

A ALEGORIA DA VIOLÊNCIA EM *NO FUNDO DAS ÁGUAS* DE OSWALDO FRANÇA JÚNIOR

Maria José Ladeira Garcia

As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas [1]

Etimologicamente, alegoria vem de *allos*, outro e *agoreuein* que significa “usar uma linguagem pública” [2] acessível a todos. Significa “remeter a outro nível de significação: dizer uma coisa para significar outra” (D. B., p. 37).

Benjamim escreveu sobre ela, mais na perspectiva filosófica que literária na sua obra *Origem do drama barroco alemão*, no momento em que a Europa encarava, outra vez, as ruínas da guerra e a releitura da história. Assim, a alegoria barroca de Benjamin era a forma de percepção própria de uma época de ruptura social e guerra prolongada onde o sofrimento do homem e “a ruína material eram matéria e forma da experiência histórica” (idem, ibidem, p. 220). Era uma resposta à destruição da Primeira Guerra Mundial.

Apesar das divergências doutrinárias que o vocábulo encerra, pode-se considerar a alegoria como “toda concretização, por meio de imagens, figuras e pessoas, de idéias, qualidades ou entidades abstratas” [3].

Por ser a narração o expediente mais específico à concretização do mundo abstrato, percebe-se que a alegoria requer um enredo, dando, assim, a impressão de que equivale “a uma seqüência ordenada de metáforas” (D.T.L., p.15).

Na alegoria, que se transformou em um recurso estético arbitrário, a cidade afundada pelas águas, na narrativa *No fundo das águas* de Oswaldo França Júnior, aparece como resultado da destruição do homem: “Tudo ali foi coberto pelas águas. E todos os lugares onde aquelas pessoas viviam estão agora mergulhados para sempre no silêncio e na escuridão do fundo do lago” [4]. Desse modo, a cidade afundada representa as conseqüências do progresso na imagem de sua transitoriedade; é a ruína como emblema da fragilidade e transitoriedade da cultura capitalista e de sua destrutibilidade.

Os habitantes da região são obrigados a abandonar suas terras desapropriadas “para a construção da barragem hidrelétrica” [5]. E o que interessa ao narrador de uma

modesta civilização tragada pelas águas é o aspecto humano, porque *No fundo das águas* é a história de quase duas centenas de personagens obrigadas a deixar suas fazendas, aldeias, cidades perto do rio, quando o governo resolveu desapropriar as terras para a construção da represa.

O mito da cidade submersa é construção universal do inconsciente coletivo. Faz-se pensar na Atlântida, cujo mito ainda exerce, tanto na ficção como na realidade, poderosa atração. A Atlântida seria a metáfora platônica de uma Atenas pura “da qual a cidade geográfica remanescente não passava de casca oca e poluída” (*A . O .* , p.228).

Nota-se, no romance, que a água é mais poderosa e importante que os personagens que desfilam nesse espaço, porque dita uma nova ordem ao modificar a vida de várias comunidades devido ao decreto presidencial. A água se torna, portanto, agente de destruição, mas, “paradoxalmente, também preservara a cidadezinha e seus arredores sob o

cristal da superfície do lago” (*A. O.* , p. 229).

No fundo das águas , ao permitir refletir o percurso da violência através da destruição da cidade e das ações de alguns personagens, sugere que França rompe com a tradição do real agradável aos olhos, revelando, assim, a face múltipla do mal. Os vícios, como beber e jogar também são manifestações do mal que é o “auto-engano” (*D. O.* , p.217), conforme ocorreu com Zé Gato “que as pessoas diziam já ter tido terras, vacas, plantações e perdido tudo nas inúmeras e inúmeras vezes em que ficava bêbado e resolvia jogar” (*F. A .* , p. 9). Agora enfrenta as conseqüências de seu defeito, tornando-se objeto de uma condenação, pois vive em angústia e desgosto por ter caminhado contra si mesmo.

A existência humana é dividida em dois mundos complementares e opostos: o do trabalho, dominado pela razão, e o da violência, pelo instinto.

Estudos recentes sugerem que os mecanismos psicológicos da violência variam pouco de um indivíduo a outro e mesmo de uma cultura a outra. Apesar de a violência aterrorizar, fascinar e ultrapassar o interdito, surgiu a necessidade de rejeitá-la como elemento exterior; por isso, o homem institui para si regras que controlam seus impulsos sexuais, e o trabalho surge como elemento regulador dos excessos sempre presentes no homem.

