

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA ESPANHOLA

**DA INOCÊNCIA À EXPERIÊNCIA: PRIMERA MEMORIA E
O RITO DE PASSAGEM DA PUBERDADE**

Marcia Romero Marçal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Espanhola, do Departamento de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Doutora Valéria de Marco

São Paulo
2003

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS
ESPAÑHOLA E HISPANO-AMERICANA

**DA INOCÊNCIA À EXPERIÊNCIA: PRIMERA MEMORIA
E O RITO DE PASSAGEM DA PUBERDADE**

Marcia Romero Marçal

São Paulo
2003

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Luzia e Candido, que muito me ajudaram nos momentos de dificuldade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Valéria de Marco pela orientação clara, objetiva e decisiva para a elaboração de meu trabalho. Agradeço à Éster Cândida, Luiza, Daniela e à minha irmã Carmen pela colaboração. Agradeço à Capes pela bolsa concedida.

Resumo

Esse estudo tem como objetivo analisar a relação de Primera memoria (1959), obra de Ana María Matute, com o rito de passagem da puberdade e o romance de formação. O ingresso da protagonista no mundo adulto, no romance, implica o desvendamento deste mundo e sua reconciliação com o meio social através de uma adesão de classe. A protagonista passa por experiências que a levam a conhecer as instâncias de poder de sua sociedade, seus mecanismos de controle social e político, seus códigos de exclusão social, as relações sociais de dominação, a correlação de forças entre as classes antagônicas e as artimanhas de conservação da hegemonia da classe dominante. A entrada no mundo da experiência é representada como uma descida aos infernos. Observamos, assim, como o espaço e as personagens são caracterizados por elementos do universo demoníaco. Este decorre de uma realidade histórica marcada pela Guerra Civil Espanhola e pela estrutura arcaica e perversa da sociedade insular. A entrada no mundo adulto é narrada da perspectiva de uma narradora adulta que procura confessar um grave delito cometido no passado ao mesmo tempo em que busca justificá-lo por meio de estratégias narrativas que reforçam sua inocência. O ponto de vista centrado na personagem criança, as imagens simbólicas ligadas ao significado das ações do enredo, a hesitação entre o sonho e a realidade e os deslocamentos das estruturas do conto maravilhoso são recursos mobilizados pela obra para reproduzir a perspectiva infantil da protagonista, eximindo-a de uma culpa que está sendo confessada e relatada.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo analizar la relación de Primera memoria (1959), obra de Ana María Matute, con el rito de paso de la pubertad y la novela de formación. El ingreso de la protagonista en el mundo adulto, en la novela, implica el descubrimiento de este mundo y su reconciliación con el entorno social a través de una adhesión de clase. La protagonista pasa por experiencias que la llevan a conocer las instancias de poder de su sociedad, sus mecanismos de control social y político, sus códigos de exclusión social, las relaciones sociales de dominación, la correlación de fuerzas entre las clases antagónicas y las artimañas de conservación de la hegemonía de la clase dominante. La entrada en el mundo de la experiencia es representada como un descenso a los infiernos. Observamos, por tanto, como el espacio y los personajes son caracterizados por elementos del universo demoníaco. Éste se debe a una realidad histórica marcada por la Guerra Civil Española y por la estructura arcaica y perversa de la sociedad isleña. La entrada en el mundo adulto es narrada desde la perspectiva de una narradora adulta que busca confesar un grave delito cometido en el pasado mientras intenta justificarlo por medio de estrategias que refuerzan su inocencia. El punto de vista centrado en el personaje infantil, las imágenes simbólicas ligadas al significado de las acciones de la trama, la duda entre el sueño y la realidad y los desplazamientos de las estructuras del cuento maravilloso son recursos mobilizados por la obra para reproducir la perspectiva infantil de la protagonista, eximiéndola de una culpa que está siendo confesada y relatada.

ABSTRACT

This study has as objective analyzing the relation of *Primera memoria* (1959), the work of Ana María Matute, with the rite of passage to puberty and the building-up novel. The main character's entrance to the world of adulthood, in the novel, implies in the disclosure of this world and her reconciliation with social environment through a class adhesion. The protagonist goes through experiences leading her to know the instance of power of her society, its social and political mechanisms of control, its social exclusion codes, the social relations of domination, the power correlations between the antagonistic social groups and the artifices of conservation of the hegemony of the ruling class. The entry in the world of experience is represented as a descending to the hells. We observe, thus, how the space and the characters are distinguished by the elements of demoniac universe. This elapses from a historical reality marked by the Spanish Civil War and the archaic and the perverse insular structure of the society. The entry to the adult world is described through the perspective of an adult narrator that seeks to confess a serious offense committed in the past at the same time that she tries to justify it through narrative strategies that reinforces her innocence. The point of view centered in the child character, the symbolic images connected to the meaning of the plot's actions, the hesitation between the dream and reality, and the structure shiftings of the wonderful short story are resources rendered by the work to reproduce the infantile perspective of the protagonist, freeing her of a guilt, which is being confessed and narrated.

PALAVRAS CHAVES

Matute/Primera memoria/rito de passagem/narrativa espanhola de pós-guerra/romance e Guerra Civil Espanhola

SUMÁRIO

1. Introdução	1
2. Ana María Matute e a fortuna crítica	4
3. Construção de uma perspectiva: tempo e foco narrativo	14
4. A passagem da inocência à experiência	27
5. Deslocamentos do conto maravilhoso para narrar a entrada no mundo dos adultos	94
6. A demonização do espaço	106
7. A demonização das personagens	125
8. <u>Primera memoria</u> como romance de formação	141
9. Conclusão	145
10. Bibliografia	149

INTRODUÇÃO

O presente estudo pretende estabelecer relações entre a estrutura narrativa de Primera memoria, obra de Ana María Matute, e a estrutura do rito de passagem da puberdade. Pensamos que o enredo do romance versa, sobretudo sobre a passagem da protagonista da inocência à experiência, ou seja, da infância e adolescência à idade adulta.

Este tema é recorrente nos contos e romances de Matute. Em Tres y un sueño, por exemplo, Ivo resiste a crescer e quando se decide, seu mundo mágico de gnomos e trasgos desaparece. Esta passagem assim assume uma perda do mundo da fantasia e da imaginação.

O estudo das imagens simbólicas e alegóricas do texto e a análise das personagens, do espaço, do tempo, do foco narrativo e do enredo procurarão explorar as relações da estrutura da obra com o rito de iniciação.

O primeiro capítulo busca situar a autora e sua obra no contexto literário espanhol contemporâneo. Discorreremos a respeito de seus temas principais e de seu estilo narrativo segundo a opinião da crítica. Trataremos ainda de mostrar algumas leituras de Primera memoria.

No segundo capítulo, trataremos da constituição da perspectiva da narração. Analisaremos o foco narrativo, discutiremos como se constrói o tempo na narrativa do romance e como são construídas as demais personagens a partir da perspectiva da narradora/personagem. Será abordada a questão da memória como matéria-prima do romance e fator da ambigüidade e da dissimulação.

No terceiro capítulo, analisaremos a passagem propriamente dita da protagonista do mundo da inocência ao mundo da experiência através de experiências que lhe proporcionam descortinar o mundo adulto e integrar-se nele.

Primeiramente abordamos a questão da Guerra Civil Espanhola como substrato histórico da narrativa, a questão do ambiente familiar e da condição rebaixada de Matute.

Seguindo o enredo do romance, identificamos quatro movimentos que levam a protagonista à descoberta das relações de poder que conformam o mundo em que está inserida. O primeiro corresponde ao episódio da morte de caráter político da personagem José

Taronjí, um republicano em luta com o poder local da ilha. A missa e a festa em casa do prefeito concluem este episódio. Nele, Matia entra em contato com a realidade da luta de classes atravessada pelo conflito da Guerra Civil Espanhola, com a violência do poder da classe hegemônica unido ao poder do Estado e da Igreja.

O segundo movimento diz respeito ao episódio no quarto de tia Emilia e ao encontro com Manuel. No quarto de tia Emilia, a sexualidade começa a ser desvelada para a protagonista. Matia transita por espaços de classes antagônicas e entra em contato com o mundo que Manuel representa, o da exclusão. A perda de Gorogó, seu boneco de trapo, e das histórias infantis retratam a perda da inocência que está se processando na protagonista.

O terceiro movimento consiste na descoberta do mundo fora da casa de dona Práxedes. Os episódios da praça dos judeus e de Son Major constituem-se em novas revelações para a protagonista. Matia experiencia na praça uma guerra infantil que serve como metáfora da Guerra Civil Espanhola e da perseguição contra os judeus. O grupo de Guiem evidencia-se como uma camada excluída que toma o espaço da periferia do povoado, a praça. Em Son Major, Matia se vê refletida na imagem de um velho que também passa por uma iniciação: a iniciação à morte. Os conflitos entre Borja, Matia e Manuel se intensificam neste episódio. A sexualidade também aflora em Matia, despertada pela embriaguez e a figura de Jorge.

O quarto movimento se refere ao momento ápice do texto: a traição de Matia a Manuel. As intrigas infantis finalmente se vêem enquadradas nas instituições sociais. A autoridade da avó, dona Práxedes, da Igreja e a função do reformatório objetivam-se nos conflitos infantis, gerando uma nova vítima do sistema, a personagem Manuel.

Ao analisar estes quatro movimentos nos detemos nas imagens do vento e do sol porque tais imagens expressam na obra o sentido das situações e da experiência iniciática da protagonista.

Percebemos ainda uma hesitação da protagonista entre o sonho e a realidade que percorre várias circunstâncias do enredo e que se explica pela resistência de Matia a encarar a realidade do mundo adulto.

O quarto capítulo tem como objetivo estabelecer relações entre o romance e o conto maravilhoso. O conto maravilhoso, segundo Propp, tem como base histórica o rito de iniciação, o que justifica a presença de elementos do conto no romance, ainda que deslocados.

Ademais, as semelhanças entre o romance e o conto maravilhoso expressam uma estratégia da narrativa de Primera Memoria de criar a perspectiva infantil da personagem.

O quinto capítulo pretende mostrar como vários espaços da ilha são caracterizados por elementos que ressaltam seu aspecto sombrio e demoníaco. Desta forma, o espaço retrata um aspecto fundamental da iniciação: a descida aos infernos.

O sexto capítulo reforça a concepção de que o romance reflete uma descida ao inframundo, mostrando como algumas personagens como dona Práxedes, Jorge, tio Álvaro, tia Emilia e Borja apresentam-se demonizados, representados por elementos do mundo demoníaco.

Outras personagens como Lauro e Manuel são categorizadas enquanto *pharmakós*, vítimas do sistema.

Por último, finalizamos o estudo com uma discussão a respeito da leitura do romance como um romance de formação.

ANA MARÍA MATUTE E A FORTUNA CRÍTICA

Nascida em 1926, na Catalunha, Ana María Matute viveu sua infância parte em Madri, parte em Barcelona e parte em Mansilla de la Sierra. Esta divisão desenvolveu cedo na escritora um senso de não pertencimento. Quando tinha 10 anos, explodia a Guerra Civil Espanhola que tanto marcou sua literatura.

A estréia de Ana María Matute se dá em 1942 com o conto El chico de al lado, publicado na revista barcelonesa Destino. Porém, a estréia efetiva no cenário literário espanhol se dará com Los Abel, obra publicada em 1948 e que obteve o prêmio Nadal em 1947. Los Abel inaugura um tema que será recorrente em sua literatura, a saber, o tema bíblico da disputa entre Caim e Abel.

Matute escreveu 26 livros, sendo destes 9 romances, 9 coleções de contos e 8 livros para crianças. Recebeu diversos prêmios literários como o Prêmio de la Crítica, em 1958, com Los hijos muertos, o Planeta, em 1954, com Pequeño Teatro, o Nadal, em 1959, com Primera memoria, o Café Gijón, em 1952, com Fiesta al Noroeste, entre outros. A escritora foi traduzida para o inglês, francês, alemão, enfim, para todos os idiomas dos países do oeste europeu, exceto Grécia, e para alguns idiomas dos países do leste europeu.

Considerada uma das mais importantes romancistas espanholas do período de pós-guerra e atualmente a principal romancista mulher na Espanha, Matute possui um estilo pessoal e suas obras formam um mundo literário próprio. Uma das marcas desta visão original de mundo é representada pela temática referente a períodos da vida: a infância, a adolescência e a maturidade.

Situar Ana María Matute na narrativa espanhola de pós-guerra parece ser uma tarefa de difícil realização decorrente de sua autenticidade e originalidade. Stefka Vassileva Kojouharova¹ se lança a tal tarefa. A tendência predominante é a de identificá-la com o grupo de 1954 do qual fazem parte J. Fernández Santos, R. Sánchez Ferlosio, I. Aldecoa, C. Martín Gaité, J. Goytisolo, L. Goytisolo, J. García Hortelano, entre outros. A cronologia e a

¹ Kojouharova, Stefka Vassileva “La difícil ubicación de Ana María Matute en la narrativa española de postguerra” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp. 39-50.

experiência em comum da Guerra Civil Espanhola numa primeira infância colaboram para esta identificação. Esta geração é reconhecida por seu engajamento social, seu realismo objetivo e seu cunho testemunhal. A literatura de Matute, no entanto, segundo V. Fuentes, apresenta sinais de subjetivismo em seu lirismo exacerbado, em um deslocamento poético da realidade e em um realismo de dimensão mítica e simbólica. No mesmo sentido, J. Corrales Egea defende a idéia de que Matute situa-se num “lugar verdadeiramente aparte”. Seu mundo lírico, mágico, misterioso e fantástico colabora na construção desse lugar. I. Soldevilla afirma que, não obstante sua preocupação pela problemática social, a temática social aparece na obra de Matute como uma justificativa a posteriori da necessidade de colocar a decepção e a desolação das crianças e adolescentes frente a um mundo adulto cheio de mentiras e hipocrisia.

Quais são os temas principais segundo a crítica na obra de Matute? Como se encontram refletidos estes temas em Primera memoria? Entre os temas principais da literatura matutiana, José Mas² destaca a morte, a infância, a adolescência, o ódio, a fuga e o amor. Segundo o autor, Matute apresenta a vida como algo cruel e duro. Uma natureza humana egoísta, ignorante, medrosa e desconfiada é representada por suas personagens.

Vejamos como José Mas interpreta esses temas na obra de Matute e como Primera memoria os explicita.

A morte é enfocada pelo crítico como algo grotesco, bárbaro, sem sentido. Observamos que em Primera memoria esta morte adquire ainda um sentido político: ela é resultante do conflito entre fascistas e republicanos na ilha.

A marca da adolescência corresponde à perda de um período de ingenuidade e fantasia. Os adolescentes sentem-se assassinando seu paraíso perdido. Um medo assustador e uma resistência grande acompanham-nos na passagem para o mundo adulto.

Uma das formas de manifestação da fuga da realidade é a evasão imaginativa. Em nossa opinião, o mundo dos contos de fadas representaria esta tentativa de fuga da realidade empreendida por Matia, por exemplo.

² Mas, José “La sombra incendiada. Fiesta al Noroeste de Ana María Matute” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp. 89-109.

O ódio tem origem na visão mítica da existência humana na terra. O homem seria oriundo da linhagem de Caim e carregaria em seu sangue o ódio e o desterro. Seu destino consiste em vagar sofrendo e trabalhando pela terra sem encontrar repouso.

O cainismo é abordado em romances como Los Abel, Fiesta al noroeste e até mesmo em Primera memoria. José Mas aponta que Borja e Manuel representariam respectivamente Caim e Abel. Ambos disputam o amor do pai, Jorge. A vitória de Caim é fruto de uma traição a seu irmão.

As desigualdades sociais conformam o tema da injustiça. O crítico destaca que Matute muitas vezes representa as classes desfavorecidas da sociedade sem cair no estereótipo, na superficialidade, mas sim com profundidade e sensibilidade.

Nesta visão trágica da vida, o amor é um tema pouco desenvolvido. Sua realização sempre se vê frustrada, truncada por algum motivo maior da vida: a guerra, a falta de comunicação entre as pessoas, o egoísmo, entre outros.

Miguel A Zamora³ trata de valorizar um tema esquecido por José Mas e muito presente no conjunto da obra de Matute: a guerra. Como observa o crítico, em Primera memoria, por exemplo, ela, ainda que fantasmal, mais distante e um pouco irreal, não deixa de significar abandono, destruição, dor, vingança, morte. A guerra colabora para a expulsão de Matia de seu paraíso perdido, a infância. O espaço narrativo no qual se desenvolve a ação do romance sofre suas determinações. A ilha torna-se mais isolada ainda, os conflitos de classe nela se intensificam.

