, conforme afirmamos, o homem e o que é dele; porta e não abre mão, pois, de seu principal intento: a sede de unidade, frente ao mundo que passa a revisar a partir do retorno às suas matrizes, e que descobre como fragmentado e fragmentador. O autor, então, decide não apenas *dizer* a personalidade de André como alternância e conflito unidade/duplicidade, mas *representar* esse paradoxo utilizando símbolos arcaicos e, por isso mesmo, ressignificantes.

Assim, o *absurdo* a que nos reportamos é um termo com profunda força significativa, indicando, não uma gratuidade aberrante, mas, de modo diverso, a intenção em trazer para as vistas do leitor a necessária retomada de um tipo de linguagem e imagética que visam resgatar algo de atemporal e necessariamente gerador da legibilidade humana: o mito. A narrativa mítica, forçosamente constituída pela estrutura simbólica, a expressão de uma *realidade*. Evidentemente, *A chuva imóvel* não é um mito no sentido lato do termo; porém, é impossível negar que as conjunções e particularidades simbólicas que vão surgindo na travessia de André não possuam, para ele, o status de realidade que se verifica na estrutura mítica: “O que pensem, o que eu pense, já não interessa: só importa o testemunho. Mesmo que eu não compreenda, outros compreenderão por mim (...).” (p. 233)

Transformar André num centauro a cavalo talvez seja um recurso de extremada estranheza plástica e significativa, mas não há dúvidas de que o autor assim procede tendo em mira a criação de um ambiente necessariamente peculiar. Observa Pereira (1999):

Creio ser possível afirmar que *A chuva imóvel* é um livro em muitos momentos, e sob muitos aspectos, esotérico, na medida mesmo em que articula em seu bojo, e de forma própria, uma série de elementos e de mecanismos simbólicos da ordem do que Erich Fromm veio a chamar de uma ‘linguagem esquecida’. Refiro-me (...) precisamente à presença do *mito*, além de elementos análogos ao mundo onírico, claramente manifestados na percepção *alterada* do narrador-personagem. Todos esses elementos no entanto estão submetidos à voz narrativa, onde o ‘centauro’ passa a assumir o estado do Eu poético, já então sob a forma do centauro a cavalo, numa clara indicação de que ao mito e ao sonho acresce-se um elemento da ordem do logos, que os transforma em linguagem, na forma especial da poesia. (p. 139)

Admitindo ter escutado uma outra voz e registrando esta percepção, André demonstra, desde já, uma invulgar pulsação vital. No entanto, se para a maioria dos homens a não-aceitação da morte se funda no imediatismo da perpetuação da espécie, a vitalidade do

protagonista de *A chuva imóvel* surge de modo próprio, através desta escuta de um *Outro*. Este, a um só tempo desafiador e desafiado, irá con-viver com André nesta antiodisseia pessoal, com ele a construindo. Tem-se, assim, o início de um processo de tensa reciprocidade entre um *Eu* e um *Outro*, mecânica que será observada em todo o romance, e que, decisivamente, conferirá a identidade da narrativa. Afinal, “entre o ego e seu duplo se estabelece, assim, um vínculo de férrea dependência – simbiótico – que não tolera a intromissão de terceiros capazes de romper a identificação desejada.” (KALINA, 1989, p. 78)

Obviamente, esta complexa realidade dialógica de André com a mais difícil das alteridades -- a de si próprio -- indica que já estamos no ambiente da inconsciência. É inevitável, ante a escolha do autor por um sítio tão remoto, não reportarmos-nos às palavras de Carl Gustav Jung, especialmente em *O homem e seus símbolos*, obra por ele concebida e organizada:

Aquilo a que chamamos consciência civilizada não tem cessado de afastar-nos de nossos instintos básicos. Mas nem por isso os instintos desapareceram: apenas perderam contato com a consciência, sendo obrigados a afirmar-se de maneira indireta. (JUNG, 1964, p. 83)

Identificamos em *A chuva imóvel* um périplo de busca, de obcecada investigação por parte do narrador-personagem. Justamente aí reside o epicentro de nossas reflexões: no percurso dessa autoinvestigação, que tem como finalidade última um efetivo *tornar-se* humano, André depara-se com os básicos instintos por vezes preteridos pela chamada consciência civilizada, como quer Jung. Daí, a permanência simbólica que dota tudo que se passa com inegável necessidade de significado, expulsando toda forma de obviedade simplista, afinal, como diz Jung:

O que chamamos de símbolo é um termo, um nome ou mesmo uma imagem que nos pode ser familiar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós. [...] Uma palavra ou imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto “inconsciente” mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. (JUNG, p. 20)

Logo após o início de sua intrajornada, André começa a trotar, revisitando sua Cafarnaum e nos apresenta um segundo e importante aspecto simbólico, reencontrado por ele

quando desta sua revisitação: sua relação incestuosa com a irmã gêmea, o que no romance é identificado e simbolizado pelo nome André-Andréa. Segundo Chevalier , os gêmeos podem ser

[...] absolutamente idênticos, duplos ou cópias um do outro. Não exprimem senão a unidade de uma dualidade equilibrada. Simbolizam a harmonia interior obtida pela redução do múltiplo ao um. Superado o dualismo, a dualidade não é mais que aparência ou jogo de espelho, o efeito da manifestação. (p. 465)

No caso de André, ocorre, porém (e isto só faz reforçar o caráter incomodamente tenso de seu mergulho e revisitação de si mesmo), que a parilha André-Andréa, apesar da forte e evidente representação de unidade, está longe de perder seu aspecto dualista. Apesar de, conforme será visto posteriormente, os gêmeos terem alcançado um nível de cumplicidade altamente considerável, André sempre revisitará este símbolo com dor e estranhamento, justamente porque o aspecto de unidade não parece nunca querer efetivar-se de todo. De fato, essa unidade já é impossível: Andréa casa-se e isto produz em André uma dor que não se estanca, reivindicação perene ao tempo em que eram um só. Esta forte simbologia dos gêmeos encontra mais peso se com ela equipararmos a crescente saudade humana pelas eras de unidade, das quais a idade tecnocrata veio se afastar mais ainda, esfacelando a crença humana na salvação transcendente da alma. Longe de permanecer no mero e imediato significado da sexualidade, a parilha incestuosa André-Andréa representa, de fato, o homem que,

localizando-se no cone de sombra desse ser racional sem fissuras imposto como arquétipo pelo desenvolvimento tecnológico e os avanços da ciência, não consegue escapar ao temor da morte, às incertezas e ambivalências da vida afetiva, ao descontrole da emoção que se nega a subordinar-se a uma inteligência que concebe o verdadeiro em termos de exclusiva coerência racional. (KALINA, p. 79)

Não é à toa que, nas próprias palavras de André, quando da rememoração do par que formava com a irmã, afirma: “o fim dos tempos ainda não chegara”. A impressionante carga simbólica contida em *A chuva imóvel* está sempre às voltas com o que este mundo do “fim dos tempos” decidiu alijar da vida cotidiana e das discussões, como a inevitável confrontação com as ligações que o homem, apesar de tudo, ainda mantém com o que não se explica em termos racionais, com o que produz medo.

Um dos momentos de maior tensão, intensidade e significação - humana, artística,

espiritual – do romance se dá quando, em meio àquilo que nunca sabemos se está circunscrito ao terreno da memória ou do que nunca foi realizado, André depara com um *ser*: estranho e semelhante, deslocado e necessário, catalisador, em suma:

Faz sete anos, poderia fazer sete séculos ou sete minutos: eu deitado no pré-albor de um domingo igual a tantos, o umbigo voltado para o teto, aquele corpo morto ao lado, o mesmo de sempre. Acordo e vejo-O nitidamente à minha frente, junto à parede, de pé, fitando-me, fitando-me: reconheci-O como se reconhece alguém diante do espelho, sem um segundo de hesitação: nenhum medo, nenhuma surpresa. Era, e é, todo negro, um verdadeiro príncipe etíope, só os olhos em brasa para identificá-LO, sem pálpebras, e sem sequer supercílios: e FITANDO-ME, agora com um quase sorriso. Durou talvez um minuto a visão, nem isso: mas ainda hoje me ofusca, me enlouquece, tira-me da minha órbita ou de qualquer órbita (...). E o corpo da outra, do outro, junto ao meu, sem pressentir sequer o milagre, nem lhe seria possível – a respiração tranqüila, o ar de domingo lhe inflando as narinas e os pulmões: morta, morto. (p. 226)

Qualquer tentativa de interpretação da realidade deste ser esbarrará, inevitavelmente, na associação com uma entidade demoníaca. Segundo a demonologia cristã, demônios são seres originados do bem, mas que, num ato de traição da própria natureza, caíram das alturas celestes, desde então já condenados ao suplício eterno e exercendo, até o fim dos tempos, o papel de perturbadores e desvirtuadores do caminho do homem a Deus. A entidade que aparece a André às vésperas do domingo (dia consagrado pelos cristãos a Deus), parece realmente querer atirá-lo para fora de qualquer possibilidade de paz existencial e espiritual, com seu “quase sorriso” e seus olhos fitos. Mas ocorre que, no trecho acima, podemos notar alguns outros fatores que corroboram a certeza de que a aparição que se oferece a André carece de uma ampliação e/ou deslocamento interpretativos, contemplando de outro modo toda uma riqueza de possibilidades simbólicas.

Se recuarmos ao pensamento da era pagã, mais especificamente o grego, constataremos, segundo a definição de Chevalier, que os demônios eram tidos como “almas de defuntos, gênios tutelares ou temíveis intermediários entre os deuses imortais e os homens.” (p. 329) Acreditava-se, nesse caso, que um demônio exercia a função de conselheiro do homem, permitindo que este enxergasse mais longe, para além do habitual. Esse processo de reconhecimento do outro, dentro do romance, simbolicamente representado pela aparição do “demônio”, configura-se de modo duplo: *o outro* é o desconhecido que está *fora*, mas é também o estrangeiro que está *aqui dentro*.

Observando o modo pelo qual André narra seu encontro com essa entidade,

concluiremos que este propicia a tomada de consciência de um “corpo morto ao lado”, poderosa metáfora que designa a existência da dualidade do homem, indicando a convivência quase nunca pacífica dele consigo mesmo, representado no romance pelo par André-Andréa. Causa estranheza a insistência com que o narrador grafa os pronomes relacionados com o horrível *ser*: todos com letra maiúscula, atestando a importância da aparição para a sucessão de eventos que terão procedimento. Mais uma vez, temos o reforço da ideia de que, para André, o surgimento de tal *ser* não significa apenas o domínio do medo ante o desconhecido: apesar da paralisia que o acomete, é forçoso notar que somente a lembrança de tal acontecimento é suficiente para retirá-lo de sua órbita, subtendendo-se este fato não apenas como fragmentador, mas, como num jogo de espelhos, estopim para uma explosiva autoanálise, e uma radial metamorfose, como se poderá notar na tessitura da própria narrativa. E aqui é importante notar a retomada que o autor faz da identificação do homem com o insólito, o não-esperado, e o tipo de relação que sempre se desenvolve: ao ver o “demônio”, André pôde, mesmo na sua paralisia, reconhecê-lo. Mais uma vez, tem-se a relação do “homem-logos” com seu lado abissal, desta vez representado simbolicamente na imagem da besta, antes assente na figura do centauro, e que aqui ganha os contornos de uma imagem do diabo.

Neste ponto é necessário apontar, então, a outra significância que subsiste na realidade do símbolo dual que alimenta o romance. Se, até o momento, o centauro e a imagem de Andréa forneciam uma tensão que propiciava o surgimento em André de uma descoberta de sua(s) bipartição(ões), a assustadora presença do elemento negativo, simbolizada na aparição do estranho *ser* de olhos em brasa, promove nele a necessidade de resolver esta “dissociação” anímica, com a qual passa a identificar-se. É preciso, pois, percebe André, vencer não apenas as sugestões de duplicidade personalista que sugerem o centauro e Andréa, mas, principalmente, a agora sempre iminente e intolerável presença do que ele doravante denominará a *Coisa*.

Atendo-nos ao detalhe daqueles olhos que o atiram para fora não apenas da realidade de si mesmo (“minha órbita”), mas também do mundo (“qualquer órbita”), perceberemos que o *outro* que se demonstra de modo tão abrupto e inapelável pode muito bem se enquadrar na simbologia daquilo que Mircea Eliade (1991) chama de “situações limite” (p. 116). Defende o estudioso que existem diversas imagens, provenientes das mais diferentes concepções religiosas, que designam um “nó” que, em termos metafísico-ritualísticos, “deve ser desatado”, pois ele, esse nó, “abrange as ideias de dificuldade, perigo, morte, e iniciação”.

(ELIADE, 1991, p. 114)

André sabe perfeitamente que algo deve ser feito com esta nova realidade e que ela é o apelo máximo e mais profundo que emana de uma esfera metafísica, pois conclui: “Uns olhos assim têm que ter sua razão de ser”. Ele também não duvida de sua autenticidade, existente apesar de toda vontade e indisposição racional: “Embora se tenha passado comigo, acredito nela piamente”. A escolha de um advérbio que denota um profundo sentimento religioso não ocorre aí de modo gratuito. Em consonância com o que diz Eliade, a atitude de André denota que, mesmo no plano inconsciente, “em todos os lugares, o objetivo final do homem é libertar-se das ‘amarras’”. (p. 115)

Essa significativa passagem do romance encerra-se com um episódio que configura a total perda de receio por parte de André ante o que deve ser feito em sua alma, no sentido de obter vitória sobre a porção maléfica que tomou forma perturbadora. Em poucas palavras, retoma o sentido da viagem exposto nas primeiras linhas do romance: após descrever o olhar que já não sabemos se é o seu próprio ou daquele ser que se (o)põe à sua frente (“as pupilas acuadas e apocalípticas, as presas de repente enormes”), ele narra do modo mais lacônico a irreversível efetivação da viagem rumo a si: “De repente, o salto”. Como se fechasse um primeiro ciclo, André passa a inquirir, a partir deste seu “pulo” no abismo de sua alma, acerca de tudo que viveu e foi até o presente momento.

A característica epifânica da viagem de André para si mesmo não é dada por outro componente que não o símbolo. O encontro com a figura demoníaca, ou ainda ela própria tomada isoladamente, atestam não apenas a robusta interferência do simbólico na realidade, mas também, e principalmente, sua insuperável capacidade de negação do *nihil* imposto pela morte e pelo tempo.