Segundo Bataille, “ em todo homem existe um assassino possível” [6] que o afasta da racionalidade e da obediência, embora o mundo do trabalho e da razão forme a base da vida humana; como conseqüência, o primeiro objeto do interdito é a violência que é um produto natural, um material bruto injustificado do mal que não tem vida própria.

A vingança, por exemplo, constitui um processo de violência e, muitas vezes, acaba em morte, conforme aconteceu com Sinésio Silva que “tocaiou” Rodolfo, por se envolver com Janice de quem era o “dono” e morava em suas terras. Rodolfo, embora ferido no braço e na cabeça, sobreviveu e “quatro meses depois que levou os tiros, preparou uns

cartuchos bem pesados” (F. A. , 21) para Sinésio. Uma noite, ao vir pela estrada sozinho, a cavalo, Rodolfo deu-lhe um tiro no meio das costas e, depois que caiu do cavalo, para certificar-se de que estava morto, dá-lhe “mais um tiro na testa” (idem, ibidem, p. 21).

Como se percebe, toda violência repousa numa relação de impunidade, e o crime cometido a sangue frio é maior que o crime executado sob o ardor dos sentimentos.

Algumas vezes, por vingança, o homem toma a lei nas suas próprias mãos e matar torna-se aceitável na *vendetta* , embora viole o interdito : “Não matarás”. A *vendetta* é uma guerra cujo campo não é determinado pelo fato de se pertencer a um determinado território, mas a um determinado clã, como no episódio em que Dalmo mata Edésio, um dos filhos do Sr. Marcelino.

A *vendetta* está submetida a regras meticulosas como se percebe no fato de o primo de Dalmo, Estevão, ter o cavalo roubado e dizerem-lhe que talvez estivesse nas terras dos Marcelinos. Depois de ter ido por lá, Estevão encontrou, na estrada, seu cavalo marchador

com a perna machucada. Sentiu ser maldade do pessoal do Marcelino. A seguir, umas vacas de um primo desapareceram; então Estevão passou a ir para uma colina de onde via “Marcelino e os filhos negociando com os barqueiros” (idem, ibidem, p. 28). Ao ver que iam embarcar as vacas de seu primo, os Marcelinos perceberam a sua presença. Edésio discutiu com Estevão e deu-lhe uma facada na barriga. Estevão acabou morrendo “na colina, ao pé da árvore” (idem, ibidem, p. 28).

A violência é também conseqüência de estados sensíveis como a *cólera* na briga entre Josilton, carpinteiro, com Adriano, o carreiro, “dono do carro e de duas juntas de boi”

(idem, ibidem, p. 12). Cada um com um pedaço de tábua na mão. Adriano bateu na cabeça de Josilton que começou a sangrar. Como conseqüência, dá-lhe um tiro, mas a “bala acertou a perna de um dos bois da junta traseira” (idem, ibidem, p. 13); o *medo* , quando “o delegado da cidade, com medo de que a briga entre aquelas famílias resultasse em mais mortes, deu ordens ao sargento para descobrir o Dalmo de qualquer modo e prendê-lo” (F.A. , p.29); o *desejo* de Paulo Roberto perseguir as mulheres. Aos cinco anos já levava Dione, garotinha de três anos para debaixo da escada e tirava-lhe a calcinha e ficava “querendo fazer outras coisas” (idem, ibidem, p. 115). Aos nove anos, começou a organizar festinhas e, em determinada hora, apagava as luzes não só para beijar as meninas “ e sim para sair enfiando a mão e pegando nas meninas por baixo das saias” (idem, ibidem, , p. 116). Fazia ainda “furos na janela do banheiro para espiar as primas. Forçava a entrada no quarto das empregadas enquanto elas dormiam” (F.A , p. 118).

O erotismo é, assim, uma infração à regra das proibições cuja essência “reside na inextricável associação entre o prazer sexual e o proibido” (E. , p. 96). A transgressão é em si mesma organizada, e o prazer de Paulo Roberto se liga a ela que é necessária, pois é a própria condição do homem.