O mundo de Primera memoria parece estar dividido entre “nós” e “eles” e esta divisão manifesta claramente como a guerra continental estende-se sob vários aspectos nas relações entre as personagens do romance. A Guerra Civil Espanhola não é vista por Zamora como um motivo de pano de fundo em Primera memoria; ela constitui o marco da memória. A perda da inocência é acelerada por guerras, conflitos bélicos, étnicos, de classe e políticos.

³ Zamora, Miguel A. “Los ecos de una guerra em Los hijos muertos” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp.110-122..

Joseph Schraibman⁴ demonstra como a discórdia entre membros de uma família judia reproduz em proporções menores a grande discórdia entre os próprios espanhóis. Os grupos infantis rivais também atuam no sentido deste paralelo. Reproduzem a guerra continental em miniatura. Novamente o mito bíblico de Caim e Abel se vê refletido na imagem de um conflito étnico: judeus matando judeus, espanhóis matando espanhóis, irmãos matando irmãos. A questão da divisão política entre carlistas e liberais, fascistas e republicanos não é ignorada; é constitutiva deste conflito insular.

Janet Díaz⁵ aponta como temas típicos da literatura matutiana a guerra civil, a forma exemplar de relacionamento humano do modelo por Caim e Abel, o conflito entre gerações, os mundos separados da infância e adolescência, a perda, a alienação, a solidão, a revolta, a injustiça, a desigualdade social, a hipocrisia e a oposição entre materialismo e idealismo. Los mercaderes e mais particularmente Primera memoria tratam desses temas.

Margaret Jones⁶ destaca como temas matutianos a passagem inexorável do tempo, a desumanização do indivíduo, a solidão do homem, o motivo de Caim e Abel, a constante repetição da vida, a comparação do homem com o animal, sua desilusão inevitável.

Jones ressalta que em Primera memoria” o tema principal se refere à perda da infância, à adaptação ao mundo dos adultos conduzida por um grande senso trágico da vida. Além do tema de Caim e Abel, Primera memoria reencena a traição de Cristo através da personagem Manuel.

Segundo Jones, a angústia da existência e o desconsolo final com a dura realidade da vida dão o tom da escrita de Matute. Seus finais são quase sempre melodramáticos. As histórias de Matute contêm uma situação trágica que revela sua concepção fatalista da vida. O mundo se apresenta cruel e há uma distância intransponível entre realidade e ideal. A guerra intensifica ainda mais essa visão trágica. Para Jones, no entanto, a guerra serve de pano de fundo para as tramas matutianas, não constitui o evento principal.

Jones faz um estudo daquilo que mais caracteriza a literatura de Matute: a separação entre as idades da infância, da adolescência e da maturidade. Primera memoria traz a questão

⁴ Schraibman, Joseph “Two Spanish Civil War Novels: A Woman’s Perspective” in Perez, J. & Aycock, W. The Spanish Civil War in Literature, Texas, Texas Tech University Press, 1990, pp. 149-159.

⁵ Díaz, Janet W. Ana María Matute, New York, Twayne Publishers, Inc, 1971.

⁶ Jones, Margaret E. W. The Literary world of Ana María Matute, The University Press of Kentucky Lexington, 1970.

de como Matute vê a criança, o adolescente e o adulto, portanto passaremos a tratar da visão de Jones sobre estas idades presentes na obra de Matute. Para ela, a infância se apresenta como uma idade total e fechada em si mesma. O que a singulariza é a imaginação e a fantasia ainda não afetadas pela lógica social. A infância constitui uma etapa estática e eterna. A passagem do tempo parece dissociada da infância. Esta fase da vida parece encontrar-se inalterável, num movimento eterno e isolado. Pertencer à infância significa pertencer a um movimento suspenso no tempo, o tempo da inocência. O despertar para o mundo adulto consiste na perda dessas qualidades infantis.

Segundo Jones, a adolescência não representa uma simples continuação da infância. Uma transformação profunda leva à passagem da infância à adolescência. Este estágio formativo da personalidade enterra a inocência da infância através da força da realidade e concentra a evolução pessoal do adolescente. Vemos um indivíduo em desenvolvimento relacionando-se com outros e despertando sua consciência para o mundo que o rodeia. Esse despertar se dá de forma dolorosa. O adolescente adquire conhecimentos como o da morte, o da injustiça, o da hipocrisia, perdendo assim a ingenuidade que o impedia de enxergar a realidade. Essa mudança radical de estado de consciência normalmente ocorre através de um desfecho desolador. Isto é exatamente o que observamos em Primera memoria.

Assim como a criança e o adulto, o adolescente vive uma solidão opressora. A tentativa de romper a barreira da solidão e de comunicar-se com outros o leva a experimentar o amor, a amizade e a solidariedade. Esse modelo de relacionamento, no entanto, termina por fracassar. Na visão de Matute cabe pouco lugar para a realização plena do amor. A vida costuma destruí-lo com suas forças opressoras.

Jones observa que em um primeiro momento o adolescente matutiano, solitário e alienado ideologicamente, sente-se encorajado para questionar seu papel na vida e o sentido da existência. O mundo apresenta-se ao adolescente com uma infinidade de possibilidades e ele é impelido a explorá-lo. O desejo de conhecer, embora às vezes acompanhado de um sentimento de resistência, expulsa-o da infância. Este desejo expande a consciência do adolescente que procura sua própria identidade e o sentido de seu estar no mundo. A imagem matutiana recorrente do adolescente diante do espelho serve de metáfora para este processo de reflexão pelo qual passa o adolescente. Observamos como o espelho de Matute devolve a Matia, por exemplo, a auto imagem da solidão e da desolação de sua figura fragilizada e

patética. Acompanha esta descoberta um desejo de escapar dessa realidade. Outras personagens também atuam como espelhos, refletem a imagem inversa de Matia. Este é o caso de Manuel que reflete a estupidez e a imaturidade de Matia.

Para Jones, alguns adolescentes de Matute demonstram forte preocupação social. Esses adolescentes se entregam a um idealismo político que no final se vê frustrado. Este é o caso de Manuel em Los soldados lloran de noche ou de Daniel em En esta tierra. A adolescência, desta forma, aparece como um tempo de esperança e descoberta numa primeira fase. A segunda fase é marcada pela infelicidade e desilusão derradeiras. Os adolescentes de Matute terminam mortos, suicidam-se ou se resignam à inevitável realidade.

A fatalidade e o desfecho trágico da literatura matutiana são características reiteradamente levantadas pelos críticos da escritora. Este fatalismo às vezes se manifesta por meio de presságios, pressentimentos, sinais simbólicos ou metáforas em sua estilização. Em relação a este aspecto, veremos em nosso trabalho como em Primera memoria, por exemplo, o vento é anunciador da morte e da fatalidade final.

Segundo Jones, a perda da inocência e a entrada na maturidade significam a perda desta esperança e idealismo. A consciência das limitações da vida, do tempo e da morte introduz o adolescente na vida adulta. Vida e morte para Matute conformam forças antagônicas que assustam o adolescente e que configuram um motivo duplo em sua literatura. O amadurecimento do adolescente depende do reconhecimento dessas forças. O tempo é condição da transitoriedade da vida. Reconhecer a ação do tempo significa compreender a morte. A adolescência também tem seu nascimento, sua vida e sua morte. Como Jones pensa a maturidade na obra de Matute? A desilusão do adolescente se refere à natureza humana. Insatisfeito, o adolescente tentará dissociar-se da sociedade, seguir seu caminho solitário e desiludido. A maturidade, portanto, está marcada pela solidão, pelo senso de fracasso e pela desilusão. A transformação do adolescente é irrevogável e Matute captura esta angústia em suas personagens. Jones mostra como Matia, por exemplo, intui a entrada no mundo adulto através dos atos traiçoeiros de Borja e de sua cumplicidade. Amargura e desespero caracterizam o fim da adolescência e a fase da maturidade. A rebeldia inicial do adolescente se manifesta, porém o fim de sua história consiste na resignação à privação de sua ação, na submissão às forças sociais.

Algumas personagens adolescentes, no entanto, rejeitam veementemente submeter-se às duras regras da vida e, rejeitando o mundo, procuram escapar através do suicídio. Em Pequeño Teatro, por exemplo, Zazu se afoga. A morte acidental também é um recurso de Matute para expressar o desajuste entre o mundo real e o universo do adolescente. Realidade objetiva e emoções subjetivas opõem-se como forças antagônicas que fabricam a tragédia.

Para Jones, há dois grupos de crianças no mundo da infância matutiano: a criança normal e a incomum. A normal carece de idealismo enquanto a incomum nutre o seu reino de ilusão com a fantasia. A criança normal reproduz o comportamento dos adultos: a violência, a crueldade, o pragmatismo. A incomum é caracterizada por um brilho especial nos olhos, por uma esperança intocada, pelo dourado de seus cabelos, pelos atributos da imaginação e da inocência. A criança incomum não se contaminou ainda pela realidade. O contato com esta realidade desmancha seu mundo de sonhos. Michele Ramond⁷ afirma que a típica personagem infantil de Matute é extremamente solitária, órfã, com algum defeito físico ou mental, marginalizada, rejeitada, humilhada, doente e amargurada. Normalmente, sente-se separada e ignorada pelos adultos, que não a compreendem, e vive no isolamento. Tal isolamento e solidão desenvolvem nela uma capacidade de evasão da realidade. Ela inventa seu próprio universo e vive fechada nele. Algumas personagens infantis resistem a ingressar no mundo adulto. Segundo María Menéndez Lorente⁸, a criança matutiana se arma de fantasia contra a realidade. A fantasia infantil normalmente está associada à percepção da natureza. Há uma cumplicidade entre a criança e a natureza. Crescer implica a perda da fantasia e desta relação mágica com a natureza.

Também entre os adolescentes Jones destaca que existe um grupo formado por personagens egoístas ou egocêntricas, manifestações autênticas do materialismo do mundo adulto. Borja de Primera Memoria, Eduardo e Clote de En esta tierra, Miguel de Los hijos muertos pertencem a esse grupo. Seu objetivo comum é o de tirar vantagens. Jones classifica Borja como um hipócrita consumado, cruel, completamente sem sensibilidade e acrescenta que Manuel se contrapõe ao anticristo enquanto santo. As alusões religiosas corroboram essa construção.

⁷ Ramond, Michele “Jugar con el fuego” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp.183-200.

⁸ Lorente, María Del Mar Menéndez “Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp.254-272.

Quanto ao estilo, José Mas⁹ aponta que Matute é dona de uma prosa rítmica, poética e narrativa. Nessa prosa abundam imagens e símbolos e o uso recorrente da sinestesia. As imagens ricas em cores, sons, gestos, aromas substituem muitas vezes a análise psicológica, refletindo o estado mental das personagens.

Margaret Jones¹⁰ destaca a repetição de frases ou símbolos, a acumulação, as variações de arquétipos literários, a imaginação, o uso simbólico das cores como recursos retóricos que determinam seu estilo.

Primera memoria (1960) é o primeiro romance de uma trilogia chamada Los mercaderes constituída também por Los soldados lloran de noche (1964) e La trampa (1969). Embora os romances da trilogia formem uma unidade, as obras podem ser contempladas e apreciadas em sua individualidade. Janet Díaz¹¹ afirma que a crítica chega a sugerir que esta trilogia representa a literatura mais significativa do período de pós-guerra na Espanha. Tanto Margaret Jones quanto Janet Díaz apresentam Primera memoria como a obra mais importante, significativa e bem acabada da autora.

Los mercaderes é considerado por Eugenio García Nora¹² uma trilogia de romances líricos. Segundo o autor, estes três romances líricos formam um “intenso poema narrativo”.

A palavra “mercaderes” se refere a pessoas sem princípios que buscam tirar proveito material ou espiritual de outro. Primera memoria faz alusão a este significado ao colocar o espaço da ilha como constituído na sua origem por “mercaderes”.

Segundo Emilie Cannon¹³, as questões principais do romance giram em torno da alienação, do escape da realidade através da imaginação, do tema de Caim e Abel, da falta de entendimento entre as gerações, da nostalgia da infância perdida e, finalmente, da atmosfera dos “mercaderes”. O mundo da infância se contrapõe ao mundo dos adultos, porém ambos se apresentam cruéis. A guerra infantil entre os grupos de Guiem e Borja reproduz em miniatura a guerra entre republicanos e nacionalistas. O centro da análise de Cannon é a entrada inevitável no mundo adulto marcada pela desilusão pessoal. A traição de Matia é vista como

⁹ Mas, José. Op. Cit.

¹⁰ Jones, Margaret. Op. Cit.

¹¹ Díaz, Janet W. Op. Cit.

¹² Nora, Eugenio García “Los Mercaderes (Notas de una relectura)” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp.123-137.

¹³ Cannon, Emilie “From Childhood to Adulthood in Ana María Matute’s”, Wright State University in *Letras femeninas*, vol. Svii, números. 1-2, 1991, pp. 37-42.

uma traição coletiva que sugere uma qualidade constante da natureza humana: a de Judas. A narrativa é entendida como um rito de passagem de Matia e Borja para a vida adulta através de um ato de traição. A própria entrada na maturidade significaria um ato de traição à infância. Mas o mundo infantil também é constituído por traição, deslealdade e interesse próprio.

Geraldine Cleary Nichols¹⁴ tem uma visão diferente de Cannon. Para ela, o romance é essencialmente enganoso. O leitor depara-se com uma história de traição ambígua. A grande questão é se Matia poderia ter resistido a omitir-se e tornar-se cúmplice de Borja. Nichols pensa que a narradora joga com esta ambigüidade. Mostra que Matia foi coagida no seu ato final, mas que o discurso do texto induz o oposto: que Matia foi culpada e agiu de má fé.

Para Nichols, a coerção insere-se nas regras de ação que governam Primera memoria. Um mundo de exclusão é esboçado pelo romance. Os valores que regem a vida social das personagens são os da classe dominante: a riqueza, o poder e o status. Aqueles que não compartilham destes elementos são os excluídos. Matia idealiza um mundo no qual estes elementos não constituiriam um elemento de divisão social. Amor, igualdade e não partidarismo formam os códigos ideais da adolescente. A grande aprendizagem da protagonista consiste em aprender a lidar com estes códigos sociais de conduta classista. Neste novo mundo em que Matia se insere não há lugar para os contos de fadas.

Geraldine C. Nichols¹⁵ analisa as metáforas na narrativa matutiana que representam a passagem da infância à condição degradada da maturidade. A queda constitui uma delas. A imagem do véu rasgado que cobre a realidade é outra. Temos ainda a travessia de um rio ou um mar. Percebemos como estas três imagens metafóricas se conjugam em Primera memoria: o declive representando a queda, a névoa do Naranjal representando o véu e a própria ilha como travessia obrigatória pelo mar.

¹⁴ Nichols, Geraldine Cleary “Codes of exclusion, modes of equivocation: Matutes’s *Primera Memoria*” in *Ideologies & Literature*, Invierno-Primavera, vol. I, números 1-2, 1985, pp. 156-188.

¹⁵ Nichols, Geraldine C. “Creced y multiplicad: niños y números en *Algunos Muchachos* de Ana María Matute” in *Revista Compás de Letras – Monografías de Literatura española – Ana María Matute*, no 4, Junio, 1994, pp.215-228.

A leitura de Valeria de Marco¹⁶ a respeito de Primera memoria levanta um aspecto pouco mencionado pela crítica: o fato de Primera memoria ser um romance de formação. O ponto central de sua análise se refere a considerar o discurso do romance uma tentativa de dissimular a adesão de classe por parte da narradora/protagonista. Vinte anos depois, o que parece ser uma confissão de uma traição ao melhor amigo camufla uma opção pela classe dominante.

“A reconstituição da causalidade existente entre as ações das personagens permite afirmar que a ruidosa história da traição a um membro das classes subalternas pretende camuflar uma história de adesão à classe dominante e, sobretudo, que na construção, ao mobilizar procedimentos narrativos próprios da autobiografia, da confissão e do texto memorialista, a obra dissimula sua estrutura de romance de formação”.¹⁷

¹⁶Marco, Valeria de “Primera memoria: uma história de dissimulação” in **O ângulo doméstico no romance da era Franco**. 1999, pp. 252. Dissertação de Livre Docência Em Literatura Espanhola Contemporânea, FFLCH – USP, S.P., 1999.

¹⁷ idem, ibidem, p.36.

A CONSTRUÇÃO DE UMA PERSPECTIVA: TEMPO E FOCO

NARRATIVO

Em Primera memoria a narração inicia-se explicitando dois aspectos fundamentais do romance: a relação entre o tempo da narração e o tempo da matéria narrada.