Após haver constatado a grande catolicidade dos mitos e dos poemas e instaurado o homem enquanto *homo symbolicus*, o símbolo, diante da entropia positiva do universo, erige enfim o domínio do *supremo valor* e equilibra o universo que passa, através de um Ser que não passa, a quem pertence a eterna infância, a eterna aurora; (DURAND, 1988. p. 100)

Ainda que inadmissível para uma modernidade fundada no império de um logos deturpado e por isso mesmo ditador, é justamente a partir do diálogo/embate com as potências simbólicas que André perceberá de fato as dimensões e os conceitos de termos que, via de regra, são apenas citados pela maior parte da humanidade. Tempo, eternidade, pureza, universo são alguns dos aspectos dos quais André passará a ter uma efetiva compreensão,

devido a uma convivência autêntica com a dimensão simbólica destes e outras características relativas e condizentes à condição/configuração anímica do homem. Referindo à descida na gare, com sua profunda significação e marco, reafirma a presença do duplo, desta vez com uma dúvida: “Não sei sequer se descí do trem ou se já estava para receber alguém, não sei de nada e morro sem saber (...)”. Porém, como acontece no questionamento oriundo da presença simbólica, certezas indispensáveis começam a brotar de um André revoltado e lúcido em alto grau:

Já me apalpei e sei que tenho entranhas e não parafusos, nem acredito que a cibernética já tenha chegado a este ponto, com pai e mãe e tudo para despistar, e este pavor sobretudo que só pode vir de mil gerações de mortos: nego-me terminantemente a ser um robô, com este umbigo, e agora, estas lágrimas. Posso ser um estrangeiro, isto não discuto, um estranho – mas se necessário vomitarei até o estômago para provar que sou humano, ou quase, tanto quanto se pode ser nestes dias trágicos. Nem me vejo tão diferente assim nestas águas, nem os peixes se mostram tão assustados com a minha aparição: sou eu mesmo tal como me conheço e desconheço, com as minhas memórias todas, até datas se for preciso. E ainda esta temperatura que é bem minha, 36 graus no mínimo, mesmo à sombra – e este pulso que não me deixa mentir. (p. 227)

É notável como, na ocasião de um humano reconhecimento, André refira-se, ambigualmente, a si mesmo como um ser aquático, identificando-se assim com os seres pertencentes a esta realidade. Para Eliade,

As águas simbolizam a soma universal das virtualidades; elas são *fons* e *origo*, e reservatório de todas as possibilidades de existência; elas *precedem* toda a forma e *sustentam* toda criação. [...] a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado na preexistência. [...] Tanto no plano cosmológico como no plano antropológico, a imersão nas Águas equivale não a uma extinção definitiva, mas a uma reintegração passageira no indistinto, seguida de uma nova criação, de uma nova vida, ou de um homem novo. (p. 152)

Esta primeira manifestação do símbolo aquático, presente, por sinal, desde o título do romance, atesta uma vez mais a existência, no trajeto de André, de uma dupla manifestação. Introduzindo no bojo de suas reflexões a súbita aparição da água e seu vasto significado, André está trazendo à tona, tornando patente sua necessidade de renovação, ainda que tenha de regressar à mais remota e dolorosa das origens.

PASSAR A LINHA – isto é que é o mais difícil. As fronteiras deles só existem no mapa, é tudo uma linha só, o horizonte sempre em frente, e

atrás, e por todos os lados – não adianta descer do trem nem pegá-lo, nem de foguete espacial chegaria a dois metros de onde estou: estaria apenas dando cambalhotas. Tentarei assim mesmo, não para fora mas para dentro, o espaço apenas para virar-me do avesso, como se faz quando se dorme, quando durmo. Visita ou não, conviva ou estrangeiro, vou fazer-me difícil para que ao menos se assustem como me assusto, como ainda fiz ainda há pouco, montado sobre os meus pés. (p. 229)

É na casa da infância, portanto, que André, espécie de Odisseu às avessas, inicia seu “retorno”, ali adentrando com seu caráter dúbio, potente e inquiridor. De acordo com Neumann (s/d, p. 107), o surgimento do herói representa, no percurso humano, a fase que afasta do centro de gravidade o que o mito tinha de mais universal. Desta feita, o que está em pauta não são mais os mitos criacionais, e sim o lugar onde o homem está, ali se localizando, a partir de agora, o centro do mundo. André não apenas tem consciência do momento preciso do segundo ciclo de sua viagem - reconhecendo a primeira casa - como também do inexorável e central que há nele.

Esta é minha porta, apesar de assim imensa: a maçaneta mal me cabe na mão, e mal a alcanço na ponta dos pés: mas não resta dúvida de que estou em casa, e isto é o que importa – e não tenho sequer o direito de olhar para trás! (p. 231)

Outro importante aspecto do herói, que diz respeito à sua origem, à duplicidade dos pais, é também encontrado, ainda que em nova configuração, no protagonista de *A chuva imóvel*. Segundo Neumann (s/d), um dos aspectos capitais que entram na configuração típica do herói dá-se no fato de que cada genitor apresenta um duplice aspecto, um pessoal e outro suprapessoal. Observando André e seu rumo ao epicentro de si mesmo, podemos notar a relevância que esta dubiedade representa em sua vida. Notando os feitiços próprios da paternidade, logo notaremos que nosso avesso herói revela complicações relativas à sua lida com Deus e seus pai e mãe biográficos. Em sua busca revoltada, estes seres são referenciados de forma indefinida e, com frequência, inextricável. André trata-os de maneira a não deixar inteligível uma criteriologia, misturando seus aspectos de ordem física e metafísica. A partir da revisitação de sua infância, percebemos isto da forma mais nítida. Da relação com a mãe, metonímia da primeira casa, ele afirma: “Fugi do ventre e não adiantou nada, andei como um sonâmbulo por terras e mares estranhos, acabei caindo nesta ilha, neste quarto, com esta luz ofuscando-me nesta escuridão [...]” Se a figura materna parece conter, ou ser, o próprio

impulso que propicia o necessário retorno, estando ainda viva na memória e na vitalidade (“posso ouvi-la ressonar atrás desta parede e deste umbigo”), a figura do pai biográfico está nitidamente relacionada com a estagnação: “meu pai na sua sepultura”. O outro pai, Deus, é finalmente evocado, mas Sua presença é citada como a reverberação máxima do signo do embate; no contexto relativo à paternidade, tomada nesta intrincada e conflituosa significação física/metafísica, surge a figura do genitor supra e intrapessoal que aparece no centro destes paralelismos. Com esta imagem André embaterá durante todo o romance:

Depois do que sei e que eles se negam a saber, tenho que enfrentá-los sem piedade como a mim mesmo me enfrento, como enfrentei a Deus sem esperar pelo seu Dia do Juízo – como enfrentei sem medo os que a esta hora estão tramando a última cartada, ou a penúltima se ainda restarem sobreviventes. (p. 233)

A casa da infância está, pois, edificada sob a égide do confronto. Estopim de profundas reflexões, o primeiro *locus* de André não se resume apenas à semântica das primeiras descobertas; ali depositam-se memórias, com suas violentas evidências que quase sempre encontram-se em choque justamente porque pertencem ao aspecto do que é duplo, dissociado. Sítio que já antecipava as dores do “Dia do Juízo” por sua alma contorcida e sempre eivada de extrema solidão viajante.

Em seu percurso, André tem com esta realidade uma relação totalmente diversa com esta nova realidade da que manteve com a gare. Aqui ele entra e, ainda que de modo avesso, repousa. É o simbolismo profundo da casa em plena atividade nos intercursos de nosso protagonista. “A casa está no centro do mundo; ela é a imagem do universo”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 257) Mesmo que esta revisitação signifique um redimensionamento de si e do mundo, encontrando-se este retratado de modo metafórico nas vivências da infância, a casa é um espaço caro a André por ser ela uma imagem viva do arquétipo do Centro. É verdade que a teia de duplicidades na qual se vê de repente enredado produz violentas (re)descobertas e resoluções:

Não mais consentirei que o neto e o avô se digladiem dentro de mim, tanto tem sua razão um como tem o outro, deixo as contradições para os que não tenham nada mais sério em que pensar [...]. Não sou o que sou neste instante, mas um só desde que nasci: múltiplo, múltiplo, múltiplo. (p. 234)

Mas, na densa e complicada centralidade provocada e representada pela casa, irrompe da memória a figura do irmão, morto prematuramente, representação máxima do elemento místico que, obrigatoriamente, encontra-se no eixo cósmico que a casa significa. A ele, o irmão, André atribui predicados relacionados a uma bondade etérea e até mesmo salvadora. Porém, não revela seu nome: é como se o irmão não deixasse de representar, também, a dimensão genérica de um almejado estado de espírito. Não é à toa que em momentos agônicos, de luta renhida consigo mesmo e o *outro*, André invoca sua lembrança lenitiva, comparando-o de fato uma imagem angélica: “Gostaria de ver entrar pela janela, agora, meu irmão de bicicleta, os pés cheios de lama, as asas abertas – aquele queixo sem malícia, os olhos eternamente azuis.”

A angelical presença do irmão instaura em André, na circunstância deste período de investigação, uma funda certeza sobre si mesmo: “*Eu me julgava um deus, como todos, e era mesmo um pobre deus, nada mais do que isso*”. Uma das variadas e diversas funções dos anjos é justamente a de serem “símbolos das funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 60) A pureza trazida com a presença deste personagem liga-se imediatamente ao maior símbolo de transição encontrado no romance: a chuva, retomada, fornece a André a percepção de si mesmo como alguém tomado pela dualidade que é verificada num processo de mímese:

[...] mal ouço a chuva que começa a cair lá fora, a desabar sobre minha cabeça como sobre um teto de zinco: sinto-a nos nervos mais do que no ouvido, encharca-me os ossos: e continuo a resfolegar como uma locomotiva. Acabarei abrindo o guarda-chuva, o escuro no escuro, até as luzes se apagarem de repente, as minhas luzes: é sempre assim quando há um dilúvio, torno-me como um inseto na sarjeta, de roldão levam-me aos trancos e barrancos pela rua, por todas as ruas. (p. 235)

A chuva, para além do significado da fertilidade que traz em sua correnteza o inseto, importante símbolo das metamorfoses, funciona também, nas suas imensas capacidades de significação, para colocar André no centro dos “pares luzes-trevas, céu-inferno e ouro-bronze, que evocam a união dos contrários [...]”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 236). A própria chuva não deixa de trazer o signo da dubiedade, que não cessa de pairar. Ela não demora em fazer brotar dele mais algumas imagens do *outro* através da experiência/memória do menino que, de algum lugar-tempo, insiste em não abandonar o homem.

Então foi por isso que me senti perdido nestas últimas horas, todo o peso da estratosfera sobre os ombros, sem a sombra ao menos para me fazer

companhia, o chão junto ao nariz como se eu fora um réptil – e o paredão infinito arrastando-me até aqui, a respiração opressa dos moribundos, dos que temem deixar de respirar para sempre, por esquecimento ou de simples pavor! Ainda me vejo de cabelos compridos, com este mesmo pavor de agora, no colo de minha mãe, era num domingo, os trovões rondando a casa, o quarto até poderia ser este, os trovões e os relâmpagos, havia morrido um menino na véspera, o cheiro do menino de repente no ar, minha mãe em vão tentando dizer as coisas, o cheiro da terra misturado com o do menino, de novo os trovões, eu sozinho no colo quente e quase no útero de minha mãe, o pranto escorrendo-me pelo nariz, o gosto amargo do pranto na boca, e aquela sensação de vazio por dentro, apenas o pânico, exatamente esse pânico despropositado e o mais fundo de todos. [...] sempre que desabam as nuvens sobre a miséria deste corpo, e antes mesmo que desabem, como ainda agora neste apocalipse, eu me transformo ou me transformam num feixe de nervos que nada tem a ver comigo, ou então que sou eu na minha quinta-essência, o sumo do sumo, o âmago do âmago, como fazem com o átomo em seu calmo sono referto de pesadelos. (p. 235, 236)

A potente simbologia da chuva, trazendo as “dádivas” da memória, adensa, pois, em André a fragmentadora identificação com elementos tão díspares – menino, réptil, feixe de nervos – e, sobretudo, a necessidade do retorno primeiro (útero materno). Este regresso ao estágio da inconsciência recebe, da psicologia profunda, a denominação de “incesto urobórico”. (NEUMANN, p. 32) É típica do processo de formação do ego, no qual este, ainda vivenciando algumas incompletudes e fraquezas, anseia pela volta à etapa primeva da formação anímica. Esse mergulho, no contexto da busca por unidade e sentido que André protagoniza, só faz preencher de mais e mais tensão o trajeto, funcionando as manifestações do dualismo como catalisadoras dessa tensão, que pouco a pouco se instila na narrativa, até o ponto de uma total dependência desta àquela. Sem dúvida, é em Andréa, bem como na incestuosa relação com ela, que o narrador-personagem encontra um dos capitais pontos de conflito de sua biografia e, conseqüentemente, de todo o romance. A primeira vez em que a irmã gêmea é citada como cúmplice simétrica é na forma de um rogo. A Andréa o protagonista pede que assista com ele à trégua dada pela chuva.

Venha assistir comigo, Andréa, ao fracasso das águas após o seu fracasso, as pedras luzindo como se fossem preciosas, as árvores cintilando noturnas muito mais do que ao sol, as casas mal refeitas do susto e ostentando a sua face verdadeira [...] agarre-se a meu ventre para não cair, tanto sou dono desta bicicleta como desta noite, tanto estou aqui como poderia estar entre as nuvens, estas asas tomei-as de empréstimo ao irmão e ele nem sabe para onde vamos. (p.238)

Esta é a onírica descrição pós-diluviana da cidade que, vista do alto pelos irmãos, é propiciada pelos pertences do irmão, que novamente confere ao que é descrito um tom puro, sagrado. André sabe que a dualidade André-Andréa só contém inocência enquanto ela é vivenciada como um símbolo (“agarre-se a meu ventre para não cair”). Mas ambos “caem” de volta à realidade da casa; não cessam, porém, de estar unificados. O elemento que os ata -- “Um beijo: o único!” -- contém importante acepção simbólica: “[...] aquele cuja alma sai pelo beijo se adere a outro espírito, a um espírito do qual não se separa jamais [...]” Portanto, a relação incestuosa protagonizada com a irmã torna-se uma das mais violentas formas de dualismo contra as quais André terá de lutar, nesta sua busca por unidade e sentido. A simbologia dos gêmeos muito elucida a questão. Se, por um lado, os gêmeos não deixam de representar a “intervenção do além e a dualidade de todo ser”, por outro também expressam “um significado sacrificial: a necessidade de uma abnegação, da destruição ou submissão, do abandono de uma parte de si mesmo para o triunfo da outra”. (CHEVALIER, p. 465)

Apesar de sempre recorrer às lembranças da casa da infância, nunca a deixando por completo, passa a conviver com mais um ciclo de sua antiodisseia, nesta sempre indefinível trajetória de idas e vindas que se interpenetram. Num salto temporal, retorna à sua realidade de funcionário público, em função da qual frequentemente recorre ao álcool na tentativa, sempre frustrada, de se libertar. Participa de *meetings* e comenta com acidez e revolta a abjeção dos que o cercam. Numa destas festas, avista uma moça. Num átimo, porém, através desta visão, retorna a perturbadora presença do *ser* com quem já se encontrou.