A transitoriedade histórica é o emblema da natureza em decadência como se vê em Cristiano que “foi jogado para fora da sela e bateu a cabeça no mourão de uma porteira” (*F. A.* , p.7). A partir desse dia, foi ficando distraído e perdeu a noção das normas sociais , como em:

E avisava, ao vê-lo saindo inteiramente nu:

- Não fica assim, pai, vai vestir uma roupa.

Ele obedecia. Voltava ao quarto mas, às vezes, saía usando somente a camisa.

- Pai, você esqueceu a calça (idem, ibidem, p. 9).

Percebe-se o homem rebaixado, miserável, vítima do mal, trazendo a marca do sofrimento por acentuar a condição degradante a que se acha submetido com o enfraquecimento da força física e moral. E é nessa perda de humanidade que está a metamorfose do homem.

A violência constitui uma ameaça quando não se encontra nas mãos do direito. A crueldade é uma forma de violência organizada que pode derivar para outras formas de violência que a transgressão organiza. Ordena-se no espírito, ultrapassando os limites do interdito, como ocorreu com trabalhadores, “limpando e preparando as terras para fazer capineiras” (idem, ibidem . , p. 10) no Mato Grosso. O pagamento era tão baixo “que não dava para pagar nem a comida” (idem, ibidem, p. 10). Um homem tentou fugir, mas os que tomavam conta dos trabalhadores o trouxeram de volta e falaram que quem quisesse ir embora, “ tinha de pagar o que devia à cantina” (idem, ibidem, p. 10). O mesmo homem tenta fugir pela segunda vez, mas foram atrás com os cachorros para amedrontar os outros. Falaram o que havia feito: “haviám-no deixado no mato depois de dar-lhe uma surra e furá-lo por dentro, enfiando um toco de pau pela sua bunda.

- Se a fome não der cabo dele, a inflamação e a febre resolvem logo isso – disseram” (idem, ibidem . , p. 10).

Desde o momento em que o homem confere um sentido à animalidade, entra no mundo da transgressão, “formando, na manutenção da proibição, a síntese entre a animalidade e o homem” (*E.*, p. 76). A crueldade é, portanto, a autonegação que se transforma em explosão destruidora, e a insensibilidade torna-se o tremer e o temor que agita o homem.

O luto também é alegoria da violência. É “a reação à perda de um ente querido, à

perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido” [7] . É exemplo de luto a

atitude de Mabel após a morte de Everardo com quem viveu “sete anos, quatro meses

e onze dias” (*F. A.*, p. 121) que, acidentalmente, bateu com a cabeça no chão quando uma das pernas da escada despreendeu-se.

Com os três filhos, o sentimento de culpa, e não tendo se formado em nenhum curso, não tendo uma profissão nem nunca trabalhado fora de casa, os problemas pareciam-lhe impossíveis de serem resolvidos. Faltava-lhe ânimo para tudo. Para cuidar de si mesma, dos meninos e, às vezes, para levantar-se da cama (*idem, ibidem*, p. 122).

O período de luto faz com que se perca o afastamento de qualquer atividade que não esteja ligada ao pensamento sobre ele como em:

E lembra-se de Everardo apanhando a escada junto ao galinheiro para trocar a lâmpada da sala. Uma escada de duas pernas, velha, com as junções de metal enferrujadas, e ela dizendo ao vê-lo subir:

- Essa escada vai cair.

[....]

Ela, ao notar que a perna da escada desprendia-se, afastou-se e viu o marido cair e bater de costas no chão. Correu, pegou sua cabeça e o chamou, gritou desesperada mas ele já estava morto (*idem, ibidem*, p. 123) .

Perder a capacidade de amar também é comum nesse tempo que se torna pobre e vazio, conforme ocorreu com Adolfo que não “procurava namoradas, nem ia atrás de mulheres” (*idem, ibidem*, p. 39), porque se torna “um homem traumatizado pela morte de uma moça de nome Brigitte que havia conhecido na zona durante uma farra com amigos” (*idem, ibidem*, p. 39). Assim, o trabalho do luto é a conscientização de que o objeto amado não exerce mais atração “passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto” (*L. M.* , p. 250). Esse penoso desprazer vai sendo aceito com o passar do tempo como algo natural e, quando o trabalho do luto se conclui, o ego se liberta do objeto perdido e está pronto para um novo amor, conforme aconteceu com Adolfo que procurou Dulcinéia para bordar as toalhas do hotel em que era gerente:

E ele contou-lhe o que havia acontecido. Era a primeira vez que falava sobre Brigitte com uma mulher. Ela o ouviu com atenção e no outro dia, quando outra vez falou sobre Brigitte, ela tornou a ouvi-lo com atenção e tornaram-se amigos. Depois começaram a

namorar e chegaram a ficar tão entretidos um com o outro que um dia abraçaram-se, fizeram carinhos e amaram-se sem que ele sentisse nenhuma náusea nem repulsa (*F. A.* , p. 42) .