A narradora, em primeira pessoa, sugere encontrar-se “repassando antigas fotografias”, remexendo álbuns talvez esquecidos, revisitados em momentos de ócio. Na realidade, não sabemos se este ato resulta de uma casualidade, isto é, se é fortuito ou, ao contrário, se é um hábito ou, ainda, se há uma intenção imperiosa que o orienta. De fato, pouco sabemos das motivações que levam a narradora a debruçar-se sobre seu passado e, através de uma atitude memorialista, fazê-lo emergir vivo, rico em detalhes, atual. O sentido desta busca situa-se, sobretudo, no significado da história relatada e revisitada; na forma, propriamente dita, como esta história é narrada, como este enredo é desenvolvido e a partir de que perspectiva é levado a cabo.

A distância temporal entre o presente do ato de narrar e o passado dos acontecimentos, vinte anos aproximadamente, nos conduziria a supor que se trata de uma narração reflexiva, na qual os acontecimentos lembrados passariam pelo filtro de uma consciência madura, capaz de atribuir-lhes novos significados, de antecipar e intercalar fatos e comentários sob a perspectiva do presente. Verificamos, no entanto, uma narração que obedece uma direção cronológica dos eventos passados e que procura reproduzir o mais fielmente possível o ponto de vista da protagonista criança.

Em Primera memoria, a lógica dos acontecimentos respeita a vivência da heroína e a lógica do tempo. A obra procura captar a personagem enquanto criança vivendo os acontecimentos passados como se os tivesse vivendo no presente, passando ao leitor, assim, a possibilidade de atribuir múltiplos sentidos à relação do presente com o passado. A narrativa compreende então um grande ato de recuperação do passado, respeitando a necessidade de apresentá-lo enquanto presente, captando a personagem de vinte anos atrás em suas dúvidas, mergulhada em seus conflitos íntimos. A imprevisibilidade do futuro deste passado, do que vai acontecer em cada instante da narrativa, contribui para que a compreensão das personagens e da história surja de uma leitura atenta à ação das mesmas e às contingências do

tempo. Instaure-se assim no romance o presente fictício¹. Isto possibilita, no caso, uma identificação maior entre o leitor e a personagem criança do relato.

Embora a narradora tenha a totalidade consumada dos fatos, o padrão que se veicula na obra é o de um tempo que avança e revela os acontecimentos passados na medida em que a narração vai se desenrolando, na medida em que Matia criança atua e se dá conta do que está se descortinando à sua volta. Em outras palavras, o perfil psicológico das personagens está intimamente imbricado à sucessão dos acontecimentos. O andamento destes e do tempo expressa como a personagem Matia criança sentiu a duração do tempo vivido. O tempo, portanto, é desenvolvido do ponto de vista interior, de uma consciência da narradora/personagem que busca acompanhar a consciência desta personagem criança vivendo seu tempo como presente do relato no passado. Há uma narradora que procura estar “com” a protagonista, presentificar cada momento de sua história.

A narradora/personagem de Primera memoria serve-se da memória, sua matéria-prima, para selecionar os eventos e estabelecer associações significativas entre os mesmos e as personagens. Vemos, desta forma, como o próprio autor implícito dissimula uma seleção e adequação dos acontecimentos, que seriam tipicamente realizadas pelo mesmo, através da ação de uma narradora situada de forma realista dentro da narrativa. Esta operação sutil de mascarar-se por trás da narradora proporciona um forte efeito de realismo à obra, condiciona o foco narrativo escolhido e implica uma atitude ideológica.

Com efeito, essa construção se faz notar mais nítida se acrescentarmos a ela o fato de o foco narrativo centrar-se predominantemente na figura da personagem Matia criança e o fato de sua perspectiva prevalecer no romance. Nesse sentido, queremos abordar a questão do foco duplo em Primera memoria, gerador de ambigüidades e atitudes ideológicas de dissimulação.

Temos, como vínhamos expondo, o tempo em que se move a narradora e o tempo em que se move a narrativa e a personagem criança da narradora. O texto memorialista introduz uma dupla personalidade: a pessoa como de fato foi há vinte anos atrás e a pessoa de vinte anos atrás imaginada no momento da narração pela narradora. O que está sendo recriado e de

¹ Como nos faz lembrar Mendilow, todo relato narrado em pretérito imperfeito e pretérito perfeito se quer fazer valer presente fictício, ou seja, impele a ser percebido pelo leitor como presente imediato. Mendilow, A.A. O tempo e o romance. Trad. Flavio Wolf. Porto Alegre, Ed. Globo, 1972.

certa forma dissimulado por meio de escassos e isolados comentários reflexivos da narradora é a pessoa imaginada, pois esta pretende ser a pessoa que foi de fato.

Notamos em Primera memoria, por um lado, uma preocupação do discurso em colocar entre aspas a voz em presente da personagem, distinguindo-a, assim, da voz em presente da própria narradora. A voz da protagonista Matia está evocada mediante tanto as aspas como a expressão “me dije”. Ambos registros concedem à ficção uma maior aproximação a esse passado ficcional e uma tentativa de reprodução fiel e veraz do mesmo. Ao expor a visão de Matia sob seu papel de protagonista ante os acontecimentos que vão sucedendo a ela na narrativa, ao exteriorizar seu diálogo interior de forma tão explícita, passando-o à primeira cena, incorre-se em uma “ilusão de imediatismo e realismo” do texto e se constrói a personagem Matia da época narrada “fielmente”, enquanto a narradora Matia adulta se oculta atrás de sua criação.

Por outro lado, outro traço estilístico que influencia esse efeito de presente fictício e essa atitude ideológica de dissimulação e construção é produzido pelo uso dos parênteses. Os parênteses representam um modalizante na narrativa do romance que indica o lugar e o tempo da narradora separados do lugar e tempo da personagem. Desviadores de assuntos e abarcadores de digressões, por excelência, os parênteses em Primera memoria nos convidam a penetrar no recôndito das lembranças da personagem Matia criança. Alcançam um substrato mais profundo das sensações mais vivas de Matia criança, escondidas, muitas vezes, de sua razão. Fazem desfilar lembranças dentro de lembranças, como se pertencessem a um passado anterior ao do tempo narrado, portanto, muitas vezes, servem a um recuo a um passado do presente fictício.

Mas os parênteses não só dão voz à personagem Matia criança em suas divagações ou digressões no tempo, mas também prestam serviço às poucas e raras reflexões e indagações que a atividade de rememorar e relatar suscita na narradora, situando, desta forma, o presente do sujeito da enunciação.

De fato, da coincidência em uma só pessoa entre a narradora e a personagem, não obstante as continuidades e permanências no tempo que geram a unidade do eu, deriva uma ambigüidade no romance. Sobretudo no caso em que a narradora adulta relata num tempo

posterior suas próprias vivências e reproduz suas próprias palavras. Normalmente, ocorre que impressões da personagem e reflexões da narradora se confundem na unidade do texto.

Esse aspecto foi claramente discutido por Oscar Tacca², que se serviu do conceito de Jean Rousset de duplo registro para esclarecer melhor a questão. Para Oscar Tacca, este tipo de relato autobiográfico aproxima-se mais de um texto documental, realista, de caráter mimético.

Própria da narrativa do século XX e do romance picaresco, sabemos, no entanto, que a narrativa em primeira pessoa concerne a uma tomada de posição consciente e marcadamente ideológica por parte do romancista, que abre mão da visão superior, divina, do narrador onisciente em troca de uma visão limitada, fragmentária, humanizada, sujeita a deformações e enganos de percepção e consciência.

O ponto de vista adotado da perspectiva do interior de uma personagem, que se torna narrador de sua própria história, produz um torrencial de vida que determina a forma de organizar outros aspectos da estrutura do romance, como o espaço, o desenvolvimento do tempo, a construção das personagens e o próprio enredo.

Por meio do olhar dessa narradora/personagem configurar-se-ão os espaços rememorados, encadear-se-ão os acontecimentos revividos, caracterizar-se-ão as personagens com as quais ela se relacionou, estabelecer-se-á o significado do tempo vivido.

Duas funções narrativas, a de narradora e a de protagonista, são levadas a cabo por uma única entidade: se a personagem é uma construção global, também o será a narradora/personagem. É esta uma entidade que reúne em si o sujeito do enunciado e o da enunciação. Mas, até que ponto estes dois papéis se encontram realmente mimetizados e harmonizados em uma só figura? Até que ponto não padece a narradora/personagem de uma esquizofrenia, de um estranhamento, em sua tentativa de incorporar o outro que foi ela mesma?

Quando Matia adulta se debruça sobre seu passado para recuperar Matia criança mediante suas memórias e o que há de imaginação e invenção nesta esfera da consciência, em que medida esta última não se tornou uma estranha à narradora de hoje? Em que medida

² Tacca, Oscar El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, Buenos Aires. Editorial Kapelusz, 1986.

Matia adulta, a narradora, logra reproduzir com fidelidade e veracidade as emoções, os sentimentos, os pensamentos e as impressões vividas por Matia criança? Como este objetivo de penetrar em um "eu passado", que faz parte de mim e me escapa, ao mesmo tempo, se expressa por meio de determinados recursos retóricos na obra? Como esta intenção pode se relacionar diretamente com os efeitos estéticos do romance em questão e de que maneira pode nos ajudar a compreender o valor estético da obra?

A ambigüidade desse tipo de relato perpassa toda a narrativa de Primera memoria e se evidencia ao nos depararmos com trechos em que resulta difícil identificar se a voz pertence à narradora ou à personagem, se o pensamento deriva da primeira ou da segunda. Enfim, às vezes, poucas vezes, não se pode afirmar com certeza quem fala, quem vê os acontecimentos, ou seja, há uma oscilação do foco narrativo.

Tal deslocamento, tal imprecisão do posto de observação engendra uma alternância entre um maior envolvimento com os acontecimentos e um maior distanciamento em relação aos mesmos, o que implica uma relativização dos fatos ao serem abordados por ângulos de enfoque diferentes. O enfoque sustentado por Matia criança proporcionará um ângulo interior aos acontecimentos e contará com um matiz narrativo mais subjetivo, enquanto que a visão projetada por Matia adulta corresponderá a uma maior objetividade e exterioridade em face dos fatos ocorridos. Isso não significa que a narradora não possa hesitar, duvidar do que foi vivenciado ou mesmo do que é possível ser narrado.

Tacca³ afirma que as vacilações e as interrogações de um texto sempre dirão respeito ao leitor, ao autor ou à personagem, jamais ao narrador. Mas o que dizer de uma narradora/personagem que investiga as razões de ações passadas, que duvida da natureza real do que transcorreu?

A narradora pretende atenuar esta ambigüidade em termos de recursos técnicos e escolha de estilo narrativo. Em Primera memoria, como foi dito, as considerações, as raras reflexões da narradora em presente a respeito da matéria narrativa costumam vir devidamente discernidas por meio dos parênteses.

A voz de Matia criança, quando não é introduzida em estilo direto (com direito a travessão, dois pontos e verbo atributivo), o é, no fluxo da narração, por meio de aspas, dois

³ Tacca; Op. Cit. p.44.

pontos e a expressão atributiva "me dije"- "Y me dije, desolada: "Estarán ya amarillas y arrugadas. yo no he comido ninguna"."⁴

Esses recursos técnicos, além de atenuar a ambigüidade do discurso narrativo, demonstram uma preocupação em resguardar os respectivos campos narrativos para a presença, em primeiro plano, ora da narradora, ora da protagonista.

Não obstante, nem sempre essa imunidade discursiva prevalece. O estilo indireto livre, por vezes, vem provocar essa ambigüidade evitada sistematicamente pela narradora. Irrompe de um momento de intimidade, como se sua linguagem se deixasse atrair pelo apelo da voz da personagem e permitisse que se misturasse à sua. Incorpora-se ao discurso da narrativa sem cerimônia.

"Porque aquella misma noche Mauricia empezó a encontrarse mal, y ya no se pudo levantar de la cama, y mandó escribir a la abuela - oh, por qué, por qué había pasado." (p.15)

"(Y por qué?, por qué? Si aún no cometí ninguna falta grave. para que me aprisionase con el secreto.)" (p.25)

Quem fala nestes trechos destacados acima? A narradora adulta ou a personagem criança? O certo é que a incorporação do outro, de Matia criança por parte da narradora Matia adulta, atinge nesse estilo discursivo seu grau máximo de realização. É no momento em que se emprega o estilo indireto livre quando, de fato, ocorre uma simbiose entre Matia adulta e Matia criança; narradora e personagem partilham o foco narrativo, subtraem-se do constante movimento da narrativa do aqui, agora, eu-adulto ao ali, antes, eu-criança.

Até aqui discorremos a respeito da relação entre narradora e personagem partindo da premissa de que a narradora/personagem, embora se constitua enquanto uma unidade, sofre um desdobramento em narradora e personagem em função do distanciamento de ambas no tempo. Em um diário, por exemplo, este tipo de desdobramento não se cumpre tão facilmente, já que o tempo que separa o sujeito da enunciação do sujeito do enunciado é muito curto. No diário, o "eu-presente" se reconhece imediatamente no "eu-passado".

⁴ Matute, Ana Maria Primera memoria, 7ª edição, Barcelona, Ed. Destino, 1973.

Há, portanto, duas perspectivas no texto: a da narradora e a da protagonista? Talvez, pois, em última instância, a narradora adulta Matia procura traduzir, imaginar, projetar-se sobre a personagem criança Matia. O leitor conhece a criança Matia através da mediação da adulta Matia. Ou seja, a mediação implica uma ambigüidade latente entre perspectivas que se sobrepõem e que se escondem uma atrás da outra. A narradora pode chegar a assumir o ponto de vista da personagem Matia criança, mas isto nunca passará de uma tentativa de aproximação que comunicará um efeito de presentificação do narrado, de realismo e de uma dissimulação do discurso. Em certo sentido, a narradora adulta, quando procura adotar o ponto de vista da personagem criança, esconde-se atrás desta última, fazendo transparecer as motivações e a interioridade da personagem criança.

Se essa opção predominante pela perspectiva e visão da personagem criança demonstra um artifício do autor implícito, mascarado na figura realista da narradora e, dessa forma, contribui para que percebamos o desenvolvimento do enredo a partir do seu ponto de vista, como se constroem no texto as demais personagens?

Construção das personagens

Como se apresenta em Primera memoria a vida interior das demais personagens? Como temos acesso a seus pensamentos, emoções, reflexões? O que chegamos a saber de Borja, de dona Práxedes, de tia Emilia, de Lauro e de Manuel nos é dado pela visão dominante da narradora/personagem Matia.

Na realidade, o acesso que temos à vida interior das personagens está filtrado pela percepção e interpretação da narradora/personagem. Inclusive, a forma como Matia adulta ou Matia criança enxerga e tece os comentários sobre as personagens com as quais se relaciona depõe não só a respeito das personagens, mas também a respeito de si mesma.

Ao analisar as fontes de informações que servem à apresentação das personagens, Antônio Garrido Domingues⁵ destaca três: uma, originária das próprias palavras do narrador; outra, advinda da própria personagem e uma terceira, procedente de outra

⁵ Garrido Domínguez, Antonio El texto narrativo, Editorial Síntesis, S.A., 1993.

personagem. Em outras palavras, Maria del Carmen Bobes Naves⁶ define o processo de elaboração das personagens da seguinte forma: alcançamos o que há para conhecer a respeito de uma personagem observando o que as personagens dizem sobre outras personagens ou captando o que o narrador nos proporciona sobre elas. Mas a crítica também insiste em que o levantamento das ações e a análise das relações entre as personagens possibilitam inferir a constituição das mesmas. Ou seja, a relação de cada personagem com as demais do enredo e como agem estas personagens em determinadas situações da trama definem a singularidade de cada uma.

Em Primera memoria, como o foco narrativo está centrado na pessoa da narradora/personagem, a caracterização das personagens estará limitada ao que a narradora nos forneça direta ou indiretamente a respeito de si e das demais personagens. Essa perspectiva unilateral acompanha uma tendência da caracterização das personagens na narrativa do século XX, que supõe uma hegemonia do narrador participante. Restrito às limitações de seu enfoque, o narrador/personagem, ao contrário do onisciente que tudo vê, tudo sabe e tudo organiza, oferece-nos uma versão dos acontecimentos que não possui validade absoluta como fatos incontestáveis. Também a memória e a distância temporal em relação ao momento dos fatos conduzem à dúvida e à ambigüidade.

De Matia obtemos uma visão interior, de si mesma, vemo-la pensar, sentir, reagir, a partir de uma distância que combina a visão que a personagem adulta tem da personagem criança; das demais personagens, contudo, apreendemos uma visão exterior às mesmas, parcial, de uma narradora/personagem que se encontra num tempo ulterior, remontando suas memórias de fatos que se relacionam com seu presente.