Mas este é ELE, e não Doralice: os mesmos olhos em brasa, sem cílios, viajando comigo por este buraco na parede: ainda mais negro do que eu: de repente este silêncio de domingo, e é domingo, ninguém mais na sala ou todos mortos, apenas Ele e eu nesta escuridão, os trilhos debaixo dos pés, os dormentes acordando em sobressalto, o resfolegar da locomotiva e dos cavalos: estamos sós e não estamos. Como não O reconheci logo se Ele me reconheceu? – embora não me fitasse fitando, os olhos postos em frente – sem pálpebras! – nesse vazio, o tempo todo e toda uma eternidade. Estes alamares de príncipe, esta serena postura ou impostura, os traços quase femininos, e os cabelos sobretudo eles, tudo isto me deixou confuso e eu já estava mesmo confuso, nem ao meu próprio pai eu reconheceria, e nem a mim mesmo assim nesta bruma, a música em surdina e aquele espanto caindo dos lustres: um andrógino fora de qualquer dúvida, de mil faces e de nenhuma, íncubo súcubo, como um ectoplasma ou uma pátina num velho muro, ao sol do meio-dia ou da meia-noite (p. 252)

A reaparição deste anjo caído (“aquele espanto caindo dos lustres”) uma vez mais demonstra o fascínio, o quase respeito que André nutre pelo estranho *outro*, e isto não está demonstrado apenas na retomada das iniciais maiúsculas nos pronomes relativos ao ser, mas também por este representar de modo vigoroso o imperativo da polissemia (“de mil faces e de nenhuma”) e principalmente do dualismo (“andrógino”, “íncubo súcubo”, “meio-dia”/ “meia-noite”). Tamanhas são a impressão e a repercussão causadas por este ressurgimento da figura demoníaca que a André é irresistível o prosseguimento de sua viagem infernal rumo ao centro de si. Retoma seu caminho pelo “buraco na parede”, o túnel do início da narrativa. Do ponto de vista da realidade espaço-temporal, verifica-se, pois, a manifestação de uma descontínua continuidade e de uma contínua descontinuidade. Ao lado disso, como na viagem dantesca, o protagonista está cômico da possante realidade de seu “delírio” e de sua funda significação: “Agora este cheiro de enxofre: há de ser um túnel”. Muito provavelmente em associação imagética, o formato do túnel incita André a relatar a existência de uma corda armada em forca, objeto que o protagonista utilizará em seu suicídio, em curso desde o início, consumado ao fim do romance.

Essencialmente simbólica, a forca contém muitas acepções dadas pelo próprio narrador-personagem, sendo a dominante a comparação com uma espécie de portal que destinará André rumo ao ansiado sítio de unidade e estabilização.

Mas o que isto é mesmo é uma porta por onde só passa um, ou quando muito um e sua sombra, mesmo com o quarto todo fechado como agora: assim suspensa porque vai dar num jardim suspenso, nem o céu nem o inferno, apenas um jardim com seus lótus e suas papoulas, nenhum pássaro, vento nenhum. Depende apenas de mim transpô-la ou não a transpor, tornar-me ou não alado e sem memória, como se nunca houvera nascido, e ninguém antes de mim ou depois de mim. O trabalho apenas de subir a uma cadeira, enfiar a cabeça do outro, o inimigo, dentro do laço, ajeitá-lo de modo que não me machuque, chutar a cadeira e: era uma vez um desequilibrista, agora em perfeito equilíbrio. (p. 253)

Verifica-se, também, de modo talvez ainda mais poderoso, a comparação da forca com outro símbolo relativo à passagem, à depuração: a claraboia. Tal imagem reitera a vontade de André por uma *escolha* última que ultrapasse meros e inúteis (para o seu caso) extremos -- “nem o céu nem o inferno”. Do “outro lado” estão os lótus, ele o sabe, em toda sua premente simbólica “do crescimento espiritual”. (CHEVALIER, p. 559). Entretanto, André também é ciente da impossibilidade de perpetração deste seu anseio; continua cômico de que sua permanência como homem que se afirma depende totalmente de uma (muito

arriscada) mistura, uma verdadeira alquimia de si mesmo com o inimigo, a Coisa que *já* está dentro dele. Afinal,

o outro é visto não como estrangeiro, não como alguém de quem podemos tomar distância, nem como reflexo lisonjeiro de um autorretrato idealizado, como um interior secreto e incognoscível, o lado negro do eu. O outro tornou-se [...] o duplo: [...] as mesmas feições do protagonista, mas identidade oposta, como é característico das sombras. (MANGUEL, 2008. p. 41)

Porém, no caso de André, este amalgamamento de si com a Coisa culminará numa posterior transformação desta no *Outro*, ainda não dado. O alcance deste *Outro* equivale à aproximação de André do que Jung (1976) chama de *Si-mesmo*, definido como “a personalidade global que existe realmente, mas que não pode ser captada em sua totalidade”. (p. 9) Exterminar a Coisa, a ela e suas representações -- centauro, Andréa, lobisomem, diabo, André – significa, portanto, chegar ao *Si-mesmo*, mas não no intuito de simplesmente recebê-lo como “paga”. Nosso protagonista pretende mesmo dominar esta esfera, pois

A assimilação do eu pelo *si-mesmo* deve ser considerada como uma catástrofe psíquica. A imagem da totalidade permanece imersa na inconsciência. É por isto que ela participa, por um lado, da natureza arcaica do inconsciente, enquanto que por outro, na medida em que está contida no inconsciente, se situa no "continuum" espaço-tempo característico deste último. [...] se o eu cai sob o controle de qualquer fator inconsciente, sua adaptação sofre uma perturbação, situação esta que abre as portas para todo tipo de casos possíveis. (JUNG, p. 45)

O *Eu*, este sim, é, pois, o grande intento. Mas, antes disso, André sentirá a necessidade de se explicar como ser incompleto, tenso e contraditório. É realizando a revisão de sua vida que apresentará -- os símbolos sempre presentes -- as (de)formações de seu *eu*, as quais compõem *Girassol Giralua*, segundo capítulo do livro, que consideraremos em seguida.

Capítulo 2

Símbolos da vida e da morte: a criação e a forma do Eu

Em suas 17 páginas, o segundo capítulo de *A chuva imóvel* traz a memória, ou dito de modo mais preciso, a regurgitação que André faz de eventos vividos entre a infância e idade adulta, quando começa a trabalhar. Já de início, notamos o tom de raiva e desespero em que estão ditadas as páginas deste trecho. André utiliza a figura do Castanheira, colega da época da escola que sempre o perturbava e ameaçava com um canivete, para iniciar a torrente de suas angustiosas lembranças.

Havia o Castanheira, sempre com o canivete na mão, hoje está morto, lamento não lhe conhecer o assassino, você limpou o mundo eu lhe diria, parece que o pai e um irmão também morreram antes do tempo, uma família muito distinta, quando vou ao cemitério cuspo na sepultura de um e de outro, até na da mãe eu já cuspi, um pouco sobre cada um como fazem os cachorros, e um dia ainda hei de defecar sobre o Castanheira propriamente dito, o que me interessa, Deus querendo ou não. (p. 258)

Esse ódio ao Castanheira e à própria família atravessa o capítulo. Poder-se-ia deduzir, então, que este é um período do romance totalmente permeado pelo significado mais óbvio e negativo da raiva; poder-se-ia notar ainda apenas o misto de espasmo e insuportável felicidade com que André recebe a notícia da lepra que consumia o odiado colega, bem como o conseqüente delírio que o infesta, e concluir que tudo isso não passa de uma reação orgânica gerada pela ciência da morte de um inimigo. No entanto, o protagonista, no clímax de seu frenesi, revela:

via-o dentro de mim com as suas pústulas, rasgando-as com o canivete, aos gritos (...), eu era leproso só para lhe poder sentir o sofrimento, (..) mas as unhas já me caíam e um cheiro fétido se espalhava pelo quarto: viva a morte do Castanheira! (p. 258)

A inesperada e impensável irmanação com o Castanheira faz com que, a partir deste ponto da leitura, se comece a encarar de forma bem diversa a composição e os significados do capítulo *Girassol*, *Giralua*. De modo igualmente inconcebível, prossegue André:

Mas eu me enganava, ainda não era a morte, nem a lepra podia com o Castanheira, de novo via-o brandindo a arma em todas as direções, agora no

colégio e tínhamos de novo 12 a 13 anos, os olhos do Castanheira fitos nos meus, fitos em todo mundo (...) (p. 258)

Surpreendentemente, é o próprio Castanheira, gerador de vicissitudes, que porta a contraposição à morte; também ele é, afinal, catalisador das revisitações mnemônicas que tanto explicam a personalidade final de André. Tal como a árvore frutífera que o nomeia, o inimigo da infância possui a capacidade de perdurar e ramificar-se bem acima do solo, onde se realizam as sempre efêmeras convenções familiares e públicas. E por isso André, mesmo em meio a seu ódio, revela a admiração pelo inimigo subversivo: “O Castanheira ao menos não tinha medo do inferno, nisso pelo menos eu lhe admirava a coragem (...)” (p. 261)

André, como já demonstrado, é a representação do homem fragmentado; ao mesmo tempo, é o homem que busca o sentido fundado na inauguração do cosmos. Como já é possível observar, o inimigo da infância é também símbolo, mas não de uma simples árvore: ele é representação de um mito basilar, a árvore do bem e do mal (Gn. 12, 17). Assim como o primeiro homem do mito hebraico, André nasce da perfeita Unidade, porém não consegue resistir ao fruto da árvore que já continha os pólos opostos entre os quais transcorre a vida. Como a árvore que surgiu a Eva, o Castanheira, em toda sua dubiedade, consegue incitar em André a pura admiração. O medo da condenação eterna que não se encontra no Castanheira já está explicado e, sobretudo, explicitado em seus olhos fitos, os mesmos olhos malignos da Coisa, que se cravaram em André e que agora estão “fitos em todo mundo”. Castanheira é, deste modo, não só lembrança mas presença da figura demoníaca. Daí explica-se tanto ódio por parte de André, em nada gratuito e fundado em densa significação: o diabo, assim como a árvore, é símbolo que guarda relação -- ainda que por antítese -- com elementos soteriológicos, nesta “salvação” do Homem protagonizada por André.

Mas a presença demoníaca não se dá por declaração. Ao contrário, mostra-se sempre eivada, como na lembrança que André tem do olhar do Castanheira, por incômodo silêncio. A mirada do inimigo se estabelece na ausência verbal que muito diz e influencia. A respeito desse tipo de comunicação, diz Buber:

O diálogo humano pode existir sem o signo, apesar de ter neste, isto é, no som e no gesto, a vida que lhe é própria (...); esta exigência sem signo, todavia, não tem forma objetivamente captável. Por outro lado, um elemento de comunicação – por mais íntimo que seja – parece pertencer à sua essência. Mas, nos seus momentos mais elevados, o diálogo transcende também esses limites. Ele se completa fora dos conteúdos comunicados ou comunicáveis, mesmo os mais pessoais (...) (BUBER, 1982, p. 36, 37)

Mas se o silêncio, por um lado, propicia, em todas as suas sugestões, a intensificação do mal, observa-se, de outro modo, na mesma falta do verbo, a oportunidade para a contemplação e vivência do bem. E o evento que atesta isso é o aparecimento, totalmente desprovido de diálogos, de Clara, mais uma personagem de seus anos de infância, silenciosa como o irmão.

Ainda bem que, a par com o Castanheira, com os Castanheiras, sempre haverá uma Clara subindo e descendo morros e entoando estranhas cantigas, e eu atrás dela, o coração aos pulos, e na mesma cidade e no mesmo mundo, como se isso fosse possível e era, e até no mesmo dia e na mesma hora, o mesmo rosto pálido e a mesma infância – coisa de estarrecer e me estarreço!
(p. 259)

A simultaneidade Castanheira/Clara pode indicar que a menina é uma dimensão imaginária espiritual de André. Assim, o olhar que destina à talvez fictícia Clara, bem como o anseio por vê-la e estar com ela, demonstra a necessidade que tem da pureza inatingível e fundamental. Nada aqui lembra a vontade insaciável por Andréa. Clara é, portanto, a firme singeleza que desafia os perigos e seduções da Coisa. A eterna menina representa a vitalidade da inocência que faz frente às invectivas do Adversário.