A melancolia está ligada à idéia de uma tristeza vaga, e Baudelaire foi um dos poetas que com ela trabalhou como um mal ontológico da condição humana, sobretudo em

Les fleurs du mal. É um desânimo profundamente penoso, uma conseqüência da perda de interesse pelo mundo exterior, da incapacidade de adotar um objeto de amor, da diminuição dos sentimentos de auto-estima, chegando até a uma auto-recriminação, culminando com uma necessidade delirante de punição como se deu com Adolfo que “ não conseguia esquecer os movimentos de Brigitte debaixo dele, morrendo, consumindo-se em dores e ele sentindo prazer.

- Tomou veneno por minha causa – dizia – A gente fazendo amor e ela morrendo” (*F. A.* , p. 41).

Adolfo recrimina-se o tempo todo, desvaloriza-se e se sente culpado; apresenta uma insatisfação com o ego por motivos de ordem moral; “está sob a influência de Saturno, planeta que predispõe para a inconstância” (*D. B.* , p. 31).

A melancolia pode ser ainda uma reação à perda de um objeto amado, como ocorreu com Edna Marta que teve “três partos, três filhos mortos” (*F. A.* , p. 153); os bebês “nasciam aparentemente saudáveis, perfeitos, mas todos mortos” (idem, ibidem, p. 153). O médico aconselhou-a a não tentar mais, pois a possibilidade de um filho nascer vivo era nula. Depois de receber a notícia, chorava horas seguidas para “aliviar-se um pouco daquela tristeza e daquele abatimento” (idem, ibidem, p. 154).

A inibição do melancólico parece enigmática porque não se pode ver o que é que o está absorvendo tão completamente como a atitude de Brígido Tinoco, prefeito da cidade:

- Não aceitá-la não é no fundo uma atitude política? – ele em algumas ocasiões já havia se questionado.

- Neste caso não – ele mesmo respondia. – Neste caso é uma conseqüência daquilo que deixaram plantado dentro de mim.

E nas várias noites de solidão havia concluído:

- Desenvolveram dentro de mim valores que não me permitem tê-la de volta. Para aceitá-la é preciso que eu faça um esforço sobre-humano (idem, ibidem, p. 160).

O próprio ego se torna pobre e vazio, desprovido de valor, repreendendo-se e, incapaz de qualquer realização, é moralmente desprezível, como acontece com Edna Marta ao se justificar perante o marido:

“ – Por que, então, deixou-se abraçar e beijar?

- Não sei – ela dizia – Eu estava deprimida, mergulhada em pensamentos que somente me desanimavam, colocavam-me triste, e você sempre longe” (idem, ibidem . , p. 161).

A melancolia atinge uma situação patológica, depressiva que pode levar ao suicídio como ocorre com Brigitte que “estava morrendo e de sua boca descia uma espuma branca” (*F. A .* , p. 41), porque Adolfo lhe disse que iria se casar com a filha de um fazendeiro.

A perda da auto-estima é o resultado da melancolia; é como um delírio de inferioridade como em “os cabelos mal cuidados, os sapatos meio rotos e os sinais do sofrimento na face e no olhar” (idem, ibidem, p. 162).

Na melancolia travam-se várias lutas isoladas em torno do objeto, nas quais o ódio e o amor se digladiam, procurando um separar a libido do objeto, e o outro defendendo essa posição da libido contra o assédio, como se percebe nas reações de Brígido Tinoco em relação à Edna Marta.

A doença é também uma alegoria da violência como ocorre com o Sr. Hugo que era o mais grave e o mais tranqüilo dos doentes no hospital. A cada dia agravava mais o seu problema – insuficiência hepática, mas, junto à cama, guardava uma faixa de plástico com o desenho de um teclado de piano “onde ele ia ensaiando os compassos da música ” (idem, ibidem, p. 169) e ia tocando naquele piano imaginário. Sabia que procurava algo impossível de realizar, a sonata que não terminaria.