A narradora/personagem seleciona o que dizem e como se comportam as demais personagens, apresentando esse conteúdo segundo as necessidades inescrutáveis de sua consciência. Tecendo as associações no tempo e no espaço, a figura da narradora/personagem nos apresenta as personagens em diálogos significativos e situações exemplares para a compreensão da estrutura da obra.

Não nos é possível penetrar nos estados mentais das demais personagens, em seus pensamentos mais íntimos, em seus sentimentos não revelados, em seus segredos

⁶ Bobes Naves, María del Carmen "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye" in Mayoral, Marina (Coord.) El personaje novelesco. Madrid, Ediciones Cátedra, Ministerio de Cultura, 1990.

inconfessáveis. Ou melhor, tomamos conhecimento desses conteúdos mentais à medida que Matia nos vai descortinando-os. As descobertas de Matia criança a respeito das pessoas que a rodeiam constituem nossas descobertas. A única mente que vemos operando - não em forma de monólogo interior nem sob o fluxo de consciência - é a da personagem Matia criança recriada vinte anos depois por uma narradora adulta. As demais personagens são descritas, assistimos à narração de sua conduta e lhes é cedida a voz por meio de diálogos. É importante frisar que o discurso direto, enquanto forma privilegiada em Primera memoria de dar voz às personagens, conseqüentemente, de compô-las, consiste na fonte mais confiável de informações já que a narradora desaparece ao dar lugar às palavras de outrem.

A memória e a seleção dos acontecimentos

Como trabalha a narrativa de Primera memoria a questão da verossimilhança vinculada ao tema da memória?

É notório no texto a presença de uma imaginação ligada à psicologia infantil da personagem criança, à matéria da memória e ao tempo da experiência iniciatória vivenciada.

Segundo Adélia Bezerra de Meneses⁷, as lembranças da infância registradas na memória guardam, antes de tudo, imagens de uma plasticidade ímpar. O visual, a luz (phaos), a imagem reluzente se encontram intimamente ligados à fantasia, inclusive sob o aspecto etimológico da palavra (phantasia do grego). A memória e a imaginação inventiva, embora a primeira possa advir de um ato consciente e voluntário de anamnese, estabelecem entre si associações significativas nas quais, muitas vezes, a realidade é recoberta pela fantasia e vice-versa.

Neste mesmo sentido, Hans Meyerhoff⁸, argumentando sobre a natureza da memória, afirma o quanto de confusão e complicação seus conteúdos podem exibir, criando relações, muitas vezes, pouco uniformes e reproduzindo uma ordem dinâmica, fruto de coisas

⁷ Bezerra de Meneses, Adélia Do poder da palavra – ensaios de literatura e psicanálise, São Paulo, Ed. Duas Cidades, 1995.

⁸ Meyerhoff, Hans O tempo na Literatura, Trad, Myriam Campello, S. Paulo, ed. Mcgrawhill do Br. Ltda, 1976.

lembradas e fundidas ou confundidas com conteúdos temidos ou desejados, portanto modificados.

Em Primera memoria, os modalizantes de incertezas, as hipóteses, as lacunas de memória estão presentes no texto através de expressões como “No se sabe”, “no recuerdo exactamente”, “a mí me lo parecía”, “no podía saberlo”, “no lo recuerdo bien, ¿acaso era miedo?”, “!yo qué sé!”, “o quizá no era aún invierno propiamente”, “no sé cómo acabó el día”, “no recuerdo como transcurrió la escena, ni de qué habló Borja, ni que dije yo. No recuerdo, siquiera, cómo ni cuando nos despedimos del Chino”.

Essas incertezas recheiam o texto de lacunas de memória, de silêncios, em relação à ordem dos eventos, à veracidade dos acontecimentos, à precisão dos sentimentos de Matia, com a finalidade de evidenciar que o encadeamento dos acontecimentos e o ritmo imposto ao desenrolar dos mesmos seguem uma seleção subjetiva. Seleção esta supostamente condicionada por valores emocionais determinados por uma relação entre a consciência da narradora, seu estado psíquico presente, sua capacidade de lidar e enfrentar as lembranças do passado e a ação destas lembranças de Matia personagem criança, de suas impressões sensoriais registradas na memória de Matia adulta narradora.

A seqüência dos fatos na obra parece, pois, acompanhar a marcha das emoções da narradora, o reflexo desse fluxo de impressões e percepções que advêm da memória; parece resultar da imaginação tão intimamente ligada ao processo psíquico da memória e da psicologia infantil em transformação da personagem criança.

No entanto, se examinarmos o simbolismo que emana das imagens da natureza, o encadeamento das cenas e ações relembradas, notamos que estes obedecem novamente uma seleção criteriosa e irônica. O simbolismo das imagens e a seqüência dos eventos de Primera memoria estão intimamente intrincados a um subtexto que se faz ocultar, mas que não se quer calar. Será, de fato, a partir da análise dessas associações significativas, disfarçadas em forma de associações fortuitas e confusões da memória, que o sentido da experiência iniciatória de Matia se revela e se oculta ao mesmo tempo ao leitor, à personagem e à própria narradora. Novamente, observamos a mão misteriosa e invisível de um autor implícito procurando disfarçar-se sob o pretexto da involuntariedade da memória para criar uma história repleta de silêncios, nuances de mistério, ingenuidade, desilusão e enigmas.

Afinal, a hesitação entre o fato de a experiência vivida ser fruto ou não de um sonho, uma ilusão de óptica ou um excesso da imaginação não percorre de forma significativa os episódios mais essenciais e reveladores da história? Não será esta ambigüidade, tratada do ponto de vista da personagem, uma outra forma de manipulação do autor implícito, sob a égide da narradora? Não será uma forma de acentuar a inocência da personagem/narradora embaralhada com a confusão da memória?

À manipulação da memória e da inocência da personagem se agregam outros recursos estilísticos da narrativa de Primera memoria. O diálogo, por exemplo, o estilo direto, consiste em outro elemento que proporciona dramaticidade ao relato, gerando a ilusão do imediato, do presente do relato passado.

Notamos no texto um movimento prospectivo, uma atmosfera de sina inevitável, de catástrofe inexorável. Um porvir “misteriosamente” ordenado reina na narrativa. A própria epígrafe tem um valor antecipatório, com o qual o tema da traição é exposto. Sinais antecipatórios, de prenúnciação e pressentimentos são colocados na ordem dos eventos naturais e da experiência humana. Um vento antecipatório cessa de repente no dia do encontro de Borja e Matia com Manuel e José Taronjí morto na enseada de Santa Catalina. Borja o fareja e salta ao declive em direção à enseada, acompanhado de Matia, como se fosse um animal arguto que compreendesse os sinais cósmicos.

Se, por um lado, o romance desenvolve uma temporalidade progressiva, na qual o passado se torna um permanente presente fictício, por outro, essas pistas, esse destino manifesto denotam uma fatalidade dos acontecimentos que reforça a “inocência” da protagonista.

Esse destino se expressa, primeiramente, não como uma crença da narradora, mas como uma valorização de alguns aspectos enunciativos de fatos que se sucederam no passado, escondendo, de certa forma, seu próprio conhecimento dos fatos consumados e atribuindo mais força ao aspecto interativo do tempo.

A compreensão que essa narradora faz da significação desses eventos, pressentimentos, premonições, ação do tempo sobre a personagem ou dos próprios elementos da natureza sobre a ação narrativa, enfim, como ela interpreta seu passado exprime um ceticismo dessa narradora frente à vida.

Esse ceticismo em relação ao significado do passado se reflete em um esvaziamento de dados do seu presente. Que sabemos da narradora presente? Que conteúdo de sua vida nos é passado? A narradora se encontra submersa nesse passado que fabrica todo um sentido para sua vida posterior, desprovida, então, de transformações significativas. Para justificar essa proposição nos valem de um dos raros trechos que carrega a carga significativa dessa experiência iniciatória.

"(Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquella? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?) " (p.20)

Se o tempo desse relato passado é repetitivo, supostamente mítico, isso nos faz concluir que o sentido de desencantamento que a narradora lhe confere é sofrido por ela mesma no presente da enunciação. Seu conteúdo de vida presente se mostra esvaziado porque esse período do passado representa todo o percurso de sua vida, traduz o sentido da vida e do tempo para nossa narradora/personagem.

Essa sensação de inevitabilidade não chega a exprimir-se em termos de um determinismo exterior, já que as ações em que estão envolvidas as personagens possuem um sentido na trama.

A idéia de que a experiência iniciatória de Matia representa um rito de passagem reflete-se nessa forma mítica do tempo. Conforme Hans Meyerhoff, o mito sugere um eterno ressurgir do tempo, uma relação cíclica e repetitiva do tempo que instaura o esquema da ausência do tempo. Se estamos destinados ou confinados a uma repetição infinita e cíclica de uma experiência exemplar, a saber, a iniciação, o eterno morrer e renascer do simbolismo da iniciação, então vivemos em um esquema sem tempo, em uma situação fora do tempo. Não obstante, esta situação pode estar representada em um contexto histórico pleno de detalhes e tratar de uma individualidade específica, inserida no mundo moderno.⁹

⁹ “Em Mann, como em Joyce, as figuras míticas tendem a perder sua identidade pessoal, tão profundamente estão elas engastadas nas repetições cíclicas da mesma situação humana, tão completamente identificadas com encarnações prévias do mesmo tipo humano. Esse eterno ressurgir de situação e tipo é apreendido no símbolo mítico.

Parece-nos que o mítico tem participação na narrativa de Primera memoria. O próprio título da obra nos remete a uma ordem primordial, a uma memória que residiria em um terreno obscuro da consciência, a um tempo que figura como rito primitivo.

Desta forma, a identidade pessoal de Matia criança une-se a uma identidade transpessoal, evoca um arquétipo presente em indivíduos de sociedades distantes no tempo e no espaço e aponta, ao mesmo tempo, para a particularidade e as vicissitudes da realização deste princípio arquetípico da iniciação numa determinada sociedade que tolhe e violenta o aspecto saudável de sua realização.

Neste sentido, o tempo pára no mundo de imagens míticas que refletem os modelos cíclicos de possibilidades permanentes da existência humana. Mas como um esquema sem tempo o mito pode servir também a outra função. Pode ser um símbolo para uma forma genérica, típica, da identidade humana. A busca das raízes míticas não pode ser uma busca da identidade pessoal e sim de uma identificação com a humanidade em geral. Os mitos podem transmitir um sentido de continuidade temporal e unidade estrutural para o “eu” do homem. Talvez seja isso o que empresta a eles uma grandeza, uma qualidade civilizadora e confortadora, a respeito dos elementos cruéis, trágicos e irracionais que contêm e exprimem. Podem transportar-nos além do tempo e das exigências de nossa própria existência. Ao nos reconhecermos nas imagens míticas de lutas, triunfos e derrotas sofridas pelo homem no passado, podemos também reconciliar-nos com as inevitáveis limitações impostas, pela natureza e pela sociedade, à condição humana agora e em todos os tempos. Podemos ao menos reconhecer nossa participação na mesma comunidade humana, ou partilhar, dentro de um contexto secular, aquilo que a linguagem religiosa chamou de fraternidade humana.” in Meyerhoff, Hans Op. Cit. pp. 72/73.

A PASSAGEM DA INOCÊNCIA À EXPERIÊNCIA

Um sumário explicativo: a condição de Matia e a Guerra Civil Espanhola no romance

O enredo de *Primera memoria* poderia ser entendido como o enredo de uma confissão de uma grande traição, uma mentira ou ainda de uma grande desilusão. O romance retrata sem dúvida estes temas e outros mais, como a crueldade do mundo adulto e do infantil, a dominação entre classes, o poder corrompido, a decepção e a impotência do indivíduo problemático em face das forças sociais, a Guerra Civil Espanhola, a dissimulação, entre outros. Mas sobre o que não cabe dúvida é que estes temas e enredos estão inseridos em uma história que enfoca a passagem de uma adolescente da infância à maturidade.

Essa passagem é narrada vinte anos depois por uma narradora adulta que se empenha em confessar um grave delito ao mesmo tempo em que procura demonstrar sua fragilidade diante da situação que lhe é imposta.

A forma como a narradora Matia adulta, adotando o ponto de vista da protagonista criança, conduz o leitor a acreditar na isenção de sua culpa dissimula o conhecimento que a narradora tem, vinte anos depois, das circunstâncias particulares e históricas de sua experiência.

A epígrafe inicial delata este conhecimento. Anuncia-nos, como frisa Anthony N. Zahareas¹, a mentira que se fará passar por verdade. Vai além, serve como profecia ao acontecimento culminante ou ainda como metáfora das falsas aparências que se opõem à realidade.

“A ti el Señor no te há enviado, y, sin embargo, tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira.”

Jeremias. 28-15

¹ Zahareas, Anthony “Primera Memoria como realidad y Metáfora” in *Revista Compás de Letras – Monografías de literatura española – Ana Maria Matute*, no 4, Junio, 1994, pp. 138/166.

Jeremias é acusado de trair o povo judeu inúmeras vezes por não compactuar com as adesões dos líderes políticos hebreus à crença do povo egípcio e do babilônico. Em uma de suas lamentações, Jeremias dirige uma acusação a outro profeta, Amanias, de que este, falsamente, tivesse feito com que seu povo acreditasse em falsas profecias.

A traição, já anunciada na epígrafe bíblica da obra, carrega assim um caráter religioso, mítico, consagra a revelação fundamental para a compreensão de Matia da condição humana na terra. Isto, no entanto, não significa anular o contexto histórico e os fatores psicológicos que determinam e explicam o ato de traição de Matia. O ato não se justifica por um desígnio divino.

A traição constitui-se não só em ação exemplar, destino imponderável, mas também em um dos temas centrais da obra. As sucessivas traições de Matia, primeiramente a Borja, em seguida a Manuel, promoverão a efetiva iniciação de Matia no mundo adulto.

Veremos como essa iniciação revela um princípio da elaboração do enredo na obra: a passagem do estado de ignorância e alienação ao estado de consciência madura. A passagem da inocência à experiência no decorrer do romance é trabalhada por uma oposição gerativa: a dicotomia entre a ignorância e o conhecimento. O amadurecimento de Matia se dá na medida em que a protagonista vai adquirindo conhecimento a respeito de aspectos da realidade sócio-política em que está inserida, vai ganhando entendimento sobre a questão da sexualidade, da morte, vai adquirindo consciência de justiça e injustiça, enfim, vai definindo a dimensão ético-emocional de sua personalidade. A perda da inocência, portanto, é, em certa medida, uma perda da ignorância. Trata-se da formação integral de um indivíduo, ainda que seja uma formação que acarrete uma intensa desilusão.

A narração começa no dia da descida ao declive e do subsequente encontro com o cadáver de José Taronjé sendo arrastado por Manuel. Inicialmente vemos discorrer um sumário que narra o tempo anterior a este acontecimento. Entre outros assuntos, discorre-se a respeito do ambiente familiar em que Matia se vê inserida após sua aia Maurícia cair doente.

O ambiente familiar é caracterizado por uma incomunicabilidade intransponível entre os membros da família. Matia se encontra só em meio a pessoas voltadas para seus próprios interesses e preocupações.

O individualismo negativo dá a tônica às relações interpessoais no ambiente familiar em que Matia se insere. Ela apresenta-se assim como vítima de uma solidão imposta por um modelo de relacionamento individualista, egoísta, opressivo e desumano. A mesquinhez de dona Práxedes, sempre dizendo que estava arruinada, misturada à tirania, à rigidez e à frieza de seu comportamento determinam os moldes nos quais vão se basear as relações entre os membros da família de Matia.

No gabinete, dona Práxedes falava sem alteração na voz, absoluta em seu reino, enquanto Borja e tia Emilia dissimulavam seu desinteresse e o tédio que o discurso da avó causava. O fingimento e a dissimulação denunciam também o ambiente familiar de Matia e constituem a marca das relações de dominação na família. A obediência estudada de Borja e tia Emilia, revestida de uma etiqueta peculiar ao extrato social da classe dominante, caracteriza as relações entre estes e dona Práxedes.

A paz hipócrita era sentida tanto no ambiente familiar quanto na ilha. A invisibilidade e a fantasmagoria da guerra referem-se às relações encobertas e mascaradas na ilha e no ambiente familiar. Desta forma, está dado o princípio do desvendar que caracterizará o movimento da narrativa.