Postos dessa forma, fundamentalmente antagônicos, os acontecimentos da vida de André indicam a ainda informe condição do *Eu*. Percebendo e vivenciando em profundidade a experiência maligna e a bendita, André acaba deixando revelar um novo aspecto desta trajetória: a semelhança que começa a se firmar -- como descobriu Pereira (1999) -- entre sua vida e a atividade criadora. De fato, neste capítulo pode se observar a presença de uma crise, primeira e indispensável etapa na construção de sentido que patenteia tanto a atividade artística quanto o viver. André precisa da crise porque sem ela não poderá prosseguir em sua vital tarefa de (re)unir, de concentrar, afinal *crisis* é, na raiz etimológica, sinônimo de um juízo e, portanto, de uma escolha. André secciona os eventos de sua vida não para uma revisão autopiedosa desses fragmentos, mas porque precisa percebê-los em sua inteireza, implicações e correspondências para, então, *decidir*. É preciso não esquecer que a crise é

uma acção de separar. Em qualquer esfera que nossas investigações se processem, lá encontramos a acção de separar. (...) Mas, não só a separação; pois, como se poderia afirmar a separação sem alguma presença unitiva? Como surgiria a acção de separar se não existisse o que une? (SANTOS, 1959. p. 20)

Como fato saliente e exemplificador de uma tal crise, aproximando mais ainda o percurso de André da atividade criadora, revela-se em *Girassol Giralua* um fenômeno próprio das profundas incursões: a inversão. A esta altura nos diz André:

À guisa de catarse pus-me a escrever as palavras pelo avesso, o inverso, *eãm, ue*, passava horas e horas escrevendo, às vezes, no ar, *amla, etnoreconir, aérdnA* [...]: copieei todo um conto de Andreiev assim às avessas, preguei-o sobre a mesa-de-cabeceira, lia-o relia-o todas as noites antes de me deitar [...] (p. 271)

Dessa forma, André evidencia que sua vida está configurada numa espécie de torvelinho espelhado, no qual não apenas o problemático entorno (“mãe”; “Andréa”) encontra-se invertido, mas principalmente ele próprio (“eu”, “alma”). A semelhança de seu *ato* com o movimento agônico e por vezes caótico que se verifica também na mecânica criadora pode ser conferida na ressignificação que faz de dois importantes textos da moderna literatura. Ao fazer referência às avessas de *O rinoceronte*, de Eugène Ionescu, e re-criar, muito provavelmente, *A conversão do diabo*, conto de Leonid Andreiev, André aponta para a vitalidade que vê na inversão, ou mais ainda, na inversão da inversão, uma vez que aborda dois textos em si já bastante adversos. Sobre esse aspecto criativo (já que em última instância é a própria linguagem que está sendo modificada), aponta Pereira para um “(des)aprendizado” (ibidem, p. 150). De fato, re-vendo e re-fazendo a matéria-prima da expressão literária, André, “aí situado na condição de um *leitor* que é também um *escritor*” (PEREIRA, ibidem. p. 151), re-aprende. Aparelha-se, desse modo, para lidar com os extremos: a existência e a destruição, ou dito de modo mais próprio, a vida e a morte.

A alternância e intermitência entre tais extremidades, para André, são os grandes fatores que propiciam, que levam à escolha. Ele sabe, como o criador, que a sobrevivência depende da inevitável apartação de certos elementos e a escolha e apropriação de outros; estes conclamam a necessidade de um mundo acima das impurezas e do falseamento do cotidiano. Por isso, a relação exasperante com o Castanheira perde sua força, ao menos momentaneamente, quando da escolha de André pelo mundo da inocência primeva, trazido ainda por Clara:

Eu me desvencilhava de Andréa apenas para ser eu mesmo nessa espécie de êxtase, subindo, descendo, nunca vi tanta ladeira numa só memória, as pastorinhas vestidas de anjos e eu acompanhando-as à distância, lá atrás, vestido apenas de eu mesmo mas também anjo, hoje é que sei então eu não

sabia, aqueles cânticos claros, e Clara, de todas a única, *Um óbolo para as Missões!*, cantigas de roda da Igreja sem roda e sem igreja, um mistério pulsando em tudo, ainda sinto o sol sobre os nossos cabelos, e o cheiro da tarde, o cheiro de Clara dentro da tarde, um outro mundo de repente, sem geografia e sem sustos, meu pai e minha mãe ainda nem nascidos, a peregrinação de porta em porta, cada um dava o seu óbolo e o seu sorriso, mas face mesmo só me lembro de uma, a dela e a minha. (p. 259, 260)

Clara é o antídoto à estagnação de uma vida forçadamente retilínea, que encontra na mecânica familiar dos Medeiros o gerador ideal. O pai de André o quer diplomata, desejando não apenas ver no filho o prosseguimento das honras da família mas também, depreende-se, a estabilidade. E André, atribulado buscador da unidade, sabe que não é assim; a vida é instável e caótica. Daí, o maravilhamento pela menina Clara que, como a santa italiana, percorre os cumes e os vales com a mesma singeleza convicta. Ela é, para utilizar a terminologia junguiana, a projeção da *anima*, face do eterno feminino de cada homem (macho). Entretanto, Clara representa o lado benigno da *anima*. É Andréa, plena de sexualidade, que contém a porção maléfica, de quem André precisa, por isso, se livrar.

A evocação de Clara traz de volta a presença do mundo ainda não esquadrihado e dissecado pelo império racionalista que fatalmente colocará em oposição elementos que o mito comporta em perfeita unidade. É preciso relembrar que

No fundo primevo em que o homem, o grupo e o mundo estão fundidos entre si, ainda não se distinguem os desenvolvimentos cujas associações e oposições nos ocuparão no decorrer dos estágios. Não se vê ainda o desenvolvimento a ser descrito como o nascimento do ego a partir do inconsciente e a sua relação com este, a sua dependência e emancipação, nem aquele em que o membro do grupo, com a sua ampla identificação com este, passa a ser um indivíduo. Tampouco se distingue o mundo humano, composto de grupos e indivíduos, daquilo que chamamos mundo exterior dos objetos. Mesmo conhecendo a condição original das coisas apenas como experiência fronteira, ainda temos condições de descrever-lhe os sintomas, porque, com as partes da nossa psique que não são a nossa consciência do ego, ainda partilhamos desse estágio arquetípico. (NEUMANN, *ibidem*, p.196)

O *indivíduo* André/Clara, referido ao fim da breve rememoração do protagonista, representa a dualidade conformativa em toda a sua realização. Ajustam-se aqui o pecador e o santo. Representação salvífica, portanto. Exatamente por isso, a coesão almejada por André não dura mais tempo nem tem maior espaço do que permite o sonho integrado e subjugado à lembrança. Na volta à realidade, há o pai e a surra, incitando em André a necessidade da

destruição de certa parcela de sua vida para que possa sobreviver, segundo sua ótica, com um grau mínimo de humanidade. O personagem é perfeitamente verossímil pois possui a alma em franca atividade, rodeada por uma linguagem autenticamente poética, contenção de signos em ebulição. Sua experiência é, pois, análoga à do criador. Graças às dimensões e propriedades criativas, o romancista permite, e até mais, incita o leitor a questionar a natureza da sua obra, afinal,

O filósofo ordena as idéias conforme uma ordem racional; o historiador narra os fatos com o mesmo rigor linear. O romancista não demonstra nem conta: recria o mundo. Embora o seu ofício seja o de relatar um acontecimento -- e nesse sentido assemelha-se ao historiador -- não lhe interessa contar o que se passou, mas reviver um instante ou uma série de instantes, recriar um mundo. Por isso recorre aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem. Sua obra inteira é uma imagem. (PAZ, 1982, p. 274)

Nada mais apropriado à sedimentação da imagem do que o desempenho do símbolo. No capítulo *Girassol, Giralua* delinea-se uma grande imagética que vai sendo gradativamente composta pelas diferentes formas de associar os símbolos. Assim, André, rumo à unidade, ultrapassa a esfera pessoal, tornando-se a representação atualizada do criador: a um só tempo, situa-se no cerne da crítica (*crisis*) e por isso sente em si próprio o receio humano que incita o escape a este processo; e em sentido oposto, também por possuir a qualidade humana, não consegue se furtar à crise (*crisis*), pois é dela que se extraem os resultados vivificantes que propiciam a sobrevivência e a continuidade.

Revedo o significado da repressão encarnada na figura paterna, percebe-se que André busca na mãe, geradora da vida, o contraponto à adversidade, mas não o encontra. Este surgirá com a lembrança de Clara e seu mundo e também do irmão morto. No momento em que está sendo espancado, André fecha os olhos “para conservar aquela visão de encantamento”. (p. 260) De igual modo, o criador exerce uma tal coragem, ao defender de forma inapelável o momento poético, “ungido com uma luz especial”. (PAZ, 1982, p. 225) Trata-se de uma defesa que se dá no enfrentamento do mundo e sua interdição do lírico. No momento da captura/retenção da imagem poética se instaura no ser a afirmação deste sobre o constante e contrário processo de não-ser. A esta afirmação se irmana a coragem criativa, num processo que não nega o nada, mas propicia o domínio deste pelo ser-em-si.

Se se pergunta como o não-ser se relaciona com o ser-em-si, só pode responder por metáforas: ser “abarca” ele próprio e o não ser. O ser tem o não-ser “dentro” de si mesmo, de modo que é eternamente presente e eternamente superado no processo de vida divina. A base de tudo que é não é uma identidade morta, sem movimento e vir a ser; é uma criatividade vivente. Ele se afirma criadoramente, conquistando eternamente seu próprio não-ser. Como tal é o modelo da auto-afirmação de cada ser finito e a fonte de coragem do ser. (TILLICH, 1976, p. 27)

Deste modo, a atividade criadora é uma vitória e um quociente. Vitória sobre a estagnação e resultado de um processo de enfrentamento. Não seria despropósito, então, afirmar que na atividade criadora repousa sempre uma *compreensão*. Os únicos personagens de *A chuva imóvel* que são dotados de uma imediata pureza -- Clara e o irmão ciclista -- possuem o olhar compreensivo, portanto, o olhar que apela à aceitação da atividade vital que repousa no divino; apesar de apresentados em breves pinceladas e de modo muito efêmero, tais personas não apenas se deixam mirar mas também dignam-se a dispensar ao mundo a expressão de quem tudo já entendeu. Assim Clara; assim, também o irmão ciclista que, não cedendo ao desprezo da família, segue em seu emprego de estafeta e sempre com o mesmo olhar encara as diversidades e adversidades: “vida divina”. Adoece e continua o mesmo. E seu olhar permanece, mesmo na certeza da morte e ainda depois dela. No terreno confuso das lembranças, entre ele e André continuam e reforçam-se os laços:

O único que se condoía com a minha sorte era o irmão ciclista, então ainda sem a bicicleta, o pobre, que Deus o tenha na sua santa paz, o Deus dele, feito especialmente para ele – aquele rosto igual a todos e a nenhum, simplesmente um rosto, o sangue da família afinal saindo-lhe pela boca aos borbotões, não era mesmo possível continuar vivendo com aquele sangue tipo A, B ou C, não o tipo ideal ou ecumênico, os olhos muito puros, e as meninas nos olhos: *Um óbolo para as Missões!* (p. 260)

Não gratuitamente, é na “vida divina” que se observa em termos totais o choque de potências entre os contrários ontológicos, que em *Girassol Giralua* estão atualizados nos símbolos máximos da vida e da morte. André, que tem o mesmo nome de um dos discípulos de Cristo, aprendeu a lição e sabe que só na busca pelo sagrado é possível a consubstanciação e o estabelecimento da vida. Mas a aprendeu às avessas: ele também entende, como se verá, que precisará construir o *seu* sagrado. Tanto que a lembrança da Missa nos tempos de

infância é formada apenas por fragmentos e pelo sentimento de desconforto, e mesmo estes estão entrecortados pela presença terrível do Castanheira.

(...) peidando na hora exata, na missa, *Kyrie eleison, Christe eleison*, ou um estrondoso arrotto, e mais outro, o ar debochado na boca sem dentes: *Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve!* – O irmão vindo buscá-lo com os olhos cheios de ódio, muitos com a voz fanhosa por causa do mau cheiro *Kyrie, eleison! Christe, eleison!*, os dedos em pinça no nariz: -- lá se ia o desatinado pisando com todos os pés, TOC, TOC, TOC, o tropel dos demônios atrás dele: UM CARÁTER. Matá-lo bem que o mataria, mas no fundo o invejo nesta sua saída triunfal com os seus exércitos, para o domingo lá fora, suspenso pela centésima vez e ainda uma vez livre! Concentro-me no Breviário, agora este cheiro de incenso entrando-me pelas narinas, cheiro por cheiro é tudo uma coisa só, cheiro de vida é que não é, *Oração para afastar os maus pensamentos*: este esforço para concentrar-me prova que não me sinto à vontade, estou aqui de medo como estão todos, esta campainha é a dos guizos suspensos de cada pescoço, vou acabar balindo em latim ou em qualquer outra língua: *Cordeiro de Deus que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós!* (p. 261)

A Missa é, para o ocidente, a representação máxima da sacralidade, momento em que morte do Cordeiro ressignifica a vida, renovando-a, recriando-a: é a efetivação mesma da “vida divina”, o local e o cenário do sumo Sacrifício que é capaz de abarcar o “não-ser”, no sentido de uma vitória. Neste cenário permeado pelo sagrado reaparece o Castanheira, aqui tomado como símbolo do mal que se insurge automática e incessantemente à presença do ser-em-si. E André o inveja, pois percebe que ao contrário da maioria, o inimigo possui um mau caráter, é verdade, mas que lhe é próprio. Por outro lado, em conformidade à sua feitura dualística, André não está apenas fascinado pela idiossincrasia do Castanheira; está também tomado de perplexidade ao perceber o espírito profanador não apenas no adversário mas nos homens em geral. Os “olhos fitos” da Coisa agora aparecem não mais num ser de constituição sobrenatural, como na aparição relatada no primeiro capítulo, mas no semelhante de carne e osso, e podem ser conferidos porque explícitos: eles estão no olhar “cheio de ódio” que carrega o irmão do Castanheira, que, mesmo em meio à Missa, não consegue reter a ira. A profanação já tomou, pois, forma endêmica, e André sabe disso. Seu próprio fascínio pela figura repulsiva do inimigo demonstra isso:

Esportoso como aos domingos o Castanheira chegue a parecer quase simpático, ou pelo menos, quase humano, apesar de tudo e justamente pelo apesar de tudo! *Ite, Missa est. Dominus vobiscum.* (p. 262)

Que não haja interpretações equivocadas nesta atitude contemplativa e profundamente irônica de André. Em primeiro lugar, por conter em si, como já visto, o *andros*, ou seja, “o que é do homem”, André, ser em processo de afirmação, não se furta a assumir inclusive o fascínio humano frente às algo hipnóticas demonstrações do mal. Além disso, e mais importante ainda, o que o protagonista de *A chuva imóvel* pretende, em seu périplo reparador de sentido, é justamente fazer do homem não mais um paradigma para as ações dessacralizadoras como as do Castanheira. Seu desconforto durante a Missa demonstra que ele entendeu uma das marcas mais características da religião, que é a de retirar o homem da esfera do cômodo e prepará-lo constantemente para a *Religação* fundamental ao *Sentido*. Pouco antes do fim da Missa, André afirma que poderia muito bem abandonar a igreja e sair domingo afora, “pulando pelos canteiros como um potro selvagem”, se não lhe faltasse “a coragem”. A bravura a que se refere é a meramente humana, mas não é esse tipo de audácia que irá fazer dele, e de todos os outros (*aner*), seres possuidores de uma alma maior que a de um animal saltante. André não faz questão de ser corajoso perante os homens porque sabe que a valentia que pode ser demonstrada externamente de nada vale para as conquistas que almeja. Pois, começa a entender, só um tipo de coragem pode levá-lo ao centro do homem: a coragem de ser que, em certo sentido, é também a coragem de criar.