A sonata ideal é a metáfora de uma fuga que justifica qualquer sacrifício; por isso não se abatia, comprovando ser a arte um instrumento de luta contra o destino e, assim, se liberta do humano e descobre a fascinação, indo “para o lado sagrado das coisas” ; abandona, portanto, a história e natureza, buscando refúgio no espírito, porque toda a esperança é reservada para um mais além que é a arte.

Conclui-se que há na humanidade um excesso irresistível que a leva a destruir e a faz estar de acordo com a ruína incessante e inevitável de tudo o que nasce, cresce e tenta durar; por isso, é necessário estudar a violência para se conscientizar de que é própria da natureza humana.

NOTAS:

1 BUCK-MORS, Susan (2002) p.206. . Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *D.O.*, em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

2 BENJAMIN, Walter (1984) p. 37. Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *D.B* . , em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

3 MOISÉS, Massaud (1974) p. 15 Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *D.T.L* . , em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

4 FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo (1981) p. 169. Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *F.A.*, em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

5 LOPES, Maria Angélica Guimarães (2001) p. 226. Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *A. O.* , em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

6 BATAILLE, Georges (1980) p. 64. Todas as citações desta obra serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *E* . , em itálico e seguido da página em algarismos arábicos.

7 FREUD, Sigmund (1987) p. 249. Todas as citações deste capítulo serão feitas por esta edição, no próprio texto entre parênteses, indicando-se abreviado *L. M* . , em itálico e seguido da página em algarismos arábicos

BIBLIOGRAFIA

ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente* : da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

_____. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1975.

_____. *O erotismo* . 2. ed. Lisboa: Moraes, 1980.

BAUDELAIRE, Charles. Uma carniça. In: FLORES DAS 'FLORES DO MAL' de *Baudelaire*. Tradução de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: Ouro, (s. d.). p.61 – 5.

_____. A viagem. In: ---. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Massetti. São Paulo: Claret, 2004. p. 149 – 55.

BENJAMIN, Walter. O narrador : considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* . 7. ed . São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197 – 221.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. O surrealismo : o último instantâneo da inteligência européia. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* . 7. ed . São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21 – 35.

_____. Pour une critique de la violence. In: ---. *Mythe et violence* Prefácio de Maurice Gondillac. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971. p. 121 – 48.

_____. Sobre o conceito da história. In: ---. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* . 7. ed . São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222 - 32.

BERNADETE, Ione. França Júnior pesca fundo e descobre uma vila submersa. *Minas Gerais* , Cultura e Arte, 16 dez. 1987. p. 11.

BUCK-MORS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade; revisão técnica de David Lopes da Silva. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó / sc universitária Argos, 2002.

FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *No fundo das águas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: --- . OBRAS COMPLETAS. Tradução de Jayme Salomão. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 249 – 63. v. 14.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris : Bernard Grasset, 1972.

LAFETÁ, João Luiz. O romance atual: considerações sobre Oswaldo França Júnior, Rui Mourão e Ivan Ângelo. In ---. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004. p. 241 – 64.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. Água e ouro: o Brasil em dois romances de Oswaldo França Júnior. In ---. *A coreografia do desejo: cem anos de ficção brasileira*. Cotia: Ateliê, 2001. p. 219 – 31.

MEYER, Augusto. O mal. In: ---. *Textos críticos*. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva: Brasília / INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. p. 463 – 5.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo : Cultrix, 1974.

PARKER, John. *Les romans d' Oswaldo França Júnior en retrospective*. <http://www.brasil.org> / Littérature en français, acesso em 18 dez, 2005. 15:34.

SILVA, Edson Rosa da. Da impossibilidade de contar e de cantar: um olhar benjaminiano sobre a literatura. In: SEMEAR. Rio de Janeiro, N. 10, 2004. p. 93 – 106.

_____. *O jogo sagrado da violência: uma leitura de 'Les conquérants' e de 'La voie royale' de André Malraux.* Tese de Doutorado em Língua e Literatura Francesa, 2 ° semestre de 1984. Departamento de Letras Neolatinas, Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.