Em oposição à postura de Borja, descrito como um mestre da dissimulação, embusteiro, interesseiro e traidor, Matia reagia de forma rebelde, mostrando abertamente sua contrariedade ao fato de estar obrigada a viver naquele ambiente. Embora o comentário da narradora/personagem destaque sua igualdade em termos de qualidades em relação a Borja – “No creo que yo fuera mejor que él” -, adverte em seguida sua postura francamente contrária à condição a que estava submetida na ilha. O comentário conclui, explicando a origem deste desamor e rebeldia que acometiam Matia, inocentando-a, portanto. “Y quien no haya sido, desde los nueve a los catorce años, atraído y llevado de un lugar a otro, de unas a otras manos, como un objeto, no podrá entender mi desamor y rebeldía de aquel tiempo.” (p.16)

Uma história de sucessivos abandonos e perdas delinea o comportamento da protagonista. Parece que estamos diante de uma personagem que passa por uma profunda mudança interior no decorrer da narrativa, uma "personagem em desenvolvimento".

Procuraremos, nesse sentido, analisar como essa personagem vai se modificando ao longo da trama. Qual sua relação com a própria trama? Esta relação expressa uma concepção

de indivíduo condicionado, determinado pela estrutura social, ou lhe confere uma consciência e um livre arbítrio capazes de decidir o rumo dos acontecimentos, de seu próprio destino? Que concepção de destino traz a obra? Como a conduta individual da protagonista e a organização do enredo expressam tal concepção? Com quais questões internas e externas se debate Matia? Como as relações com as outras personagens vão definindo a ação e o caráter de Matia no desenvolver da narrativa? Que visão de mundo e de ser humano retrata a obra e de que maneira o comportamento e a história de vida da protagonista as vislumbram? Que conflitos atormentam a personagem ou, nos termos de Anatol Rosenfeld², que "situação exemplar" vive Matia de forma exemplar?

A idéia de que Matia constitui-se em uma protagonista que encarna o mito do pecado original e a conseqüente expulsão do Éden, defendida por Ruth El Saffar³, parece-nos bastante significativa para a compreensão de sua trajetória. A história de Matia não só parece ser a história de sucessivas expulsões, a partir da primeira expulsão do Paraíso perdido (a casa de Maurícia), culminando com a expulsão final da infância perdida, mas também parece estar associada a uma transfiguração fantástica, a saber, a metamorfose de criança em adulto, a entrada em um mundo civilizado, onde reina a consciência objetiva, onde não há espaço para o encantamento, para uma relação mágica e primária com a natureza, onde a desilusão constitui uma passagem obrigatória.

Há uma projeção mítica e uma projeção mimética na caracterização das personagens de Primera memoria e ambas esferas disputam espaço na constituição e formação do indivíduo. É como se a infância de Matia correspondesse a esse estado de plenitude na ignorância, a esse sonho de intimidade feliz em comunhão com a natureza, ao passo que o mundo das pessoas adultas representasse o inevitável e doloroso processo de vida (o nascimento, o crescimento, a morte). Mais doloroso ainda se somamos a esse percurso natural as injustiças sociais que o constituem.

As lembranças do sítio de Maurícia, de sua estância ali, da separação indesejada, permeiam a obra e se tornam um subterfúgio da sua imaginação para defender-se do medo e

² Rosenfeld, Anatol "Literatura e personagem" in Candido, Antonio (Org) A personagem de ficção, S. Paulo, Perspectiva, 1970.

³ Saffar, Ruth El "En busca del Éden: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute" in *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, nº 116-117, 1981, p.p.223-231.

da insegurança que a acometem em alguns momentos de maneira contundente, como, por exemplo, na sua chegada à ilha, hospedada, com sua avó, em um hotel inóspito, frio.

São lembranças de uma infância feliz, ainda que fosse uma felicidade apenas sonhada nos seus devaneios de intimidade reconfortada. De qualquer forma, a perda de Mauricia, criada de seu pai, significa a primeira grande perda que a atira em um ambiente hostil. À perda de Mauricia se acrescenta a perda do teatro de cartolina, dos álbuns, dos livros de fábulas encantadas, das maçãs de outubro, do vento da chaminé, dos grilos, enfim, dos símbolos do universo infantil que faziam parte da vida de Matia. Uma história de perdas sucessivas se delineia nessa primeira grande perda.

Para explicar e definir a condição de Matia, a narração assume o ponto de vista de dona Práxedes.

“Fui entonces –decía ella- la díscola y mal aconsejada criatura, expulsada de Nuestra Señora de los Ángeles por haber dado una patada a la subdirectora; maleada por un desvanecido y zozobranste clima familiar; víctima de un padre descastado que, al enviudar, me arrinconó en manos de una vieja sirviente. Fui – continuaba, ante la malévoia atención de las de Son Lluch- embrutecida por los tres años que pasé con aquella pobre mujer en una finca de mi padre, hipotecada. con la casa medio caída a pedazos. Viví, pues, rodeada de montañas y bosques salvajes, de gentes ignorantes y sombrías, lejos de todo amor y protección.” (p.13)

Damo-nos conta do papel revolucionário e contraventor do pai de Matia por meio dessa transferência irônica que a narrativa realiza para apresentá-lo. Sob a perspectiva de dona Práxedes, Matia é vítima de um pai incoseqüente, de uma mãe fraca, que antes de morrer havia se deixado seduzir por esse indivíduo “inadequado”, e de uma aia ignorante que cuidava dela em um ambiente selvagem. Seu objetivo, portanto, declara-se em seguida: “_ Te domaremos”.

O dia da descida ao declive representa o ponto de partida para a narração de uma experiência cuja duração temporal é de seis meses. Tudo ocorre entre o verão e o inverno dos primeiros meses da Guerra Civil Espanhola quando Matia e Borja se encontram de férias com sua avó e tia Emilia em uma ilha que se supõe ser Malhorca, mas que se apresenta indeterminada.

A Guerra Civil Espanhola, enquanto contexto histórico para a narrativa, desempenha uma função temporalizante integralmente atrelada às relações humanas tecidas na obra. A repercussão da guerra na ilha e nas vidas das personagens não permite que a reduzamos a uma simples estratégia de marcação temporal do relato.

A guerra provoca e reforça o isolamento em que vivem as crianças e os adultos na ilha ou em que vivem as crianças a despeito dos adultos; suspende a rotina anterior de Borja e Matia, coloca-os sob o domínio de sua avó, em período indefinido de férias, respirando o silêncio, a calma e a espera opressora que predominam no ambiente da casa de dona Práxedes. A avó espera avidamente as notícias da guerra e comemora as vitórias da frente nacionalista, consciente das conseqüências que uma derrota traria para a manutenção de seu poder e para a ordem estabelecida na ilha.

A condição que aproxima Borja e Matia e os isola ao mesmo tempo, que define a identificação entre ambos, é, de fato, a solidão e a tristeza em que vivem. As medalhas gêmeas de ouro, cunhadas com a data de nascimento de cada um, representando ironicamente Jesus e a Virgem, presenteadas pela avó, também simbolizam os laços que os uniam.

O tema da solidão perpassa a narrativa, configura as relações entre as personagens. Essa solidão é inexorável e a ela estão subjugados os estados mentais de confusão, de tristeza, de raiva, de inveja e de medo da protagonista. Filha de pais divorciados, órfã de mãe, dona de poucas recordações do pai, tutelada por uma avó desalmada, a solidão e o desamparo darão a tônica da condição existencial de Matia.

A solidão da criança ante a sociedade dos adultos, a solidão decorrente da incomunicabilidade entre as pessoas, a solidão concreta de Matia, sem amigos ou alguém para amar ou que a amasse, constitui uma das questões que enfrenta a protagonista.

A amargura, o desamor, a tristeza, a inveja de Lauro, que possuía o amor de Antonia, ou de Manuel, que se agarrava à sua família, a identificação com Borja e Jorge, que compartilhavam sua solidão, são sentimentos e estados mentais que compõem a lógica da personagem Matia no romance.

Deriva da própria guerra o acontecimento que deflagra a morte de José Taronji. Com a ida do pai de Matia à guerra, esta se vê “obrigada” a perceber as contradições que movem as

relações sociais na ilha e no mundo. É impelida a tomar partido, o que representará um passo para seu árduo amadurecimento.

A própria guerra entre os grupos de Borja e Guiem traduzem, no plano dos jogos infantis, essa forma de sociabilidade que permeia as relações entre os adultos e é reproduzida e filtrada pelas crianças.

Uma guerra “ensañada”, encarniçada e silenciosa se difundia no ambiente insular. Produto de estruturas arraigadas no convívio social da ilha, os colonos se encontravam como refugiados sob a vigilância da grande terratenente da região. Cordatos ou subversivos eram cruelmente perseguidos pelos temíveis irmãos Taronjí, os algozes, os fascistas da ilha. Tudo é entrevisto e inferido por meio de relatos atribuídos a uma outra voz, como a de Antonia, Lauro ou Es Ton, ou tudo é transmitido sob a perspectiva sensível, porém nebulosa da personagem Matia criança.

A guerra na ilha é exibida como produto do fato histórico ocorrido no continente. A estrutura opressiva e contraditória da sociedade insular, tipicamente fechada, é aprofundada pelo processo histórico. A polarização entre os donos do poder e sua aliança com o franquismo, por um lado, e a classe dominada e sua coalizão com os republicanos, por outro, obedece a uma lógica previsível e marcadamente dialética.

Porém, ao passo que no continente essa polarização se faz sentir abertamente, na ilha, ao contrário, tais manifestações são sistematicamente sufocadas e coibidas por meio de uma força bruta silenciosa e sorrateira. Na ilha, a insurreição é dominada e os Taronjí representam este instrumento do aparato repressor. Os Taronjí, por sua vez, são os primos de José Taronjí e entre eles se nutre um ódio. As relações pessoais, familiares e religiosas mascaram as contradições sociais. Na realidade, onde prevalece este modelo de relações, a dominação econômica e social entre as classes se encontra solidamente assentada e ideologicamente menos discernível. A classe dominante da sociedade insular arcaica espanhola deve repousar com mais tranquilidade sobre sua estrutura de poder se a comparamos com a sociedade mais dinâmica, marcada pelo individualismo e organizada do continente. Ali, no continente, as mobilizações sociais atingiram uma proporção e um grau maiores em virtude da própria modernidade que determina sua organização social. Aqui, na ilha, o arcaísmo da sociedade

insular, baseada no trabalho agrário, na extração mineral e no comércio marítimo, não permite a mobilização das camadas desfavorecidas e o levante das mesmas.

A história de Primera memoria aborda estes aspectos através de um subtexto que se move entre o ocultamento e o desvendar contínuos. Este, afinal, consiste no próprio movimento da percepção de Matia criança.

O fato de a Guerra Civil Espanhola apresentar-se como um marcador temporal da narrativa, uma referência à mesma, não só estabelece uma relação da história fictícia com o contexto histórico, não somente faz do relato um testemunho de experiência deste acontecimento histórico, mas também decorre de um sentido intrinsecamente elaborado para a unidade da obra.

O encontro com o corpo de José Taronjí, a missa e a festa

O primeiro capítulo intitulado “el declive” conjuga o duplo pressentimento de uma dor unida a um bem. O declive prenuncia a queda, o rebaixamento de Adão e Eva ao mundo dos mortais pecadores, a descida iniciática ao Inferno. O declive assinala a descoberta de Matia do plano velado das ações políticas na ilha: o encontro com o cadáver de José Taronjí.

A ação principal, de fato, neste capítulo, corresponde à descida de Matia e Borja à enseada de Santa Catalina pelo declive e a conseqüente descoberta da trama que envolve a morte de José Taronjí e Manuel, seu filho bastardo.

O capítulo “el declive”, assim como os demais capítulos, estão recheados de imagens poéticas que dizem respeito aos aspectos estruturais da obra ligados ao rito de iniciação.

Imagens como o sol, o vento, as flores, as fogueiras, o poço, o galo de Son Major, o jardim, as pombas de dona Práxedes, as gaivotas, as árvores, etc. povoam o texto, intitulam capítulos à guisa de símbolos que retratam e aprofundam os temas da obra. Imagens que não servem somente à composição da paisagem descrita ou dos cenários no quais se desenvolverá a trama, mas que também se vinculam aos estados de espírito das personagens, sobretudo da protagonista, acompanham-na, participam dos eventos, anunciam-nos, revivificam a memória

da narradora/personagem, invadem seus sentidos, inundam tudo que a rodeia, conduzem suas revelações interiores ou impedem que as alcance.

Passaremos ao estudo dessas imagens com a finalidade de explorá-las, buscando em sua presença algo que vá além de uma marca poética de um estilo de prosa.

Nosso interesse consiste em extrair-lhes novas informações e conteúdos a respeito das personagens, do desenvolvimento do enredo, do sentido da temporalidade narrativa e, em última instância, do sentido mesmo da obra.

Pensamos que o caráter simbólico e poético destas imagens desempenha o papel de revelar a experiência vivenciada por Matia. As imagens atuam em “Primera Memoria” em cumplicidade com os acontecimentos e são elaboradas pela narradora de maneira que se dê a entender que a natureza sempre esteve ali manifestando o valor e o alcance de uma realidade pouco visível à protagonista. Enquanto Matia resistia a enxergar a realidade, ou enquanto os véus das aparências insistiam em cobri-la, a natureza cumpre o papel de descortiná-la, de expressar o mundo adulto.

A representação da natureza elaborada pela narradora adulta acentua a inocência da protagonista. Por meio de uma representação simbólica da natureza, a narradora quer representar os anos de inocência de Matia, procurando eximi-la de uma culpa que ela está confessando. O impacto das imagens poéticas sobre o leitor desvia-o da confissão concreta da culpa, leva-o a perceber as circunstâncias como uma grande armadilha armada inclusive pelos elementos da natureza. O aspecto simbólico das imagens tem a função de revelar e ocultar ao mesmo tempo o sentido das ações. De certa forma, ele substitui o que poderia ser realizado pela reflexão da narradora. Vimos como estas reflexões são escassas no decorrer do texto. As imagens fazem as vezes destas reflexões, mas o efeito é o de nublar as ações que levam Matia à traição final.

Nessa medida, os elementos da natureza podem ter significados diferentes, pois estes decorrem da articulação com o enredo. O vento, por exemplo, desempenha funções diversas na obra concernentes a aspectos diferentes da estrutura do romance.

O vento é enunciado no relato da chegada de Matia à ilha. "El día que llegué a la isla, hacía mucho viento en la ciudad." O vento acompanha Matia em sua chegada à ilha de forma sinistra e amedrontadora. Esse sopro forte que prenuncia novos acontecimentos de ordem

transfigural anuncia-se a Matia como se lhe quisesse dizer que sua vida seria agitada e atormentada assim como o vento agita as folhas de uma árvore.

Vejamos essa passagem do momento da descida à Santa Catalina. "De pronto cesaba el viento, y Borja, en el cuarto de estudio, conmigo y con el Chino, levantaba la cabeza y escuchaba, como si fuera a oírse algo grande y misterioso." (p.24)

O imperfeito coloca a narração no plano do hábito. O vento que dava na ilha costumava cessar de repente. Este é um vento sonoro, um vento percebido por seu rumor furibundo. Ao ater-se à obra de Élémir Bourges, Bachelard⁴ discorre sobre a dramaticidade do vento sonoro. O grito do vento desperta o homem que está absorto no sonho. Antes da voz do animal, ou seja, da realidade instintiva, o vento anuncia seu grito. O vento não é matéria visível, seu reconhecimento visual se dá através das conseqüências manifestas no cosmos. O mesmo parece ocorrer com a guerra neste romance. Antes de tudo, o vento é sentido, ele toca-nos os sensores epidérmicos, grita-nos aos ouvidos, traz os aromas que estavam alhures. Portanto, o vento está tanto mais próximo do instintivo quanto mais longe do racional.

O vento constante que sopra baixo na ilha envolve todos numa atmosfera onírica. É neste sonho, que se chama realidade, que Borja, Chino e Matia se encontram, no quarto de estudos. Antes, absortas no devaneio da tempestade iminente, no espetáculo sinistro dos gritos eólicos, as personagens vivem a realidade de um estado que aliena. Como um animal, Borja aguça seus instintos, levanta a cabeça, e escuta a parada do grito dos ventos. A parada do vento significa o silêncio do grito. Mas o vento às vezes cessava e Matia e Borja, como que despertados do sonho espesso e sombrio do reino de dona Práxedes, entre seres monstruosos e dragões de fogo, fugiam ao declive em busca de uma realidade menos sufocante. O vento que cessava de repente abria brecha para o turbilhão de vida que esperava por Borja e Matia fora dos muros de contenção do declive.

Sigamos a construção da narração do episódio.

⁴ Segundo Bachelard, para Élémir Bourges os ventos irados emitem gritos dilacerantes. Destes gritos nascem pássaros sinistros, pássaros das tempestades, como a medusa com sua cabeça voadora. Esta questão pode ser encontrada no texto "O vento", p.233 in Gaston Bachelard, O ar e os sonhos. Trad. Antonio de Pádua Danesi. SP., Martins Fontes, 1991.