Num corte abrupto, André passa a focar sua narração num episódio curto mas extremamente significativo, no desenrolar de sua trajetória. Trata-se das lições de piano que Andréa tinha com Madame Só-Só, que vinha sempre acompanhada da filha. André descreve o cenário desse acontecimento, em todas as suas perturbadoras e simbólicas minúcias:

Andréa sentada ao piano, eu ficava em frente àquela Coisa, nem era uma moça nem deixava de ser, sempre de branco, a combinação em branco, a calça de rendas brancas – madame Só-Só muito positiva repetindo o solfejo, a vareta na mão, *si-lá-sol*, também ela toda de branco, branca a sala, e as cortinas e até o piano: o gato sobre o tapete – tinha-se a idéia de um pesadelo, era o que era. (p. 262)

Tem-se aqui a música, atividade criadora, proporcionando um cenário que se distancia consideravelmente das complicações cotidianas de André, mas que acentua, por

outro lado, as complicações demoníacas íntimas. A arte das musas, tomada em si mesma, confere à situação descrita uma esfera de concórdia, afinal ela

(...)rege o homem e é em si mesmo que ele a capta. Supõe um acordo da alma e do corpo... uma harmonia das faculdades da alma... e dos elementos constitutivos do corpo (...). Se a música é “a ciência das modulações” (...), da medida, se concebe que ela governa a ordem do cosmos, a ordem humana e a ordem instrumental. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 840)

No entanto, a harmonia dos acordes e a brancura do ambiente encontram-se maculados pela presença da Coisa, desta vez personificada na inofensiva filha de Madame Só-Só. André, sorvendo em demasia também o antagonismo, dado o caráter universal e universalizante de seu trajeto, demonstra o quanto sua alma está íntima também das feições negativas. No plano simbólico, a possibilidade de equilíbrio representada pela mais ordenada das artes, encontra séria ameaça graças à inesperada reaparição do Adversário. No plano psíquico, jamais se poderia falar em alucinação; André, isto sim, não fecha os olhos ao que de fato está ali, cobrando-lhe coragem e posição, aceitando o inimigo e suas conseqüências:

A assimilação das tendências destrutivas do inconsciente tem estreitos vínculos com as qualidades “negativas” da consciência. Isso se exprime não só na capacidade de se distinguir do inconsciente e distanciar-se dele, como no uso criativo da capacidade pela consciência em suas tentativas expansionistas e conquistadoras de decompor o contínuo do mundo em objetos por meio dos quais este se torna assimilável pelo ego. A capacidade assimilativa da consciência, que lhe permite apreender os objetos, de início como imagens e símbolos, mais tarde como conteúdos e, por fim, como conceitos, bem como assimilá-los e coordená-los de maneira nova, pressupõe essa função analítica. (NEUMANN, p. 229)

Porém, a atitude de André para com a inevitável presença do elemento diabólico – no sentido do que fragmenta, dissolve, espalha -- não se enquadra perfeitamente, como é de se esperar neste processo de incompatibilidade entre os pólos da consciência e do inconsciente, a uma mera decomposição do todo em partes analisáveis; seu problema não encontra perfeito escape no costumeiro esquema hegeliano – tese; antítese; síntese – quando da relação do *eu* com as coisas. Em mais um embate com o mundo e, principalmente, com a Coisa, ocorre, de fato, uma decomposição do ambiente em partes. No entanto, não é finalidade deste processo o distanciamento positivo dos fatores externos: André cria uma forma própria de “uso criativo” da consciência, aceitando e, mais, *querendo* fazer parte do que o rodeia:

A filha não tinha um nome, era como uma boneca e sua corda, agora imóvel no sofá, as coxas belíssimas: *a clave de fá e a clave de sol*: eu em frente mudo e fazendo de conta, durava uma hora a lição e eu era quem aprendia maravilhas, pouco me importava que fosse imbecil e que sorrisse o sorriso de sempre. Às vezes levava um caderno para disfarçar, mas nem era preciso – *as mínimas e as semínimas, colcheias e semicolcheias, Für Elise* --: a um menino é permitido ver coisas que não se permitem a um adulto, eu ou o gato era a mesma coisa, o relógio branco na parede pulsando os segundos, os minutos, coxas como aquelas eu nunca tinha visto, jamais veria, o começo do sexo dando-me um comichão entre as pernas, as minhas, subitamente minhas. (...) sorria também o meu sorriso para a idiota e para o gato: uma cumplicidade completa.(p. 262)

A ordem a que André deseja agregar-se é caótica, mas no sentido primitivo do termo, ou seja, a ordem da “personificação do vazio primordial, anterior à criação, ao tempo em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do mundo”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 183) Obviamente, a Coisa, o opositor por excelência, quer macular esta lacuna original e alternará sua presença, fixando representação não apenas na filha da professora de piano (que, assim como o irmão, não tem um nome. Um anti-anjo, pois.), mas também no gato, concebido às vezes como “servidor dos Infernos” (CHEVALIER, *ibidem*, p. 463). É quando se observa o fator vital da sexualidade como símbolo da atitude criativa que conduz às origens. Antes de ser demonstrada no corpo púbere de André, “um comichão entre as pernas”, a pulsão sexual como fonte de criação e unidade já se encontra em germe na contraposição das parênteses de termos musicais (claves de sol e fá; mínimas e semínimas; colcheias e semicolcheias), que darão origem à bagatela de Beethoven, simbólico resultado criativo. A obra artística e a força do sexo equivalem, neste sentido, a um só fenômeno vivificante,

Assim descobri o sexo ao som de escalas e mais escalas, Beethoven e suas júbas protegendo-me de olhares indiscretos, também ele cúmplice como a chuva e o resto, sou-lhe eternamente grato por isso, a ponto de *Für Elise* despertar-me, esteja onde esteja, uma ereção repentina como dizem ocorrer à rã decapitada quando lhe tocam com um fio elétrico, ou se não é bem isso fica sendo isso. E fui descobrir o sexo justamente com quem não o tinha, ou não devia ter, uma boneca lindíssima mas que não dizia sequer *mamãe*, nunca o ouvi pelo menos, nem ninguém – apenas com aquele par de coxas tornadas róseas naquela pletora de branco e branco, todo um clima de alucinação. (p. 263)

A referência direta ao compositor alemão destaca a função reparadora do criador. É como se o próprio Beethoven assistisse a uma das consequências mais duradouras e profundas da arte: a clarificação, para o *eu*, das possibilidades de sentido. André, ao descobrir

o sexo em meio ao exercício criativo da música, aprende muito mais de si e da vida. Percebe que ele (portanto o homem, *andros*), mesmo em seus instintos, está fortemente ligado ao outro de modo algo estético e até sagrado. Ali está a rã, simbolizando “a ressurreição, (...) em razão de suas metamorfoses”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 764). De fato, em André ocorre um tipo de renascimento: ao experimentar a sensação do sexo em e através da filha de madame Só-Só (ainda que esta tenha sido utilizada pela Coisa), André percebe nesta função corpórea um conceito mais vasto: o relicário e o símbolo devido da criação e da criatividade. Como afirma May (1975):

Platão explicou como a paixão, ou Eros, se move para o ato de criar a forma. Eros caminha em direção ao sentido e à revelação do Ser. Originalmente um deus secundário chamado amor, Eros era o amante da sabedoria e da força que faz nascer em nós a sabedoria e a beleza. Platão diz, por intermédio de Sócrates, que ‘a natureza humana não poderá encontrar aliado melhor do que o amor [Eros]’. ‘Toda criação, ou passagem do não-ser para o ser, é poesia ou fabricação’, escreve Platão, ‘e os processos artísticos são todos criativos; e todos os mestres das artes são poetas e criadores.’ Por meio de Eros, ou da paixão pelo amor, que é demoníaco e construtivo ao mesmo tempo, Platão espera alcançar ‘por fim a visão de uma única ciência, a ciência do belo’. (MAY, 1975, p. 110)

André entende, por fim, que

A vida do ser humano não se restringe apenas ao âmbito dos verbos transitivos. Ela não se limita somente às atividades que têm algo por objeto. Eu percebo alguma coisa. Eu experimento alguma coisa, ou represento alguma coisa, eu quero alguma coisa, ou sinto alguma coisa, eu penso em alguma coisa. A vida do ser humano não consiste unicamente nisto ou em algo semelhante. (BUBER, s/d. p. 4)

A partir de tal ciência, o trajeto humano passa a cobrar mais em significado e superação, a começar pelo próprio *Eu*. A tarefa de existir, descobre nosso protagonista, precisa da aura criativa que imprima nos dias uma indispensável possibilidade de fuga, “um clima de alucinação”, que não é, sob nenhum aspecto, um escape egoísta e, finalmente, covarde e inútil. O que se vê aqui é a transformação severa de toda a inteireza do *Eu* pela aura renovada da criação. Obviamente, não se pode esperar como efeito deste processo a emergência de uma individualidade inócua. Ao contrário:

(...) em Campos de Carvalho o já historicamente assentado *eu de confronto*
 (...) desdobra-se (...), num momento reflexivo, em um eu de *autoconfronto*,

de forma direta e com o mesmo grau de intensidade. (...) Trata-se, efetivamente, de um *Eu* de transição, dotado dramaticamente de um máximo de lucidez e revolta, entre um passado imediato cujo projeto não é mais possível abraçar, e um futuro sem horizontes, que, dadas as suas características, o ameaça de extinção. É cabível afirmar que a sua trajetória representa, em todos os sentidos, a história extraordinária de um *eu* – mas de um eu que agoniza. (PEREIRA, 1999. p. 37)

Em todo o romance, tal aflição do *eu* não se afigura de modo tão tenso e característico como no capítulo *Girassol Giralua*. Se em *O centauro a cavalo* assiste-se à etapa do Eu que se confunde com o Outro, seja por confronto, irmanação ou simples relacionamento, com ele assumindo uma mecânica de (con)vivência e alternância, no segundo capítulo o que se nota em André é um estágio intermediário: a autoafirmação do Homem (*andros*) que se prepara para o embate e a hiperdensa negação final do Não-ser. Daí -- por causa da percepção de si e de tudo, que vai se apurando graças à já inescapável consequência anímica do processo criativo -- o porquê deste agônico e também irreduzível *Eu*. É deste ponto de vista, encarnando cada vez mais a configuração de *indivíduo*, no qual se dão as lições do sofrimento, que André observa o retorno da dissolução e do não-ser:

Um dia apareceu um tal de Boris, Borges, devia ser Boris, o mesmo sotaque de madame Só-Só, dizia coisas que não se entendiam, a lição ficou no meio, madame Só-Só em prantos, os sustentidos e os bemóis de repente lívidos, a Coisa sorrindo sempre, é-não-é, foi-não foi, o gato entendendo os mínimos detalhes, volte amanhã minha filha, não voltamos: amanheceu-se com a tragédia no ar, a filha e a mãe mortas, e o gato, não se sabe quem matou a quem, as torneiras do gás todas abertas, a casa fechada como uma caixa de sapatos, as cortinas e os reposteiros tudo ainda mais branco, a boneca lá dentro sem corda, madame Só-Só definitivamente só (...). (p. 263)

A lição de música, metonímia da atividade criadora, a mesma lição de música que tanto contribuiu na sedimentação e irreduzibilidade do eu, agora tem seu valor obliterado pela irrupção do não-ser, que aqui se vale dos contornos da estranha relação da professora de piano com o obscuro estrangeiro para se disseminar. Neste contexto, a Coisa reaparece mesclando os opostos ônticos -- “é-não-é”, “foi-não foi” – gerando um tipo de unidade bastante diverso daquele que é objetivado por André, uma integração falseada que irmana seus componentes segundo o critério oposto da negação das negações: “ninguém sabe quem matou a quem”. Natural é que em André se observe este misto de náusea e espanto perante o opositor da existência, afinal

A ansiedade da morte é o horizonte permanente dentro do qual a ansiedade do destino trabalha. Porque a ameaça contra a auto-afirmação ôntica do homem não é só a ameaça absoluta da morte, mas também a ameaça relativa do destino. Por certo a ansiedade da morte ofusca todas as ansiedades concretas e lhes dá sua seriedade básica. (TILLICH, p. 34)

Côncio dessas duas ameaças, da morte e do destino, André ainda não pode correr ao encontro do momento criativo, simbolizado nas aulas de música, uma vez que madame Só-Só e o piano ficaram para trás. Artisticamente, está, pois, impedido de *criar*, ou pelo menos *cocriar*; pode, porém, *recriar*. E desta vez o significado da criação será mais profundo ainda, pois com Andréa, sua outra metade, pretende refazer a unidade perdida entre eles dois, algo que tomado em si e em suas conseqüências se aproxima muito do objetivo final de André:

Numa festa do Divino, nossos pais festeiros, propus tomarmos banho juntos no chuveiro do quintal, você me mostra os seus seios e eu lhe mostro os meus, ela se ria arrepiada, eu tenho mesmo dois seios, dois ovos se você prefere, veja! (...) a água batia-nos em cheio nas costas, no umbigo, (...) sexo contra sexo, de novo voltávamos ao útero, os foguetes do Divino ao longe (...). Enchemo-nos de coragem e saímos nus pelo jardim, um domingo é um domingo, de novo o Paraíso como devera ser sempre, o paraíso depois da morte não interessa, depois do nada, o que vale é este instante, esta eternidade. De tão puros fomos cair deitados na sala de jantar, André-Andréa, a mesma placenta de antigamente (...). (p. 264)

As impressões deste episódio resvalariam para o lugar-comum não fosse a presença dos elementos de inapelável teor simbólico. Primeiramente, o aquático:

(...) as Águas conservam invariavelmente sua função: elas desintegram, eliminam as formas, “lavam os pecados”, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras. Seu destino é o de preceder a Criação e de reabsorvê-la, incapazes que são de ultrapassar sua modalidade, ou seja, de manifestar-se em *formas*. (...) (ELIADE, p. 152)

André, forma irretornável e saudosa da Criação, sabe que o homem está à deriva no mundo, afinal

Tudo que é *forma* se manifesta acima das Águas, desprendendo-se delas. No entanto, a partir do momento em que se desprende das Águas, que cessou de ser virtual, toda “forma” está sujeita à lei do Tempo e da Vida; (op. cit.)

Por isso a necessidade do banho que recria a união placentária dos gêmeos e, por extensão, a Origem de todos os homens. Esta é, pois, totalidade que superou o nada: novamente o ser-si, desta vez tomado em sua presença fecundadora de sentido e pureza. Revivendo o Paraíso (Gn 2, 7-25), o ser André-Andréa não se insurge apenas como cópia idêntica de Adão e Eva, mas como agente (re)criador, deslocando a noção de Paraíso da costumeira acepção de antevisão da eternidade. Os primeiros humanos, de acordo com o mito hebraico, ansiavam, após a queda, a vinda de uma custosa eternidade; André-Andréa faz da união corpórea não a consubstanciação do incesto condenatório, mas, ao contrário, a regeneração da unidade originária, em toda sua pureza de ato e significado. Entretanto, relembando uma vez mais May (1975), em todo ato criativo há um traço demoníaco, e o incesto, aí, relaciona-se a problemas existenciais de André que guardam relação precisamente com a esfera do demônio. Para André, em verdade, jamais ouve Paraíso puro, nem Inferno concomitante.

Por isso, o mundo de nosso protagonista não se resumirá ao encanto e à pureza desta re(criação). Dois fatos correlacionados marcam profundamente o curso de sua vida e as resoluções presentes e futuras: a perda do irmão, “a morte do irmão nos tornara adultos para sempre”, e o casamento da irmã, tido como profanador da vida: “Andréa noivando ainda por cima (...), e o irmão morrendo como um passarinho (...)”.

Acidentando-se, André quebra uma perna; tal evento liga-se aos dois anteriores e simboliza que em si mesmo algo permanece rompido, apesar da momentânea retomada da unidade, devida ao banho dominical com Andréa. A quebra da perna talvez seja uma autopunição inconsciente pelo incesto. Neste sentido, Paraíso e Inferno formariam, para André, uma indissolúvel parilha. Além disso, volta a lembrança de que nele ainda há o Outro -- “A perna quebrada só a custo voltou a ser minha, [...] A outra perna não, [...] dava pontapés em meu nome e em seu nome [...]” -- que em último e fatal sentido é a Coisa que permanece com toda sua capacidade de desagregação. Além disso, por um lado, a morte da professora de piano interdita a co-participação na criação artística; por outro, o casamento de Andréa impossibilita a (re)criação da unidade. Tais obstáculos, no entanto, não impedem o trajeto de André. À maneira do exercício artístico, sua missão tentará o enfrentamento do Outro, entendido como a negação suprema representada pela Morte, o que resultará, finalmente, na ressignificação do homem, no sentido mais radical.

É este o tema do terceiro e último capítulo de *A chuva imóvel*.

Capítulo 3

O triunfo criador, ou a morte da Coisa

Os eventos capitais que compõem a última parte de *A chuva imóvel* se caracterizam por certo tipo de *estranheza*. Segundo Pereira (1999), o último capítulo do romance -- *Zona de treva* -- está conformado a um tipo de visão que, de fato, não encontra esteio no mundo real:

Se a segunda parte de *A chuva imóvel*, cujo título -- “Girassol, Giralua” -- indica o aspecto “conhecido”, ou “conhecível”, da experiência de André Medeiros, [...], a *Zona de Treva*, por sua vez, se situaria, primordialmente, no “modo visionário”. (PEREIRA, 1999, p. 155)

Valendo-se da definição junguiana de “modo visionário”, Pereira postula que o capítulo *Zona de Treva* centra-se na capacidade de reter e ressignificar os aspectos mais recônditos, obscuros e irracionais da estrutura humana. Se tomado de modo estritamente descritivo, este terceiro capítulo mostra-se como um conjunto de imagens grotescas conectadas unicamente pela desconexão: autêntica vitrine do *nonsense*, dir-se-ia. Mas tal afirmação vai se mostrando totalmente equivocada à medida que adentramos esta *Zona de treva*. Em *Girassol, Giralua* pôde-se notar alguma luz, ainda que intermitente, difusa e alucinante, provinda das memórias de André e da trama de avessos já estabelecida. Tais fatos contribuíram, de certa maneira, para a sedimentação do “eu de confronto”. Nesta última secção do romance de Campos de Carvalho nata-se este mesmo “eu de confronto” já lançado irreversivelmente no próprio inferno interior para o enfrentamento mais radical e sem testemunha. A clarificação de *tudo*, portanto, terá que partir do próprio André e isto se dará do modo mais extremo: na sequência dos acontecimentos, o protagonista decide recusar peremptória e terminantemente, na continuidade do suicídio, a tentação fragmentária do mundo. Assim, para enfrentar a treva da morte, e portanto do Nada, André, igualmente ao artista, terá de criar a luz que resgata e reunifica o homem.

De extrema valia para uma tal finalidade, é, uma vez mais, a atividade simbólica. *Zona de treva* compõe-se de nove pequenas partes, numeradas de modo decrescente de *nove* a *um*, indicação do fundamental processo de inversão simbólica já iniciado em *Girassol Giralua*, e correspondendo à gradual consumação física do protagonista. Neste espaço,

imagens e fatos carregados de significado primordial e universal, que só encontram ambiente no terreno inconsciente, emergirão na linguagem – vale dizer: na linguagem poética -- com abundância e força impossíveis na linguagem pautada nos fundamentos de uma visão racionalista.

A pergunta que abre o capítulo, “Onde está o vento?”, indica não apenas a localização de André em seu patíbulo privado, mas também que já se encontra num lugar dominado pela aridez metafísica, preenchido por uma tensão que logo se mostra:

Este peso nas costas, no pensamento – vem do teto ou das nuvens assim paradas, invisíveis me vendo: sinto que estão ali paradas, AQUI, bem sobre o meu corpo também imóvel – eu e o meu corpo paralisado e talvez já morto: mas ainda eu. (p. 276)

Tensão gerada pela corda que contém toda uma “simbólica da ascensão”. (CHEVALIER, p. 386) Mas a salvação, André bem o sabe, é custosa. Mais adiante, falará do “peso destas nuvens”. Ao pronunciar “mas ainda eu”, André, mesmo esmagado entre o peso do difícil céu e as manifestações do inferno que sempre o acoçam, se põe como o Homem, ereto sobretudo. Ele sabe que é preciso agir “exatamente ao contrário da rigidez de um cadáver, ou do seu pânico, mesmo que já tenha sido arrastado e levado para o fundo: de pé assim como eu.” (p. 277). André personifica, portanto, a afirmação humana perante a inescapabilidade da escolha. Porém, sua preferência não se dá na simples adoção do céu, com a consequente anulação e esquecimento do inferno. Não se trata de apenas escolher um *modelo* de salvação. Suas intenções vão além disso: em sua tarefa de re-união do homem consigo mesmo, pretende amalgamar os pares aqui-opostos. Como explica Pereira,

Destaca-se neste processo, com muita clareza e definição, e como uma constante, o paradoxo em função do qual as coisas são (ou significam) *isto* e o seu contrário a um só tempo, e em que portanto a ambigüidade se instaura e como que se anula no mesmo ato. Tal situação, se por um lado é uma forma de retratar aquela “dilaceração nos pares opostos”, por outro sinaliza para a superação desse estágio, processo que, ao final, levará a um resgate poético do *Eu*, ainda que numa situação de impasse. (p. 160)

Para André, então, o resgate da consciência se dá através da *poiesis*. A intervenção do resultado da criação sobre a complexa realidade anímica do homem aparece, portanto, não como elemento de forçada resolução, mas de aproveitamento dos antagonismos. Unir os opostos de modo vital, vai percebendo André, só será possível se sua tarefa se assemelhar à

do criador, aquele que sabe utilizar com o máximo de proveito o elemento aglutinante da atividade poética. Sobre esta capacidade de síntese que tem o lírico diz-nos Paz:

No fluxo e refluxo de nossas paixões e afazeres (cindidos sempre, sempre eu e meu duplo e o duplo de meu outro eu), há um momento em que tudo se ajusta. Os opostos não desaparecem, mas se fundem por um instante. É algo como uma suspensão do ânimo: o tempo não pesa. [...] Esse instante contém todos os instantes. Sem deixar de fluir, o tempo se detém, repleto de si. (ibidem, p. 29)

Realmente, à medida que André se aproxima da morte, momentos de sincera, profunda poesia se delineiam e propiciam não apenas beleza, mas também importantes implicações que parecem durar toda uma eternidade:

Este azul... – Repentinamente este AZUL!
 Não dentro mas fora deste vidro, colado a este vidro, assim inteiro, assim azul: e tão de perto que eu lhe posso até sentir o hálito no rosto, na garganta, nos pulmões, como se este vidro fosse apenas um espelho, eu dentro desse espelho. (p. 280)

Por alguns instantes, André retira seu olhar e intenções do plano das conflitivas relações terrenas e mergulha no azul celeste, porém trata-se de um mergulho “para cima”, pleno de significações relacionadas ao infinito. É preciso não esquecer que “o azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar se afunda sem encontrar obstáculo e se perde no indefinido [...]” (CHEVALIER, p. 81). O pequeno recorte do céu transforma-se numa momentânea amostra de um tempo sem tempo e com ele André passa a ter tão grande intimidade que chega a personificá-lo, conferindo-lhe um hálito, um sopro de vida; a identificação é tamanha, ao ponto de conseguir ver-se por inteiro. Mas os momentos de epifania não encontram sempre expressão na beleza. Muito frequentemente, a predominância do elemento de autorreflexão quase sempre aparece no romance acompanhada de imagens que lembram pesadelos.

Algo se passa, não comigo mas fora de mim: aqui à minha frente e ao alcance das minhas mãos, se eu tivesse mãos – aqui de onde justamente vem vindo essa sombra dentro desta outra sombra, o contorno fluido de uma coisa avançando e avançando, caminhando para mim e ameaçando passar-me por cima – eu diria um elefante mas sem as suas pernas, um gigantesco elefante arrastando-se assim morosamente como seria de esperar de um animal sem pernas – um elefante além do mais silencioso, assim enorme e assim silencioso, talvez não me enxergando mais do que o enxergo –

perdido nesta bruma em que também estou perdido. Passa por mim sem dar pela minha presença: não sobre mim – e desaparece. (p. 281)

Em tais momentos se revelam importantes fatores do prosseguimento de André. Nota-se agora que o protagonista, ao referir-se como um ser que perdeu as mãos, parece ter perdido ou esquecido sua condição de buscador do homem e seu sentido. Isto está simbolizado na ausência das mãos, este órgão que “exprime a ideia de atividade, ao mesmo tempo que as de poder e as de domínio.” (CHEVALIER, p. 589). Talvez por isso, antes de enunciar a terrível visão do elefante, André relate a penumbra em que de repente se tornou seu ambiente como forma de explicitar uma momentânea e ao mesmo tempo eterna (como no caso do azul) predominância. Mas desta vez o que se instaura não é a poesia tranquilizante e encantadora do céu avistado, e sim o incômodo causado por uma visão de horror e absurdo, ainda que reveladora. O elefante serve de atributos “ao poderio régio, quando se considera sua própria massa; ao rei que evita a loucura e a imprudência, quando se considera sua desconfiança e sua precaução.” (CHEVALIER, p. 360) Aqui, assim incompleta, a imagem demonstra a fuga sem rota; apresenta todo o desespero e mutilação que o eu sofre neste reino de sombras. Não demora muito para que vários outros elefantes na mesma condição surjam diante de André, que se descobre de repente em alheia paisagem. Numa descrição caótica, fala em estrada, rua, areia, túnel -- o mesmo que o trouxe ao início de sua trajetória. A partir desse momento, a ação do romance ganha uma dimensão totalmente dominada pelo insólito. André está retornando à praça de Cafarnaum, mas não mais na condição de um centauro e sim do homem sobre seus próprios pés. Porém, longe de evidenciar alguma estabilidade alcançada, o retorno à sua cidade natal permite que se tome conhecimento de um mundo onde o pesadelo assume de vez o lugar do real. Segundo Pereira,

[...] o *Eu*, já imerso no mundo da “Coisa”, sofre os ataques do que poderia ser identificado como as primeiras imagens em movimento do “aspecto perigoso da mente” [...]. À medida que avança essa guerra mental, marcada por mergulhos e voltas à superfície, o incauto e destemido *Eu* vai gradativamente conduzindo-se e/ou sendo conduzido a uma instância cada vez mais funda e arcaica no mundo da “Coisa”. (ibidem, p. 163, 164)

A imersão de André em tal estágio intensifica-se de maneira vertiginosa e sempre descendente, ao ponto de se verificar um “cheiro de putrefação”. À primeira vista, em sua condição de enforcado, portanto fisicamente imóvel e já impedido de comunicar aos demais tudo o que vê, poder-se-ia afirmar a impossibilidade total e final de André em resolver e

dizer o Homem aos demais. Mas, se tem plena consciência do horror fatal que o cerca, o protagonista também *sabe* a solução. E ele expressa o desejo, a vontade extrema de não sucumbir. Sua missão não findou e ainda há o que fazer. Precisa de uma saída. Por isso brada: “Se ao menos eu encontrasse uma porta! Não sei por que, mas uma porta.” (p. 284)

Na fala de André não se verifica apenas anseio, mas uma imensa intuição, pois ele recorre, ainda que inconscientemente (“não sei por que”) ao potente símbolo da porta. Segundo Chevalier, esta é “o convite à viagem rumo a um além [...], a passagem possível – ainda que única -- de um domínio a outro [...]” (p. 735). Do plano conturbado de sua vida, e da morte em meio a ela, André precisa evadir-se. Aparecem-lhe então “dezenas de portas”, de onde também emana o referido cheiro de podridão. É quando o ansioso e intuído acontece:

Estendo a mão – a minha mão – e apalpo esta porta que assim caminhou ao meu encontro, eu ao seu encontro, até o centro da praça; aqui onde o silêncio de repente se faz ainda mais silêncio, comprimindo-me os tímpanos e causando-me esta espécie de torpor. Estamos frente a frente, eu e a porta, eu tocando-a com os dedos e ela me tocando: a minha mão assim aberta diante de mim mas invisível, coberta por esta bruma que subitamente se fez mais espessa como o próprio silêncio. (p. 286)

Retomando o domínio de sua mão, André *escolhe*. Abre a porta e esta o leva a um velho navio. Novamente a putrefação, mas não mais na forma simples de um odor: por todos os lados do navio se espalha a imundície, a desolação, o esquecimento. A esperada ascese se converte em grande decepção -- “Este vazio é mais vazio do que todos que já conheci, incluindo o meu vazio [...]” (p. 287) -- seguida por gradativos estranhamento e negação:

De cada canto, cada escaninho, o olhar do navio me olhando, mudo, implacável, como se eu fosse um intruso – e é o que eu me sinto: um intruso – neste mundo de algas e caranguejos, de lesmas e lagartos – assim parado no tempo e no espaço, como um lustre.