"Recuerdo. Tal vez eran las cinco de la tarde, aquel día, y el viento cesó de repente. El perfil de Borja, delgado como el filo de una daga. Borja levantaba el labio superior de un modo especial, y los colmillos, largos y agudos, como blanquísimos piñones mondados, le daban un aire feroz." (p.24)

O vento cala-se subitamente como se "algo grande e misterioso" tivesse ocorrido no mundo e o tivesse deixado atônito e surpreso, de qualquer forma, em suspenso. A morte coloca a vida em suspenso. O grande acontecimento misterioso da morte de José Taronjí suspende o fluxo temporal. O sopro de cólera criador simboliza o início dos tempos, a marcha temporal da vida da qual se é possível escapar de alguma forma será por meio da morte. A morte é uma ruptura no tempo, um calar-se da vida. Independente da crença ou descrença numa possível forma de existência após a morte, o inegável mistério da morte impõe-se às diversas culturas e à consciência de "si mesmo" do homem. Se a morte representa o cessar da vida, o vento assimila o mistério da morte ao cessar seu grito vital. O silêncio do vento sintetiza o cosmos que se silencia no ato do cessar da vida. O silêncio do vento é o silêncio dos mortos.

Borja capta o sinal do vento como um animal feroz cujos instintos mais primitivos o fazem mostrar seus caninos na qualidade de predador em potencial. Toda a imagem tende a um sentido anunciatório do evento da morte e do conseqüente desenlace de Manuel como presa dos instintos ferozes de Borja. Borja parece ser a personagem que encarna a vida dos impulsos em oposição à realidade racional. Os sentimentos elementares de inveja, orgulho e vingança encontram em Borja um solo fértil. E até mesmo seu ardil e cinismo, que poderiam ser considerados qualidades da razão, servem às suas forças instintivas.

As divagações sobre Lauro el Chino ocupam os parágrafos subseqüentes. Ironicamente, Lauro significa uma presa já subjugada de Borja. Matia apenas entrevê o segredo que torna Lauro um prisioneiro de Borja.

Numa tentativa de retomar o fio do relato ou de talvez, por meio da repetição, consolidar a função de anunciador do acontecimento da morte de José Taronjí, a narradora enuncia: "El viento, como dije, se había detenido." (p.26)

A narração avança um pouco mais, descrevendo o mal soterrado na ilha e, de certa forma, encarnado nos Taronjí. A relação dos Taronjí com a morte de seu primo, José Taronjí, começa assim a ser estabelecida pela narrativa de maneira sutil, indireta.

“Sin embargo, algo había, como un gran mal, debajo de la tierra, de las piedras, de los tejados, de los cráneos. Cuando en el pueblo caía la hora de la siesta, o al resguardo de cualquier otra quietud, en esos momentos como de espera, resonaban en las callejuelas las pisadas de los hermanos Taronjí.” (p.27)

De origem judaica, os irmãos Taronjí representam satisfatoriamente a imagem de que o homem é o lobo do homem. Os suspeitos de apoiarem a ação republicana da ilha eram eliminados de maneira sistemática, nos arredores da estrada, por uma ação inapelável do terror dos Taronjí. A hora da “siesta” parece ser o momento do desfile destemido dos Taronjí.

Matia e Borja desciam ao “declive” pela porta de trás à Santa Catalina, à Joven Simón. Este dado demonstra a situação de refúgio fora da casa, às suas costas, impedido de ser surpreendido ou descoberto, de Santa Catalina.

A cumplicidade e a intimidade estabelecidas entre Borja e Matia são explicadas pela particularidade do contexto e vivenciadas em determinados espaços narrativos.

Na calada da noite, Borja e Matia, na "logia", trocavam confidências, fumavam cigarros proibidos. Durante o dia, Matia sentia-se dominada e controlada por Borja. Porém, o selo definitivo de seu pacto de alma e confiança estará realmente representado pela barca Joven Simón, o tesouro secreto de Borja e Matia.

Matia e Borja estão na Leontina a caminho de Santa Catalina e a narrativa faz uma breve descrição de um parágrafo da pequena enseada. Fala de suas conchas, das piteiras e dos juncos e, antes de tratar das barcas abandonadas na enseada, declara: "Siempre me pareció que había en la cala algo irremediable, como si un viento de catástrofe la sacudiera." (p.32)

Poucas palavras bastam. "Algo irremediable", "viento de catástrofe", tudo parece tão evidente: a morte de José Taronjí anuncia-se no cemitério das barcas. Tudo se apresenta como se já houvesse sido pressentido. Neste espaço narrativo sucederiam eventos fundamentais para a estrutura do enredo e o valor da experiência da protagonista. Ali ocorre uma sucessão de fatos irremediáveis, uma vez que sua consequência final culmina com a prisão de Manuel e a

consumação da experiência iniciática de Matia. A catástrofe contém este paradoxo temático: somente por meio de um fim funesto e trágico se restabelece o equilíbrio moral da situação. O assassinato de José Taronjí constitui a catástrofe inicial que desencadeará os acontecimentos da trama que, por sua vez, se consumarão na catástrofe final. O vento suscita na imaginação de Matia o drama que ela viverá.

Cemitério das barcas, Santa Catalina apresenta-se como uma pequena praia composta por uma franja de conchas que brilham como ouro sob o sol. Santa Catalina é um espaço esquecido por todos, um lugar ideal para se deixar esquecido um corpo assassinado para que as pessoas não se inteirem do fato.

"En aquel tiempo, bajo el silencio rojo del sol, detrás de los rostros de los criminales - los Taronjí, las fotografías que venían de más allá del mar - y los viejos egoístas o indiferentes, corroídos como las barcas de Santa Catalina, no nos atrevíamos a confesar nuestra tristeza." (p.35)

Se o ouro corresponde à equivalência metálica do sol, o amarelo é sua cor. O sol vermelho sofre a valência do fogo, derrama-se sobre o domínio do sangue. Como o fogo, vive na intimidade, nas profundezas da substância, assim como o ódio, a vingança e a cólera se nutrem da latência sangüínea.⁵ O dualismo do sol reside no fato de que, apesar de ser fonte de vida, ele pode também queimar e matar como o fogo. Ora, o sol vermelho corresponde ao sol afogueado, àquele que pulsa ultravivo no coração e no céu. Sob o domínio deste sol, o mal, os Taronjí, os horrores da guerra, os velhos adultos egoístas e indiferentes sufocavam a vida na ilha. Um sol que intensifica a crueldade dos homens e que se silencia para os atos de horror por eles cometidos. O silêncio do sol ressalta a omissão de uma sociedade conivente com as maiores barbáries humanas.

⁵ Bachelard relaciona experiências pessoais e sentimentos íntimos como o amor, o ódio e a vingança com as possibilidades ambivalentes do fogo, com suas valorizações contrárias de Bem e Mal, ao mesmo tempo. Para o autor, o fogo é um elemento que opera na intimidade das substâncias e do ser assim como o calor. Associado claramente ao sol, pois vive no céu, e ao inferno, pois o abrasa, o fogo habita também o coração do homem, ocultando-se em sua substância primordial, o sangue. Consideramos que o sol vermelho contém as significações do fogo e, neste sentido, simboliza a ação malévola de vingança e ódio dos irmãos Taronjí. O ódio silencioso dá a tônica das relações entre os indivíduos das classes sociais da ilha de Primera memoria. Baseio-me na obra de Gaston Bachelard A psicanálise do fogo. Trad. Paulo Neves da Silva. S. Paulo, Martins Fontes, 1994.

"Aquella tarde la playita estaba como encendida. Había un latido de luz en el aire o dentro de nosotros. No se sabe."(p.36)

A praia recebe uma luz especial, ilumina-se para acolher uma revelação que tem um elo profundo com a iniciação de Matia: a morte de José Taronjí. De repente, Matia e Borja avistam o corpo de José Taronjí junto à barca. "El hombre estaba boca abajo, con un brazo extendido en el suelo, arrimado a la panza de la barca como perro que busca refugio para dormir." (p. 35)

Comparando o cadáver com um cachorro, rente à barca, refugiado para dormir, a narração assim expressa a condição inumana, rebaixada da vítima. O vento e as sombras contribuem para a caracterização de uma atmosfera nefasta.

A natureza, realmente, se faz muito presente na morte de José Taronjí: "La arena despedía un vaho dulzón que se pegaba a la piel. A través de las nubes hinchadas, color humo, se intensificaba por minutos, como una úlcera, el globo encarnado del sol. Borja murmuró: _ Está muerto..." (p.37)

O sol novamente prepara a revelação da morte. Intensifica sua ação como uma bola de sangue, uma ferida, uma chaga viva que corrói a carne como uma úlcera. O sol possui agora, mais do que nunca, a cor da carne, os males de putrefação da carne, a capacidade de receber a animação de uma alma, de personificar, encarnar um espírito. O sol está eternamente vivo, portanto, encarnado. Por expressar a condição mortal de Taronjí, o sol apresenta-se como uma úlcera encarnada. Não se trata apenas de uma metaforização da morte humana, trata-se, outrossim, da figuração da morte de uma vítima da contradição social, da violência de uma sociedade constituída por uma estrutura de poder corroída e excludente. A imagem solar, neste trecho, claramente, prenuncia a revelação do acontecimento narrativo: "Está muerto".

Manuel sai detrás da barca e Matia o reconhece como pertencente à família de SaMalene que vivia isolada no declive.

As imagens que sucedem a anterior trazem o sol ligado ao ódio que existia entre os Taronjí e a família discriminada de SaMalene na ilha.

"El odio estallaba en medio del silencio, como el sol, como un ojo congestionado y sangriento a través de la bruma. Siempre, allí en la isla, me pareció siniestro el sol, que pulía las piedras de la plaza y las dejaba brillantes y resbaladizas como huesos o como un marfil maligno y extraño." (p.37/38)

A imagem do sol rubro, intenso, atravessa as nuvens inchadas, enfumaçadas, que cobrem a realidade das coisas que o sol parece querer revelar. Esta imagem exprime o ódio que explode na ilha e transpõe a bruma encobridora do silêncio ilhéu. A metáfora complementa-se com o cotejo do sol a um olho congestionado e sangrento. Este olho afogueado, congestionado, vazado de sangue, espelha o ódio que, como o sangue acumulado em um órgão, invade o espírito, apodera-se do ser, cega-o na cólera, impele-o a atos atrozes, sangrentos, malignos. Assim, o sol da ilha é um sol sinistro, ameaçador, funesto, que causa dano como o ódio. Este sol lustra as pedras da praça, torna o terreno perigosamente escorregadio e lúcido, comparado ao osso ou ao marfim maligno. Sabemos que os ossos e o marfim resistem à putrefação da carne, subsistem à morte, evidenciam-na. Deste modo, o sol faz reluzir a presença da morte resultante do ódio na ilha. Somente um sol sinistro exaltaria uma morte desta natureza.

"Y otra vez sin comprender cómo, ni por qué, y tan rápidamente como en un soplo, recordé: "José Taronjí tenía las listas" (...) "lo tenían todo muy bien organizado: se repartieron Son Major y él lo distribuyó muy bien"" (p.39/40)

Esse trecho é bastante significativo porque demonstra o estado de desconhecimento, de ignorância em que vive Matia criança a respeito das tramas que formam as redes de relações na ilha e fora. Antes, narra-se que José Taronjí era o administrador de Son Major e que Jorge lhe havia cedido a casa (e SaMalene) para viverem ironicamente em meio às terras de dona Práxedes. A trama complicada vai se desvendando por meio de associações aparentemente gratuitas, porém significativas, realizadas pela consciência de Matia criança. A informação vem devidamente exibida na voz de um outro, subtraindo, assim, a ação explicativa da narradora. O padrão é o de uma construção fragmentada e de informações embaralhadas formando, no tecido narrativo, pouco a pouco, o quebra-cabeça.

As listas provavelmente se refeririam à ação organizada pelo movimento republicano na ilha cujo líder parece ser José Taronjí. O elemento complicador reside no fato de José

Taronjí trabalhar para Jorge, um dos donos do poder da ilha. Indiferente à sua posição, Jorge não renuncia, contudo, a sua herança; administra-a através de José Taronjí.

A relação entre tais listas desconhecidas e a ação dos republicanos na península é estabelecida pela narração quando esta passa à voz de Lauro a descrição dos atos dos republicanos no continente. Chegam notícias de seminaristas incendiados, segundo o Chino, mártires que ascenderão aos altares cobertos de sangue. A imagem dos mártires, das vítimas do sistema ou da ação revolucionária, será trabalhada de forma bastante irônica pelo texto. Veremos como o próprio Chino se tornará um *pharmakós* do modelo social ao qual se submetia e que defendia ao mesmo tempo.

Borja pergunta a Manuel sobre a procedência do cadáver e Manuel lhe diz que é seu pai. Manuel pede a barca a Borja e um longo parágrafo entre parênteses expõe a coerção levada a cabo contra os republicanos. As informações vêm entrecortadas e fragmentadas. Dá-se a voz a Es Ton, quem presenciou a cena. Matia tomara conhecimento destes fatos quando se escondera atrás da escada da cozinha para escutar a conversa da criadagem. A lembrança em forma de parênteses revela a Matia a ligação deste evento com a morte de José Taronjí.

A narração insiste muitas vezes na reiteração da verdade da morte testemunhada. O fato presta-se à dúvida várias vezes. A veracidade e o realismo do fato da morte ultrapassam as possibilidades de apreensão de Matia. Esta ambigüidade entre o real e o imaginário ou o onírico perpassa outros momentos do texto.

O evento da morte de José Taronjí constitui o primeiro acontecimento narrativo que serve ao jogo ambíguo da relação entre o real e o imaginário. O discurso da narradora/personagem constrói e desmonta continuamente a veracidade do ocorrido. "Era verdad: aquel hombre caído, pegado a la Joven Simón, estaba muerto." (p.45)

Primeiramente, a veracidade do ocorrido é asseverada sem titubeio. O enunciado expressa a preocupação em ressaltá-la. A morte daquele homem não era uma ilusão, era verdade.

Poucas linhas depois, a narradora/personagem reforça a veracidade do fato, depreendida do valor testemunhal de sua posição. "Me volví de espaldas. Estaba sorprendida. Había oído muchas cosas y visto, de refilón, las fotografías de los periódicos, pero aquello era real, estaba allí un hombre muerto, lanzado por el precipicio hasta la ensenada."(p.45)

A proposição opera a equivalência entre real e testemunhal. O fato é real porque foi testemunhado por quem agora o relata. As fotografias, as histórias contadas prestam-se a possíveis dúvidas, mas o testemunho é recurso recorrente dos procedimentos que visam legalmente estabelecer veracidade legítima aos fatos narrados.

Mais adiante, porém, investe o fato de uma apreciação que o torna ambíguo, dúbio. Cogita-se de conjecturas que põem em dúvida a realidade e a natureza do fato. "Parecía mentira, parecía algo raro, de pesadilla. Pero era Manuel, su hijo, quien lo contaba. Y estaba allí, delante de nosotros, con su sombra alargándose en el suelo, sesgada e irreal." (p.45/46)

O imperfeito e a modalização correspondem a processos verbais que, ao mesmo tempo, aludem à realidade conhecida e assinalam a incerteza do sujeito em face da natureza do fato testemunhado. "Parecía" cumpre essa função modalizante do discurso; é uma típica expressão que instaura a incerteza na proposição enunciada.

A proposição considera a possibilidade do fato ser uma mentira, uma imagem produzida num pesadelo, uma ocorrência estranha, insólita. A frase seguinte é adversativa, e retoma a convicção na realidade do fato: afinal era o próprio Manuel, filho do morto, quem o explicava e a visão dele se oferecia às testemunhas.

O trecho seguinte emprega o modalizante comparativo "como" para suspender a certeza da realidade factual testemunhada: "Era todo como un sueño, como un gran embuste al estilo de Lauro el Chino. Casi no se podía creer." (p.48)

Sonho e embuste formam as novas hipóteses levantadas, por meio de uma proposição comparativa, para explicar a natureza "que se quer irreal" do que estava sendo percebido. Formula-se que o fato testemunhado era "quase" incrível, ou seja, não acreditável inteiramente, parcialmente explicável. Depreende-se desta formulação um duplo caráter do fenômeno: em parte, real, compreensível e racional; em parte, irreal, inexplicável, extraordinário.

O visto não basta a Borja e a Matia. O ato de tocar nos buracos produzidos pelas balas dirigidas ao morto, como prova definitiva que atestaria a veracidade do ocorrido, é remetido à passagem bíblica de Santo Tomás em face da morte e ressurreição de Cristo. O parágrafo finaliza restituindo novamente a dubiedade acerca do caráter real do fenômeno e das circunstâncias que o cercam.