...Esse espelho repentinamente ao fundo, junto a essa escada: do tamanho de um homem, capaz de conter um homem – tão insólito quanto eu mesmo nesta posição de sentido, nessa posição de sentido, refletindo sem refletir toda essa milenar angústia: assim calmamente, limpidamente – ainda que perplexo.

Estou diante do espelho: A SALA DENTRO DO ESPELHO. – A sala, o navio: NÃO EU, não o que deveria ser eu: -- a sala e a sua penumbra. A menos que...

... Mas não e NÃO! – recuso-me a ser apenas *isso*: RECUSO-ME! ...Mesmo que tudo não passe de uma farsa ou de um..., ou seja do que seja, e ainda mesmo que seja apenas a verdade... RECUSO-ME! (loc. cit.)

A tonitruante negação de André contém o máximo da revolta. Fazer parte do mundo invertebrado e primitivo nenhuma relação parece ter com sua sede de origem. Não é essa, ao seu ver naquele instante, a gênese que persegue. Mas a própria simbologia dos animais primitivos aí implicada prova o contrário e corrobora a busca do elemento primeiro. Verifica-se, no grito de André, a percepção da quebra de unidade que vinha duramente sendo construída; aparece um falso *Eu* no espelho; até mesmo uma concessão ameaça insurgir-se em André (“a menos que...”); os antagonismos e as imprecisões que ele pretende resolver mostram-se de forma ameaçadora. Como explica Pereira, acerca deste episódio,

As dimensões opostas do Homem como que se separam, e de forma quase insuportável, em duas metades de todo estranhas, uma em relação à outra. A separação entre ambas afigura-se, de imediato, inconciliável – o que não se confirma porque, abarcando-as, ergue-se mais alto, precisamente, a voz poética. (ibidem, p. 165)

Vivenciando imensa e profundamente sua frustração e repulsa, o protagonista percebe que, além de traçar sua própria rota para o Sentido, só poderá fundá-la em um único alicerce: o veio criador, a *poiesis*. Mais do que nunca, André será o aêdo da reconquista humana dos domínios da dissolução. Para isso terá de se munir de coragem em um nível ainda inédito em seu percurso: aquele em que o ato criador mais radical será alcançado à custa da sua própria vida. Situação que corresponde, de forma cabal, ao que Octavio Paz denomina “autodestruição criadora”.

Para que a bravura se estabeleça necessitará de um meio expressivo e esse não é outro que a linguagem da esfera primordial, casa da poesia. Tal evento implicará na criação de imagens próprias – e aqui se revela toda a vitalidade do símbolo. Explicitar-se-á, assim, entre as várias tarefas de André, a de criador de imagens. “O *Eu*, afirma Pereira, aguçando ao máximo sua lucidez, *começa a criar suas próprias imagens [...]*” (p. 166). Obviamente, os seres e fatos que utilizará são os que já estão no mundo, mas o modo de os tratar demonstrará a devida apuração da percepção e do senso de reintegração.

Na retomada da relação com a Coisa já é perceptível a atitude resoluta ante as invectivas do ser Adversário,

Esta Coisa – recuso-me a chamá-la de Eu, ou mesmo de Medeiros: esta Coisa fora de mim. Carrego esse inimigo, ou ele é que me carrega: o dono da corda – o responsável por estes passos que não dou e por estas mãos que não tenho sabendo que tenho – e agora por esta angústia que, bem, por esta angústia, esta maldita falta de serenidade que me... (p. 288)

acompanhando-a as imagens que André vai gravando à maneira de uma necessária simbólica:

É como se eu estivesse num escafandro e de repente descobrisse que o meu maior inimigo é justamente, não o que está lá fora, mas justamente este inimigo que me protege sem me proteger, esta falsa roupa que assim me deixa mais nu do que se eu estivesse nu, entregue às baratas, a estes milhões de baratas, disfarçadas em chuva ou simplesmente baratas, subindo por estas paredes ou mesmo que não haja paredes, subindo e não subindo, assim paradas no ar, suspensas, grandes ou quase invisíveis – como uma chuva imóvel. (p. 288)

Igualando o inimigo à dúbia função do escafandro, proteção/retenção, André consegue evidenciar a maledicência do Outro, que pretende suprir integralmente as suas necessidades mais profundas, num pretexto para cercá-lo, sufocá-lo. O caminho que leva ao sentido final, André bem o sabe, é ermo e não pode ser delegado a outrem; sabe que se tentar respirar por si só, rompendo o escafandro do falso amigo, o homem acostumado a não ser se verá nu e desolado. E ali, a chuva de milhões de baratas, imagem adulterada do Dilúvio, o espreita, não para fazê-lo renascer, como acontece no simbolismo primordial das águas, mas para poluí-lo, inferiorizando-o ao plano mais baixo da evolução. A recusa a esta condição, como se sabe, já foi dada por André. Resta agora tomar uma atitude que anule a chuva maculada. Uma vez mais, André grava uma imagem para se opor à dissolução, numa tentativa de renascimento:

Talvez eu esteja é mesmo nascendo e não morrendo, nascendo ou por nascer, aqui dentro deste útero de minha mãe, só que não sei que mãe, ou renascendo, é assim que se renasce, deve ser assim, esse ar que me falta e esse vento, essas paredes que se aproximam e logo se afastam, este peso de um corpo sobre o meu corpo, o que será ainda o meu corpo, esse cordão umbilical me sustentando e me puxando para a frente – e este silêncio, sobretudo este silêncio, e este lodo no que seriam as minhas mãos, e esse pântano em que se afundam meus pés – essas águas que me cercam ou já me cercaram, essas águas assim pútridas, com esse cheiro de putrefação. (p. 293)

Porém, como se vê, mesmo esta volta ao princípio da vida é confusa, interditada. Primeiramente, porque o útero materno já não é mais o mesmo; aliás, não há nem a certeza de que haja propriamente uma mãe. Esta dúvida faz com que André se converta num nascituro angustiado. É verdade que já não há mais o inferno escafandro, mas permanecem a

opressão e os sentimentos idênticos aos que por ele foram gerados. O cordão umbilical se transforma em corda que o puxa para o charco. O instrumento de sua morte lembra-o de sua obrigação, o devolve ao inexorável caminho. Se o pântano pode simbolizar “um processo de evolução, um começo de degradação” (CHEVALIER, *ibidem*, p. 179), devido a seu aspecto e odor, é, por outro lado, representação da “matéria primordial e fecunda, de onde o homem foi tirado [...]” (*ibidem*, p. 179). Lugar, portanto, não de todo alheio ao percurso e às intenções de André. A podridão do pântano já não é a mesma da morte, pois afundando os pés no lodo surge-lhe a revelação: “O fato de ser André Medeiros apenas significa que vou ser André Medeiros ou já fui, André e não mais Andréa, enfim eu e apenas eu [...].” (p. 293)

Indubitavelmente, esta manifestação de si mesmo se dá num plano muito profundo. André, ao criar seu próprio universo imagético para sobreviver às terríveis ameaças visuais da Coisa, aprofundou consideravelmente seu senso poético, ao ponto de, à vista da areia devoradora do pântano, exercitar uma autêntica coragem, fincando no terreno tão próprio da morte a inteireza do *ser*. Como o criador, foi capaz de descobrir, encontrar-se na própria criação, nela se fortalecer e com ela prosseguir. Esse, sim, o verdadeiro renascimento, ou seja, o ato de “atribuir-se um princípio, o autogerar-se, por parte do *Eu*, a partir de suas próprias faculdades, que são também as da ‘Coisa’ [...], mas que devem ser transformadas, reapropriadas em função do *Eu*.” (Pereira, p. 166)

Afinal,

A experiência poética [...] é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; então, aparece, emerge, esse “outro” que somos. [...] A imagem é sustentada em si mesma, sem que seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. (PAZ, p. 166)

Não havendo mais a necessidade de se debater com o mundo, resta a André, metonímia do homem (re)descoberto, o enfrentamento propriamente dito com a Coisa: a urgente e derradeira libertação. Afinal, é preciso insistir na soltura das amarras que impedem a alma individual de, na sempre necessária busca de sentido, retomar o rumo na direção de si mesma. Ou seja, há que se derrotar a Coisa, materialização máxima da destruição. É quando se reforça o sentido vital da criação artística, que, como já visto, é a melhor detentora da imagem, dos símbolos capitais, aí inclusos os arquétipos, elementos caros à reconstrução dos aspectos iniciais da formação da consciência. Pois, como explica Neumann,

No curso do desenvolvimento ontogenético, a consciência individual do ego tem de passar pelos mesmos estágios arquetípicos que determinam a evolução da consciência na vida da humanidade. Na sua própria vida, um indivíduo tem de seguir a estrada percorrida antes dele pela humanidade, estrada na qual esta deixou marcas da sua jornada impressas na sequência arquetípica das imagens mitológicas [...]. (ibidem, p. 13, 14)

Na condição de exemplar do *indivíduo*, no sentido primeiro da palavra (indivíduo: aquele que não se divide), André não aceita o cativo destrutivo da Coisa -- “Mas essa Coisa existe, estou prisioneiro dela, útero, útero ou-não me sufoca e me estrangula, tenho que libertar-me enquanto é tempo, já estou sendo um feto tardio, um feto infeto [...]” (p. 295) Por isso, ao engendrar uma vívida e necessária imagem, demonstra como a intervenção da imaginação criadora implica uma recusa da alma à divisão:

Podem me virar do avesso que não me viro, sou eu mesmo do avesso como do direito, e mesmo que me esquartejem e espalhem os pedaços continuarei sendo eu mesmo, como um caleidoscópio é um caleidoscópio e não um simples jogo de espelho, um caleidoscópio até que o matem por ter sido mais que um simples brinquedo, mais capaz de beleza do que quem o fez ou desfez. (p. 296)

(Re)formada a consciência, a própria razão é alterada. É sabido que, modernamente falando, o racionalismo acabou assumindo a lamentável função de alienar o indivíduo de si mesmo pelo domínio esmagador das faculdades do *logos*. No percurso reconfigurador de André a razão volta a assumir seu verdadeiro desígnio: afirmar a individualidade que está na raiz do sentido humano, diferenciando-o do comum dos animais, da bestialidade atualizada na e pela Coisa. Neste processo, verifica-se que a pujança do raciocínio não mais está associada à frieza dos cálculos e das convenções mundanas, mas sim à catalisação, em André, do processo através do qual o símbolo é encarnado.

Enquanto eu puder pensar eu pensarei, lúcido ou não pouco me importa, nem preciso de lucidez para lhes cuspir no rosto até o fim, basta-me apenas esta vontade de lhes cuspir, esta ânsia e esta força incoercível, de que sou o único deus porque nasceu de mim e não deles: como lhes cuspo agora e até depois de morto – e mesmo até antes de haver nascido. (p. 297)

Assumindo ser ele próprio a chuva (a cusparada é a representação orgânica das gotas), André demonstra uma força nova e de fato incontornável, fundada que está na acepção mesma do símbolo diluviano. Fato tão novo quanto importante na corroboração da ideia

segundo a qual André seria o reconstrutor, o *reliador* do homem à origem e, por isso mesmo, de alguma forma, ao sagrado. Verdadeiramente, a chuva é “símbolo das influências celestes recebidas pela terra.” (CHEVALIER, *ibidem*, p. 231), contendo, portanto, algum traço de religiosidade. Evidência importante dessa função assumida por André – que reinsere o homem na dimensão do eterno, está também insinuada na supressão da noção de tempo cronológico (“como lhes cuspo agora e até depois de morto – e mesmo até antes de haver nascido”). Ora, tal ruptura não visa outra coisa que não mais uma contribuição na retomada de sentido. Afinal, como diz Octavio Paz,

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa à frente de nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, e não são os anos mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. (p. 69)

Entretanto, não apenas André tem esta percepção do tempo, igualado aqui, por fim, à própria experiência humana. Também o Diabo, ou seja, a Coisa, assim entende. Ainda que não seja possível determinar-lhe a origem -- a esta altura, o processo desencadeado possui autonomia, sendo impossível determinar quem obriga quem -- o fato é que surge um ato que força André a adular gradativamente a construção de sentido, impelindo-o a desempenhar o papel da besta; a Coisa sabe que não pode degradar o tempo, só o homem.

Sobre as quatro mãos... – minhas, todas elas, ou então d’Ele, da Coisa – vem dar na mesma.... agora sou Ele, desde que despertei, e é Ele quem me arrasta assim sobre a lama, com o meu focinho e não com o meu nariz, e a mandíbula assim também enorme, como se eu trouxesse uma corda atada ao pescoço – para baixo e para frente. (p. 298)

Aqui, a Besta e a Consciência (esta que age e que se expressa e cuja ação confunde-se mesmo com a linguagem) são um só: tem início a fase crucial da fusão Eu x Coisa. É assim que, num vertiginoso retrocesso, André se vê encarnado num peculiar troglodita. Este representa o produto da mais robusta Consciência: a que engendra, cria as imagens fundamentais que instauram o ser-homem. Pela articulação e fusão dos opostos (Eu X Coisa), o processo afirma-se duplamente circular: re-gresso e pro-gresso agem, por assim dizer, em mão dupla e passam a ser uma e a mesma coisa. Instaura-se, assim, uma verdadeira simbologia da unidade: observe-se a explicitação dada pelo próprio André de que ele caminha sobre quatro mãos e não sobre quatro patas. Ou seja, o protagonista se apresenta

como a fusão mesma dos opostos arcaico e civilizado; animal e homem; instinto e razão. (Pereira, 1999) Pelo aguçamento da Consciência (fala-se em “troglodita lúcido”), a origem é finalmente alcançada por um regresso que é um avanço, como se o ponto de partida fosse alcançado após o cumprimento dessa rota circular.

Assim, a metamorfose ocorrida a André permite que este experimente vivamente não apenas a forma primitiva do homem, mas também que sinta de modo esmagador a desolação em toda sua atemporalidade:

Eu o Abominável neste gelo eterno, não sei se eterno mas agora eterno, com este gosto de gelo descendo-me pela garganta e pelo esôfago, esta lama pútrida entrando pelo estômago como se fosse um esgoto, eu este esgoto [...].(p. 299)

Tratando do homem arcaico -- o mesmo no qual André se transformou, e com o qual guarda relação naquilo que tange à unidade original -- e de sua relação com o tempo, Eliade (1963) afirma que “o conhecimento do que ocorreu *ab origine*, isto é, da cosmogonia, proporciona o conhecimento do que se passará no futuro.” (p. 18) Possuindo tamanha experiência da procedência propriamente humana, -- não mais o princípio microrrgânico das baratas e lagartos – encarnado que está no Homem das Neves, André a utilizará em seu proveito, ou seja, em proveito do Homem. A Coisa quis utilizar a irreversibilidade cronológica para encarcerar André num remoto e estéril começo. Mas o protagonista, no mesmo processo e a um só tempo, reverte a situação e se apropria do mito, para “empurrar” a consciência humana para o futuro. Afinal, sabemos que André está de volta não apenas porque reaparecem agora os trilhos do início da narrativa, mas também e principalmente pelo amadurecimento da consciência que permite que se perceba com mais clareza o estágio atual.

André afirma: “Estou vomitando essa sombra.” Trata-se obviamente de uma evidência de que o processo de purificação da Coisa ainda permanece em curso. Mas este será sempre um processo dramático, propenso a avançar no infinito; expelir a sombra significa para André, como bem indica o gerúndio, *vomitando*, a constante atualização da luta com a Coisa, processo que, se verá, conclui-se.

Como se disse, os trilhos reaparecem, mas agora sobre a neve. Em lugar do trem, é o próprio André quem neles desliza “há milênios, há milhões de anos”. O tempo, como já havia percebido o protagonista, e igualmente o Outro, não está confinado ao movimento dos ponteiros do relógio. Fundindo, de repente, passado (neve) e futuro (trilhos), André percebe neste acontecimento um ato da Coisa que, na perene tentativa de dissuadi-lo da certeza de

uma direção, do cumprimento de sua finalidade, simula a inutilidade de todo ato de busca e resgate, uma vez que a chegada é a mesma partida.

Porém, André resiste: “o que sei é que ainda não estou de rastos nem estarei, mesmo que me ponham de rastos eu subirei n’Ele e o cavalgarei: o centauro a cavalo.”

Uma vez mais, André adota a estratégia da Coisa e, utilizando uma imagem extraída exatamente no início, a do centauro, sobrepõe-se a ela, dominando-a. O já referido “parto” por que passou o protagonista -- que teve de se valer de imensurável esforço para não permanecer na inumana condição de “feto tardio” -- esse parto, essa *afirmação*, chega à sua conclusão e expõe seu mais proeminente resultado: pela fusão, a Coisa transforma-se, por fim, no Outro (Pereira, *ibidem*, p. 170): “Sou carnívoro e sou herbívoro, agora sou antropófago, mesmo não sendo um homem devorei um homem, comecei a devorá-lo e vou até o fim [...]”. (p. 300).

De fato, André, agora, não é mais “um homem”, mas o Homem em toda sua individuação. Após tantas e abissais incursões e convulsões, ele traz à luz, finalmente, o *aner* em sua inteireza. Tanto esta individuação como a metamorfose da *Coisa* em o *Outro* se dão eminentemente no plano da linguagem, como observa Pereira:

A “chuva imóvel”, produzida pela *palavra* do homem íntegro [...] pode ser a imagem de um sonho que hiberna, ainda que impregnado de fúria e desesperança. Mas toda imagem de peso, sobretudo a poética, é vida congelada, que [...] em qualquer tempo poderá voltar a fluir. (*ibidem*, p. 177. Grifo nosso.)

Assim, a neve outrora desoladora se converte em elemento poético, amenizador, e opera-se, finalmente, a purificação:

O branco, o branco, o branco, o branco – até o azul desapareceu neste branco, até eu desapareci neste branco, até Ele: a minha consciência já vai se fazendo branca neste branco, assim cada vez mais branco e branco – a minha consciência, o branco.
 ...Acabaram os trilhos, ou então não os percebo mais – Acabaram: aqui estão de cada lado, os dois, assim parados de repente, de repente aqui parados – diante deste lago.
 ESTE LAGO BRANCO (p. 301)

No lago, André, debruçado sobre a propriedade reveladora da água, vê-se, enfim, como fusão: o homem *total*. Rodeia-o o branco, que, além da imediata identificação com a realidade asséptica, possui premente relação com os estágios da vida e da morte, a saber:

“Em todo pensamento simbólico, a morte precede a vida, pois todo nascimento é um renascimento. Por isso, o branco é primitivamente a cor da morte [...]”. (CHEVALIER, *ibidem*, p. 742) Dessa forma, na abundância da alvura está anunciado também a consumação do suicídio de André que, na maior das semelhanças com o ato criativo, dota de vida -- leia-se sentido, unidade, origem -- a realidade esfacelada do homem que ele -- André -- explicita de uma vez por todas num rápido e subjetivo retorno ao arquivo, seu antigo trabalho, local de anulação do homem. É quando se declara independente dos dirigentes do mundo e do próprio Deus, retomando assim, à semelhança com o artista, o papel de revelador do homem a si mesmo. Relembramos, então, da finalidade algo religiosa do percurso de André. Porque, como explica Pereira,

[...] a experiência do sagrado é, aí, em última instância, a experiência poética, na medida mesmo em que a poesia é uma espécie de religião leiga da modernidade. Mas seria uma religião, por assim dizer, deslocada, já que religa e revela o homem [...], não a uma divindade mas a si mesmo -- a função maior da Arte em todos os tempos. (p. 173)

Ora, para que se consubstancie inteiramente a função criadora de André é necessário ainda que se estabeleça de modo definitivo a identificação do *Eu* com a dimensão lírica do Ser, ou seja, é preciso que se forme, cabalmente, o *Eu poético*. Verifica-se, dessa maneira, a transição do mero acontecimento biográfico do suicídio para o patamar da linguagem, na qual narrador e personagem se fundem em vigorosa atividade mental. Afinal, não seria possível a André re-unir o homem, através da *poiesis* e da autopoiesia, se não se estabelecesse nele mesmo, em grau extremo, a superação, propiciada pela mais genuína atividade criadora. Tal fato se reafirma quando André se refere à apropriação de um caro objeto do falecido irmão:

Pelo menos sou eu mesmo: a volta na bicicleta pelo menos me devolveu estas mãos e estes pés, deixou-me momentaneamente a sós comigo, de novo dentro de mim, não mais um rato de esgoto acuado no fundo do esgoto -- eu mesmo e esta corda. (p. 305)

Dessa forma, o próprio sacrifício perde a nuance eminentemente trágica para se converter na relação, simples, do Homem com sua corda, do Homem com sua Passagem. André, portanto, já é portador de uma consciência tornada muito superior, algo impossível sem a presença da poesia. Como afirma Pereira,

Ao final de *A chuva imóvel*, o *Eu* assume – sob a forma do *Eu poético* – o lugar do alto. [...] Alega que a volta na bicicleta devolve-lhe as mãos e os pés, [...] porque [está] em função agora não apenas do *Eu*, afinal resgatado, mas também de toda a Humanidade. (p. 175)

Tomado inteiramente pela vontade altruísta, imensamente fortalecida pela noção poética, André ruma para a morte. Em seu “testamento” não se encontram bens, mas um testemunho que, de tão próprio, impõe-se universal.

O que fizeram de mim está feito, o que eu mesmo fiz de mim, este estrangulamento perfeito, eu este pêndulo morto e no entanto ainda vivo, este cérebro latejando dentro de mim e eu dentro dele, esta minha consciência muito mais eu do que quando nasci, sem nenhuma placenta e apenas esta corda me ligando ao mundo exterior, ou ao mundo interior. O dono deste cadáver sou eu mesmo, mesmo que o reclame os outros não o reclamando, os donos do mundo e agora deste submundo, se é que ainda existem sobreviventes para sobreviver a alguma coisa, e não tenham sido todos colhidos pela hecatombe – colhidos e agora recolhidos como eu. Tentaram reduzir-me a pó e não me reduziram, aqui estou eu com a minha corda e com a minha consciência, íntegro e íntegro, fora do alcance de suas armas de longo alcance, de suas experiências homicidas ou suicidas, fora do seu sistema solar ou de qualquer outro sistema – eu o rebelde, o rebelado, mesmo que apenas um desertor: o desertor no deserto. (p. 306)

Neste testemunho está retratada de modo fidedigno a rebeldia, a humana rebeldia de André. Mais do que um verdadeiro registro da recalcitrante atitude do Homem face à morte, as palavras do protagonista atiram-se contra a estagnação por ela promovida. Retomando a identificação total e última com o símbolo central do romance, André se despede, não sem instaurar um clima que reafirma de modo definitivo a sua função em todo o percurso traçado:

Levarão séculos para me içar, se é que estão realmente içando, e enquanto dure esta longa ascensão do meu cadáver, mas também do que está dentro dele, eu e não ele – continuarei minuto a minuto a cuspir-lhes do fundo da minha consciência, com esta corda no pescoço mas cuspendo, em sinal de protesto e sobretudo de nojo – por mim e por todos esses que morreram nos meus testículos, que morreram ou que estão morrendo, juntamente comigo morrendo, nesta matança dos inocentes. Mesmo morto continuarei dando meu testemunho de morto. Esta chuva imóvel serei eu que estarei cuspendo. (p. 306)

A origem e ligação da chuva virtual -- símbolo por excelência da fertilidade -- com o “fundo da consciência” denota, por fim, a cumplicidade entre a imagem simbólica e o evento criador. Pondo-se como o agente que simbolicamente fertiliza a Humanidade, ainda que às avessas, André atualiza de modo profundo o papel regenerante e insuperável do criador.

Não quer ser, porém, o Criador. Sua sempre tensa, e, por muitas vezes, blasfema relação com o Deus cristão demonstra a total falta de intenção de ascender ao ponto de querer gerir o Universo, quase desprezando tudo que é alheio ao intento de revelar a alma humana a si mesma. André, traçando um caminho tão sinuoso e árduo como o da criação de si mesmo – que aí é um análogo do processo da criação artística -- desde o início de sua trajetória soube que só poderia consegui-lo equiparando-se, ora inconsciente, ora conscientemente, à dura e necessariamente sacrificante função do artista. Este, efetivamente, cria-se (inventa-se) ao criar (inventar) sua Obra.

Como acontece no exercício criativo, a abundância dos símbolos que se irmanam, se conflitam e se entrelaçam na viagem de André é a prova de que a regeneração do homem se faz como um arcabouço que deve ser lentamente completado e aprimorado mediante inúmeras e vitais correções, à medida que se reencontram pelo caminho as imagens fundamentais que formam o multidimensional arquivo da raça humana.

Conclusão

Adentrar o universo de *A chuva imóvel* nos leva, forçosamente, à fronteira entre a vigília e algo a que poderíamos chamar, sem receios, de um lento pesadelo. Pesadelo porque, em primeiro lugar, a noção que se tem da realidade é, já nas primeiras linhas do romance, esfacelada pelo tom de uma aguda, quase perpétua dúvida. Espaço, tempo, sentidos, certezas e marcos são verdadeiramente amalgamados por uma angustiante incerteza, e o que disso resulta é uma estrutura narrativa – como ocorre no sonho -- cuja solidez só pode ser considerada do ponto de vista da durabilidade que possui a intermitência e a alternância que a tudo “contaminam”: em Campos de Carvalho, ao contrário do que queria o grego Parmênides, ser e não-ser constantemente trocam os tradicionais papéis.

Além disso, o romance analisado possui outra característica encontrada nos sonhos, bons e maus: a capacidade -- ainda que ao custo de uma incomodativa e dolorosa viagem aos “pontos cegos” do Ser -- de *revelar*. Como no texto bíblico do Apocalipse, ainda que André assuma o papel de um avesso apóstolo do próprio Homem, o protagonista não apenas sente, mas relata; por trás do personagem encontra-se o autor que, ao contrário de incensadas teorias, *permanece vivo* e, justamente por isso, pretende dizer, “balbuciar as últimas palavras”, como queria Otto Lara Resende.

Frequentemente a figura de Campos de Carvalho é associada à silhueta de um notável poeta maldito, ao ponto de agradar a muitos leitores ditos *cults*, portadores do costumeiro cigarro a um canto da boca e que não cessam de repetir de modo bovino e *blasé*: “a vida é nada”... Porém, olhado de maneira mais aprofundada – e o presente trabalho é menos que uma modesta intenção neste sentido – o autor de *A chuva imóvel* revela-se como alguém que até pode ser olhado de soslaio pelo leitor, a julgar, principalmente, pelo *modo* como diz certas coisas; entretanto, não vemos licitude em chamar de niilista nosso autor.

Por trás da crua, impudente exposição que André faz de si mesmo, das blasfêmias, de um tipo de ódio que parece querer tudo dominar e engolir – por trás de tudo isso identificamos, após nossas ilações, que Campos de Carvalho continua a exercer o nobre e arcaico ofício da defesa do homem contra seu pior inimigo: ele mesmo. Afinal -- a psicologia profunda o atesta -- o *Eu* não encontra maior ameaça que um certo *eu*, a um só tempo causa e efeito da maquinaria perversa de um mundo que se quer progressista, mas que se mostra devoradoramente retrógrado quando assassina de modo implacável qualquer mínima possibilidade de ascese.

Contra essa realidade verdadeiramente infernal, Campos de Carvalho se insurge em

dupla ação: constrói (enquanto criador) e revela (enquanto fiel cronista do *dentro*) os nossos próprios infernos para, à sua maneira enfim admirável, nos purificar.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. 3. ed. São Paulo: Paulinas, 1977. 1357 p

BUBER, Martin. **Do diálogo e do dialógico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

_____. **Eu e Tu**. São Paulo: Editora Moraes. s/d.

CARVALHO, CAMPOS DE. **A chuva imóvel**. In: **Obra Reunida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et. al.]. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

ELIADE, Mircea. **Imagens e símbolos**: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1963.

JUNG, Carl Gustav. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Aion: Estudo sobre o simbolismo de si-mesmo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1976.

KALINA, Eduardo; KOVADLOFF, Santiago. **O dualismo**. Estudo sobre o retrato de Dorian Gray. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

MANGUEL, Alfredo. As tabuletas de Gilgamesh. In: **A cidade das palavras**: as histórias que contamos para saber quem somos. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Trad. Aulyde Soares Rodrigues. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Editora Cultrix (s/d).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad.Olga Savary. Rio de Janeiro: 1982.

PEREIRA, Roberval. **O desertor no deserto**: a trajetória do *Eu* na *Obra reunida* de Campos de Carvalho. Tese (Doutorado). Campinas, SP. 1999.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Filosofia da crise**. 3^a. Ed. São Paulo: Editora Logos, 1959.

TILLICH, Paul. **A coragem de ser**: baseado nas Conferências Terry, pronunciadas na Yale University. Trad. Eglê Malheiros. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.