O contato abrupto com a esfera da experiência faz com que Matia incursione numa recusa de reconhecê-la. A ambigüidade construída entre sonho e realidade está ligada a uma postura resistente e temerosa de Matia de penetrar no universo da experiência. A morte, quisera Matia, deveria não existir. Deveria ser mais um embuste dos adultos. Sua dura realidade retira Matia do universo dos contos de fadas, onde tudo termina de forma feliz e justa e o herói obtém o logro com suas realizações miraculosas, entre elas, escapar da morte, driblá-la.

Os elementos da natureza contribuem para a efetivação deste caráter irreal ou para a construção de uma cosmogonia em comunhão com os fenômenos da experiência humana. “Sus ojos de almendra estaban inundados de sol, como vaciados; y en ellos había un gran estupor, también.” (p.46)

Toda a natureza parece compor-se para a emissão da descoberta interior de Matia. A supraexistência solar invade os olhos de Borja, o espelho de sua alma, esvazia-os, torna-se onipresente em seu ser. A alma de Borja cede lugar à clarividência do fato: a morte de José Taronjí deixa Borja ausente, sem reação, estupefado e o vazio de seus olhos é preenchido pela visão dominadora do sol. O sol enxerga a morte através dos olhos de Borja. Borja enxerga a morte através de seus olhos de sol. O sol esvazia os olhos de Borja e preenche-os com a morte. A morte esvazia os olhos de Borja e preenche-os com o sol. Sol e morte se alternam, confundem-se, revelam-se um ao outro, impõem-se sobre a percepção, os sentidos e a consciência dos jovens iniciados.

Manuel pede a Borja a barca Leontina para levar o cadáver de José Taronjí. Borja hesita e a situação se faz tensa. Ao final a cede a Manuel. Este favor custaria caro a Manuel.

Como Caronte, o barqueiro dos infernos, Manuel coloca o corpo de José Taronjí dentro da barca Leontina, e vai entrando

"dulcemente en el mar. El borde del agua se rizaba, blanco, lanzando hacia nosotros combas de espuma, como en un juego desconocido.

El viento comenzó a soplar. Manuel se sentó, y con un solo remo viró hacia la izquierda, hacia el declive." (p.47/48)

Parece que o vento também "de repente" volta a soprar. Como num passe de mágica ou como numa manifestação divina, a força primordial da natureza encarrega-se de direcionar o destino da morte, que é o destino das águas.

" _ Vámonos de aquí - dijo mi primo.

_ Suéltame, me haces daño...

Pero no me soltaba. Ya no estaba Manuel, ni nadie, ni la Leontina. Sólo nosotros dos y el viento, que de pronto nos lanzó sobre la cara una onda de arena, que sentimos crujir entre los dientes." (p.48)

Essa companhia invisível que se faz sentir presente de maneira inexorável levanta a areia da praia e lança-a sobre a cara de Matia e Borja. Ora, parece-nos que este ato eólico contém um sentido de provocação. Pelo menos, assim o sente quem recebe a rápida rajada de areia na cara. O vento brinca com as personagens chamando-as para um despertar para a realidade: a morte existe, não é um grande embuste, uma história de adultos para assustar crianças. Mas, para quem vive o dilema do desejo e da resistência, ao mesmo tempo, de chegar à conscientização dos conteúdos da realidade, a morte, muitas vezes, significa um conteúdo de realidade que ultrapassa a capacidade de compreensão da consciência. A morte é a matéria excedente da vida. Tudo que excede a vida beira a morte. Matia experiencia tudo como um sonho ou uma grande mentira porque o excesso de realidade que a morte transmite ultrapassa os limites do real na consciência da personagem. O vento desperta Matia para a realidade da morte de José Taronjí.

Enquanto Borja e Matia esperavam a volta de Manuel trazendo-lhes a barca que havia levado para transportar o corpo de José Taronjí, Borja justifica a Matia a morte de José Taronjí, um "mal nacido, un mal hombre", um ingrato que não soubera retribuir a Jorge de Son Major sua generosidade. Seu arremate é categórico: "Luego, ya lo ves: lo llevarían a alguna parte y se ha querido escapar... Han tenido que matarlo" (p.51)

O impacto das palavras, a crueza do assassinato relatada em uma lógica fria e simples reverbera na conversa, fazendo com que Borja se cale e seu silêncio pese sobre ambos.

“De pronto, aquellas palabras cobraron un extraño relieve. Él mismo se debió dar cuenta, porque se calló en seco y su silencio se sentía sobre nosotros. El sol lucía plenamente, y dentro del silencio, durante un rato (...) – oí su voz, que decía: han tenido que matarlo, han tenido que matarlo. Todo el cielo parecía meterse dentro de los ojos, con su brillo de cristal esmerilado, dejando caer el gran calor sobre nuestros cuerpos.” (p. 51)

Aqui, a intensidade da irradiação de luz solar chega à plenitude. Paralelamente, as palavras de Borja atingem o seu grau máximo de nitidez, esclarecem por completo o caso da morte de José Taronjí, explicam a sua ocorrência sob o ponto de vista da classe dominante. Não é mais a consciência de Matia que sopra ao seu ouvido "Ese hombre está muerto, lo han matado. Ese hombre está muerto", são as palavras retumbantes de Borja que investem o fato de uma realidade outrora inconcebível para Matia. Em reação a esta informação incontestável, o silêncio de ambos. Ambos envoltos por este silêncio assim como o sol emite luz dentro do silêncio. Um silêncio ecoante e substancioso, já que ocupado pelo sol. Momentos de silêncio e brilho celeste que se metem dentro dos olhos, invadem o físico de Matia. O silêncio dentro da morte, o sol dentro do silêncio, o céu-sol dentro dos seus olhos, o vazio dentro do estômago, e "yo, las barcas muertas, la arena, las chumberas, parecíamos sumergidas en el fondo de una luz grande y doliente" (p.51). A natureza, em comunhão com a experiência iniciática de Matia, transmite-lhe o conhecimento de uma dura morte na pele, no corpo, na alma, ou seja, a faz experimentar a própria morte como num rito primitivo. O excesso de sol, a insolação, alude ao excesso da experiência.

O processo de desvendamento começa a deflagrar-se a partir do testemunho da morte de José Taronjí. Matia estabelece relações que progressivamente vão retirando-a do estado de ignorância e inocência em que se encontrava. As palavras de Borja contribuirão definitivamente para este processo. “Pelirrojo. Chueta asqueroso” guarda o sentido discriminatório que tem para um protótipo da classe dominante a presença de Manuel.

Manuel não traz a barca Leontina e depois de esperá-la, Borja e Matia voltam à casa pelas rochas escarpadas do declive. Matia sobe as rochas a contragosto e entre provocações com Borja lhe declara:

“_ También mi padre se juega la vida por culpa vuestra.

A su pesar, se quedó cortado. Bajó la luz, y, deslumbrada, distinguí su silueta oscura, rodeada de una aureola.

—Ah, bien, bien. ¡Conque estás con ellos!” (p.51)

De forma inesperada, num ímpeto inconsciente, Matia declara-se do lado dos “íngrats”, dos combatentes da ordem, de seu pai. O reconhecimento de que seu pai pertencia ao bando oposicionista dos republicanos foi despertado na consciência de Matia, a princípio, de modo inopinado. A reação de Matia a favor de José Taronjí e dos "outros" se origina antes de uma vontade de desafiar o poder de Borja, de responder a uma provocação e ofensa sua, que de uma idéia bem formulada a respeito do assunto. De qualquer forma, sua colocação retira-a do estado inerme de obediência a Borja e desobediência à sua avó, a faz pensar em relações de poder outrora incompreensíveis.

O primeiro desafio de Matia a Borja, sua tomada de partido oposicionista, integra Matia, em certo sentido, no mundo dos adultos, em um mundo no qual todos os indivíduos, ignorantes ou não de seu papel social e de sua posição política, interferem na correlação de forças.

“Sin saber por qué, volvían de nuevo a mi recuerdo las sombras de los hierros forjados y las hormigas en la pared. En lo que me rodeaba había algo de prisión, de honda tristeza. Y todo se aglutinaba en aquella sensación de mi primera noche en la isla: alguien me preparaba una mala partida, para tiempo impreciso, que no sabía aún.” (p.52)

A associação realizada pela narração entre a atitude de Matia e o medo e a tristeza sentidos na ocasião em que Matia chega à ilha e se hospeda em um quarto de hotel, que se mostra a ela aterrador, demonstra o sentido opressor que decorre de sua condição de criança num mundo cruel. A obra exprime uma concepção de mundo na qual a opressão toma diversas formas: a opressão contra o universo infantil, a opressão da guerra, a opressão dos ícones e valores cristãos, a opressão de classes e, num plano psicológico, a opressão interna dos próprios medos e fantasmas.

O episódio termina com uma última aparição do sol-fogo, o sol que cega e queima. Assim são descritos os cabelos de SaMalene, "de un rojo intenso, llameante; un rojo que podía quemar, si se tocase. más fuerte, más encendido que el de su hijo Manuel. Era un hermoso cabello liso, cegador bajo el sol." (p.61)

O símbolo solar parece deixar sua marca nas personagens que serão o objeto do sacrifício da história. O sol as singulariza, a sociedade as sacrifica.

O dia do encontro com o corpo de José Taronjí e da vitória das tropas franquistas termina com o cessar novamente do vento e uma longa chuva.

A chuva derradeira estava sendo anunciada durante o dia todo por este vento atormentado e furioso. A chuva alivia as tensões do dia que vinham se intensificando num ritmo catastrófico. Somente uma longa noite de chuva fertilizante pode desanuviar a aflição de um vento cólera, um vento que paralisa com a morte, um vento provocador.

De volta à casa, todos reunidos na sala grande, Mosén Mayol, a avó, tia Emilia, Antonia, com as fotografias do avô e de tio Álvaro esperavam ansiosamente a notícia da vitória das tropas nacionalistas. Mais uma cidade havia sido conquistada.

Mosén Mayol, o padre da igreja de Santa María, aparece como uma figura aristocrática, admirada por Matia, filiada ao poder local, dona Práxedes. Será em nome do pedido desta última que se realizará, ao dia seguinte, uma missa em celebração à vitória dos nacionalistas. A relação é evidente: ao assassinato de José Taronjí segue-se a comemoração.

"Empezaron a hablar todos a un tiempo. La abuela sonreía, enseñando los dientes caninos, cosa poco frecuente, ya que cuando sonreía, de tarde en tarde, solía hacerlo con la boca cerrada. Así, con el labio encogido entre los afilados dientes, tenía el mismo aire de Borja, en su segunda vida, muros afuera de la casa. "Acaso también la abuela escondía otra vida, lejos de nosotros". Pero no me la imaginaba compadreado canallamente con los del pueblo. De afuera llegó algo como un rumor, bajo y caluroso, y se alzó la cortina. Sobre la mesita, los periódicos adquirieron vida súbita, volaron sus alas y se debatieron bajo la mano del párroco, que cayó plana y pesada sobre ellos.

_ Viento - dijo la abuela - Se levanta el viento otra vez! Me lo temía.

La abuela conocía el cielo, y casi siempre adivinaba sus signos, a la tía Emilia le fue la cortina hacia la cara, y las dos lucharon torpemente. La cortina parecía algo vivo, y se enzarzaron en una singular batalla. Borja corrió a su

lado, y la libró del engorro. Estaba muy pálida y sus labios temblaban. Miré al jardín. Allá abajo corrían dos papeles arrugados, persiguiéndose como animales." (p.65/66)

A reação da avó, similar a de Borja, de mostrar os dentes caninos afilados ao receber a notícia e, curiosamente, como que pressentindo a chegada do vento, demonstra uma ênfase nos impulsos instintivos que pulsam, como que abafados, numa região subterrânea, atrás dos gestos moldados por uma cultura racionalista. O sorriso de dona Práxedes expressa um contentamento que radica na satisfação de seus instintos mais cruéis.⁶

A outra vida escondida de dona Práxedes e de Borja consiste na vida dos impulsos. Fora dos muros da casa da avó, Borja vê-se livre da falsa afetação educada que caracteriza seu comportamento. O espaço do gabinete e a guerra correspondem aos espaços nos quais dona Práxedes sente-se à vontade para dar vazão a seus instintos perversos de manipulação e destruição.

No momento em que se flagra o deleite de maldade de dona Práxedes, o vento volta a agir, desconcertando a cena de felicidade eufórica dos congregados. É curioso observar também que as palavras "debatir", "luchar" e "batalla" são empregadas numa imagem singela dos objetos tomando vida e encenando uma briga corporal com Mosén Mayol e tia Emilia.

Na igreja de Santa María, Matia, numa atitude quase indiferente, observa uma atmosfera opressora através dos ícones sagrados e o poder indiscutível de dona Práxedes. A igreja coloca-se a seu serviço.

⁶ Para um espírito científico, o instinto não se submete a juízos de valor, não há instinto bom ou mau. A maldade e a bondade pertencem ao universo da valorização moral dos atos humanos. A história do ser humano, ou melhor, o advento da Cultura (em oposição ao hipotético estado de Natureza) implica o progressivo domínio dos instintos através da regulação de seu comportamento por regras, conjunto de valores morais, tabus, instituições, ritos, etc. Do ponto de vista ético, o ato de matar, embora provavelmente atrelado ao instinto de conservação, explicita o mais alto grau de animalidade humana. Toda e qualquer sociedade desenvolveu normas de conduta, valores, instâncias judiciais, ritos, atos punitivos que visam a coibir o que, por natureza, é considerado desestabilizador da ordem social e agressor do estado de cultura. As sociedades permitem que doses de violência, por elas mesmas controladas, extravasem individual ou coletivamente. O que define a sociedade moderna, conforme a teoria de Max Weber, em parte, é o monopólio legítimo da violência exercido pelo Estado. A guerra constitui um momento no qual a maldade humana ou os instintos mais primitivos de destruição encontram na cultura um campo propício para sua satisfação. Na guerra, requintes de crueldade ultrapassam os próprios limites do instintivo. O limiar entre o humano e o inumano não necessariamente é o animal.

Na seqüência, o próximo episódio será concernente à tertúlia na casa do prefeito, através do qual podemos compreender as relações pessoais entre os indivíduos da camada social hegemônica da ilha.

Notamos que o sol assume, nesse episódio, na primeira imagem, a profundidade de um poço. A imagem do poço atribui à ação solar um caráter obscuro: "El sol caía en el patio, como en un pozo." (p.85)

Verificamos que o sol desse episódio mostra-se um sol raivoso, que machuca os olhos, cortante como os dentes dos "cascotes" que ocultam a família de SaMalene voltando de enterrar o corpo de José Taronjí. O resplendor diamantino alude ao atributo cortante dessa pedra preciosa. Malene, Manuel e o menino pequeno são vistos por Matia "por entre los afilados cascotes de vidrio, que me llegaban justamente a los ojos." (p.85) Os "cascotes" cortantes desgarram a carne, seu brilho ao sol faz dano aos olhos. Os "cascotes", o sol, a luz desgarram os olhos como uma dentadura feroz: "El sol se hacía verde y rubi por entre aquella dentadura feroz." (p.86)

O sol de Primera memoria nessa imagem adquire a forma de uma dentadura feroz, capaz de rasgar os olhos de quem se atreve a fitá-la. A imagem enfatiza a violência da cena: por um lado, a classe dominante da ilha e seus fiéis carrascos em tertúlia festejam a vitória da frente nacionalista; por outro, o desfile fúnebre das vítimas desta mesma classe, de sua micropolítica de guerra na ilha. A imagem metafórica que se desenhou no capítulo consiste no seguinte: a casa do prefeito, com seu quintal de poço, como uma garganta profunda, forma a boca de dentadura feroz, pronta para dilacerar a carne de quem ousar fazer-lhe alguma espécie de oposição. A violência da cena é sentida nos olhos de Matia, nos olhos de quem vê a crueldade dessa sociedade adulta.

Na casa, reinavam Mosén Mayol e a avó: seu falatório ou silêncio regia a conversa. As reverências e a disposição em torno deles demonstravam a posição régia dos mesmos. O distanciamento de Lauro apontava para sua posição marginal no grupo. Posição esta de alto grau de rebaixamento e subordinação. As moscas ao seu redor sugerem a imagem de lixo, resíduo humano deixado de lado.

A senhora do prefeito é comparada com uma grande mosca zumbidora. A imagem das moscas no ambiente da casa revela a índole pútrida do grupo. A ausência de vento no

ambiente intensifica a atmosfera putrefata. Os cacos de vidro dispostos em cima do muro oferecem à casa a imagem da fortaleza guardada.

Os irmãos Taronjí estão presentes e a declaração de Lauro de que não tinha o pequeno um cargo propriamente oficial revela-nos o papel desempenhado pelos mesmos junto à camada hegemônica da ilha: jagunços a cargo do trabalho sujo que lhes é destinado.

Do outro lado, passam os de SaMalene e com eles o silêncio impõe-se. A este silêncio seguem as injúrias da mulher do ferreiro e de outras do povoado. O silêncio na obra assume várias formas. Este silêncio é descrito como estranho e mágico. Trata-se do silêncio decorrente da condição de vítima, de *pharmakós* da podre estrutura social insular.

O episódio termina com a mosca que caíra no copo de Lauro sendo retirada e jogada contra a parede, derramando uma gota de ouro. A imagem parece fazer alusão ao próprio evento da morte de José Taronjí. Este também é destruído, como uma mosca que incomoda, caindo no desterro da enseada de Santa Catalina. O próprio Lauro parece ser uma outra mosca.

A cena central do declive refere-se ao encontro com o cadáver de José Taronjí. A morte de José Taronjí associa-se à vitória das tropas nacionalistas no continente, motivo da celebração, do Te Deum.

O contato com o assassinato de José Taronjí, a experiência de testemunhar um homicídio, ritualisticamente inicia Matia no mundo dos adultos, nas "coisas escuras e sujas das pessoas adultas". A trama obscura que oculta a morte de José Taronjí, com o provável envolvimento da avó, por meio dos Taronjí, com a relação indireta de Jorge de Son Major, para quem trabalhava José Taronjí, é esclarecida por Borja. A morte, na versão de Borja, foi irremediável e merecida. José Taronjí e os de SaMalene formam os "outros", "eles", os adversários de seu pai, tio Álvaro, os excluídos da sociedade, os que incomodam os donos do poder.

Toda a contradição da estrutura social, deflagrada pela guerra, vem à tona de uma vez, distorcida, mascarada, revestida de um discurso produzido pela "ideologia dominante". Não importa, invade, enfim, a esfera das experiências individuais da protagonista. Essa desestabilização provoca determinada sensação de medo que remete Matia à sensação de medo e desamparo que experimentou ao chegar à ilha.

A inegável realidade da morte é recusada pela personagem. O medo e a dor diante da mortalidade dos seres vivos confluem, em Matia, com o medo e a dor do crescimento, "una pequeña muerte".

A morte enquanto tema, especificamente, a morte de José Taronjí enquanto evento narrativo constitui o fator detonante da trama e a revelação iniciática que determina o processo de desenvolvimento interior de Matia.

O romance trata de uma forma de morte que possui implicações políticas, sociais, econômicas e históricas. A morte de José Taronjí guarda um mistério que diz respeito à obscura e pérfida trama que envolve os Taronjí, dona Práxedes e Jorge de Son Major, ou seja, os poderosos e os fascistas que executam o "serviço sujo" da ilha. O mistério dessa morte ressoa no tempo e no espaço através de uma luz que se propagava no ar, dentro das testemunhas, na prainha onde Matia e Borja descobririam o corpo do homem assassinado.

O sentido dessa morte procede da questão política e social que a encerra. José Taronjí era um membro da frente republicana que se opunha diretamente à estrutura de poder da ilha, representada pela família de dona Práxedes. Além disso, casara com SaMalene, ex-amasiada de Jorge de Son Major. De origem judaica, SaMalene era extremamente mal vista e discriminada pela gente do povoado, que assim manifestava um forte conservadorismo histórico arraigado. A relação de SaMalene com Jorge cria desconfiança tanto na classe subalterna quanto na classe dominante, incomodando ambas. Esta relação representa uma afronta ao código moral da sociedade insular.

O ódio na ilha está socialmente implantado e demarcado. As relações entre a família de SaMalene e os demais na ilha são de hostilidade e exclusão. No ambiente insular, as contendas entre as famílias estão perpassadas por questões de cunho social e político. A oposição política entre os irmãos Taronjí e seu primo José Taronjí traz o sentimento de ódio alimentado entre os mesmos. Isto torna as questões políticas menos discerníveis, novamente mais mascaradas e justificadas. O ódio entre as famílias justifica a oposição política, encobrindo-a. Este é exatamente o sentido da ideologia dominante.

É interessante observar que os Taronjí exercem seu terror até os limites da ilha, abarcando desde a região das oliveiras, monocultura agrária, até as montanhas e a região dos

mineiros das minas de carvão. Seu poder sob a forma de terror se faz sentir espacialmente, alargado, expandido às diferentes comunidades.

O mesmo lugar sobre o qual as pisadas dos Taronjí deixavam marcas, a praça dos judeus, serve de palco para o jogo bélico infantil. Ironicamente, a narradora estabelece um elo de contigüidade entre os espaços e os fenômenos. A contenda entre as crianças reflete o ódio entre os adultos. Também uma divisão social e econômica marcava a formação dos grupos: “ellos” e “nosotros”.

Manuel, no entanto, aparece sob a forma de uma exclusão maior: não pertencia a nenhum dos grupos. Situava-se em um espaço indefinido, ainda que por excelência marginal. Trata-se de um espaço excludente tanto no mundo das crianças quanto no mundo dos adultos, tanto na classe dominante quanto na classe subalterna.

Aqui termina o primeiro nó do enredo. Esse movimento corresponde à descoberta de Matia da rede de relações em que está inserida. Matia percebe que a presença da guerra manifesta a luta de classes na ilha e a violência do poder local unido ao poder do Estado e da Igreja.

A sexualidade: tia Emilia e Manuel

O capítulo seguinte tem como título “la escuela del sol”. O título rende homenagem à figura polivalente do sol na narrativa, começa com uma declaração, em termos, por assim dizer, sumários, da narradora/personagem a respeito de seu grande iniciador, seu “hierofante iniciático”.

A narração nesse capítulo gira em torno dos universos desconhecidos de Matia: o masculino, o da farsa dos contrabandistas, o de Jorge de Son Major, o adulto, o da sexualidade e, por fim, o de Manuel.

Dois dias depois do ocorrido em Santa Catalina, Borja decide declarar trégua ao grupo de Guiem e o visita. Tinha como objetivo ir ao Naranjal.

“Dos días después de lo ocurrido con Manuel en Santa Catalina, Borja nos llevó calle arriba:

_Vamos a la fragua. Quiero hablar con Guiem.

_¿Va a haber tregua?

_Sí.” (p.80)

A ida ao “Port” e ao “Naranjal” dava lugar a uma trégua entre os grupos infantis opositoristas. Uma alteridade excludente constitui a formação dos grupos. “Ellos” compunham-se de Guiem, o filho do ferreiro, Toni, filho do carreiro, Antonio, filho de um colono, Ramón, filho do carpinteiro e Sebastián, o coxo, filho da lavadeira. Todos, como se nota, de origem subalterna.

Em contraste, o grupo de “nosotros”, no qual claramente se insere Matia, estava formado pela liderança de Borja, seguindo-lhe Juan Antonio, o filho do médico e os filhos do administrador da ilha, Leon e Carlos.

A desigualdade social entre os grupos constitui claramente o critério de sua divisão e contraposição.

O momento de trégua girava em torno de interesses comuns que os norteavam. Também Borja era quem o impunha de acordo com seus interesses. A dissimulação e a submissão voluntária caracterizam a forma de relação entre os componentes do grupo de Borja. Sua liderança pautava-se na própria herança do poder político e econômico de sua avó na ilha. Os filhos do administrador, por exemplo, eram obrigados por seu pai a segui-lo.

Matia estava proibida de acompanhá-los ao Naranjal. Todos tinham entre catorze e dezesseis anos. Isso demonstra a carência de espaço de atuação para Matia. Esta, por exemplo, era excluída, no “Port”, das conversas e dos negócios ilícitos entre os garotos e Es Mariné. Não somente o mundo dos adultos, mas também o mundo masculino fechava-se a Matia, atribuía-lhe um papel marginal.

A população do “Port” era constituída por pescadores e comerciantes marítimos que tinham também como atividade o contrabando. Nesse universo masculino, a mulher desempenhava um papel secundário e bastante restrito.

Es Mariné figura como uma personagem maliciosa e pícara. Sua aparência, seu olho esquerdo escondido debaixo da sobancelha, suas atividades ilícitas de contrabando traçam uma identidade de pirata à personagem. A proximidade de Guiem de Es Mariné outorga-lhe essa malícia subjacente. Es Mariné também reverenciava a avó. À soberania da personagem não escapava nenhum estrato social.

Es Mariné e seu mundo representam para Matia tudo aquilo a que ela não tem acesso e desconhece: o universo masculino e dos “mercaderes”, seus negócios ilícitos.

No texto e em Matia, a sensação de confusão mental, os sentimentos de medo, abandono e solidão vêm ligados ao estado de ignorância.

O saber também é valorizado no sentido de instrumentalizar o poder, conferir força a quem o domina. Entre as próprias crianças, por exemplo, quem guarda os segredos, quem está sob a posse de preciosas informações, possui mais prestígio e desfruta de posição de destaque no grupo. É o caso de Borja e Guiem, líderes de seus respectivos grupos, ou ainda de Ramón, companheiro de Guiem.

A bondade e a ingenuidade estão ligadas à ignorância, à inconsciência, na concepção da autora. "Como si con él, con su mano, con mi infancia que se perdía, con nuestra ignorancia y bondad, quisiera hundir nuestras manos para siempre, clavarlas en la tierra aún limpia, vieja y sabia." (p.144)

Os questionamentos de Matia a respeito da bondade ou maldade que motivavam Manuel, ela própria, Borja, "el Chino" dizem respeito a esse estado de indefinição que corresponde à puberdade. " ¿Pero, era él bueno, realmente? ¿Era yo mala? ¿Eran malos Borja o el Chino? ¡Qué confusión!" (p.147)

Assim, se a bondade está relacionada à inconsciência, também a maldade se alia à condição de ignorância, à inseqüência das "chiquilladas".

Borja e Matia são cotejados com Peter Pan e a Jovem Sereia: ambos excluídos da raça humana, um por padecer um eterno complexo de criança, outro por sofrer a ambivalência de sua natureza (metade peixe, metade humana). Assim sentiam-se Matia e Borja: metade adultos, metade crianças, ou seja, nem adultos nem crianças, estrangeiros, absurdos, solitários e marginais. A comparação e a natureza das personagens parecem dotá-las de uma propriedade mágica, de uma substância extraordinária. Não ser criança nem adulto é como

não pertencer à raça humana, é como gozar plenamente de uma qualidade extraordinária do ser, a de metamorfose, a de transfiguração. É como se o estado indefinido de transformação solicitasse um outro atributo ao ser que modificasse sua natureza. Alta, magricela, sardenta, desengonçada, Matia se comporta como um moleque. Dissimulado, impiedoso, engenhoso, ardiloso, Borja porta-se muitas vezes como uma mulherzinha. A inversão ou indefinição dos sexos reforça a idéia de que os catorze anos abrangem uma indefinição de natureza imanente ao ser. No momento de transformação, a matéria em ebulição caótica guarda em si um vir a ser provável, mas imprevisível.

A marginalidade das crianças do romance apresenta um paralelo na condição de marginalidade do neófito. No rito de iniciação, esta fase marginal é representada pelo afastamento do neófito a uma choupana para ver-se isolado em estado de reclusão ritual e passar por provas iniciáticas. O isolamento das crianças no romance está historicamente condicionado, deve-se às relações interpessoais distantes de seu meio familiar e às conseqüências da guerra civil espanhola na ilha. Observamos, portanto, um deslocamento no romance deste isolamento iniciático.

Es Mariné emprestou a barca aos garotos para que fossem ao Naranjal durante dois ou três dias.

“Me tuve que volver sola en la Leontina, llena de rabia. Ellos, los malditos, se subieron a la motora de Es Mariné. Daban gritos, desenrollaban cuerdas, se encaramaban sobre la proa. El sol les daba en la espalda: eran como los de Santa María, en negro y rojo contra el cielo. Hasta el viento me dolía, y Es Mariné me dijo:

—Suba a la barca, pequeña. Y váyase, váyase.” (p. 96)

Alimentando um sentimento de rancor e humilhação por não acompanhar os garotos ao “Naranjal”, Matia aceita, a contragosto, o convite de tia Emilia. Sobe ao seu quarto para “echar una siesta”.

A descrição do quarto de tia Emilia impregna-se de sua pessoal atmosfera. A descrição desenvolve-se como se estivesse sendo descrito não seu quarto, senão sua própria personalidade.

A descrição sugere um mistério envolvendo a vida de tia Emilia, coteja-a com seu quarto, qualificando-a como uma pessoa obscena e pesada. O cheiro doce, o perfume enjoativo que emana de seus pertences, predomina no ambiente. De súbito, um gesto ou alguma palavra emitida por tia Emilia mobiliza a visão de Matia que imagina enxergar os objetos opressores de tio Álvaro pendurados no quarto.

A descrição é móvel, não forma um quadro estático. O sol acompanha a caracterização do quarto e joga seu papel de curinga, reforçando as propriedades do que se quer destacar no relato; os canos "barbotean" maldições. A imaginação mobiliza os objetos, recria imagens sonhadas na intimidade do quarto. Uma intimidade alheia à protagonista, que a enjoa e sufoca. O sol acumula significações no episódio do quarto de tia Emilia, através do qual Matia acede ao conteúdo sexual que exala da postura da personagem adulta em permanente espera lasciva por seu "príncipe encantado".

A figura das abelhas rodeando o quarto, desprendendo seu fulgor aceso como chama, nos faz imaginar o quarto de tia Emilia como uma grande colméia. Ora, "algo dulzón y turbio a un tiempo", algo que exala olores de "almidón y manzanas", fragrâncias doces de jasmíns, um aroma desagradável, velho e enjoativo impregnam o ambiente daquele espaço. A imagem vai sendo construída de forma que a associação do espaço do quarto com o órgão genital feminino torna-se explícita: "Era espeso y obsceno aquel cuarto, como el gran vientre y los pechos de tía Emilia." (p.125)

O sol não somente chameja como um fogo sexualizado, um rebuliço de abelhas fazendo mel, mas também penetra o quarto sexualizado de tia Emilia, quando esta "Medio echada en su butaca, alargaba el brazo hacia el balcón y levantaba la cortina, por donde entraba un vívido fajo de sol, como una espada de oro." (p.125). Parece claro o ato sexual que o sol e o quarto de tia Emilia encenam, revelando a Matia os mistérios obscuros da sexualidade: "Cosas que yo fingía conocer bien, pero que me resultaban aún oscuras y llenas de misterio." (p.125)

A atmosfera sutilmente sensual, de uma sensualidade mórbida, reprimida, sufocante, que vai se configurando na composição da cena de Matia no quarto de tia Emilia, insinua-se por imagens como a de "la penumbra rosa y oro de la habitación", a do próprio "sabor dulzón y exótico del cigarillo turco" que fumava Matia "entre los labios el brillo de oro del

emboquillado". O sentido olfativo predomina sobre os demais, conseqüentemente, o sol captará este apelo sensual. Do sol se evola um perfume que acende as paredes do quarto, incita o aroma dos móveis brilhantes.

A sinestesia empregada envolve a personagem num mundo inebriante de sentidos: o sol, os móveis, os santos, as flores, os pós, o conhaque, tudo emana aromas doces que contribuem para a sensação de permissividade e lascívia entrevista. É importante frisar o "entrevisto" para a compreensão da circunstância: a cor não é vermelha nem branca ou negra, é rosa, o tom não é o da claridade absoluta nem o da escuridão plena, é o da penumbra, ou seja, nada está explicitamente expresso ou hermeticamente oculto. Daí a escolha do sentido olfativo como acusador adequado do "percebido de maneira imperfeita". Afinal, o que não se pode ver, ouvir ou tocar, pode-se cheirar, pois o olfato é o sentido do indício, do vestígio, do rastro. Não é por acaso que, neste ambiente onde predomina o aromático, Matia elabora suspeitas sobre a espera lasciva de tia Emilia da volta de tio Álvaro.

A percepção que Matia tem das manifestações da sexualidade vai se transformando no decorrer da narrativa.

Através de tia Emilia, Matia incursiona no campo do desejo sexual. Os mistérios de tia Emilia envolvem Matia numa atmosfera peculiar. Matia sente emanar de tia Emilia e de seu quarto uma "obscena espera". O caráter sexual da espera de tia Emilia vai se adensando até desvendar-se aos olhos de Matia.

A relação entre tia Emilia e tio Álvaro apresenta-se a Matia incompreensível, repleta de lacunas obscuras. As lacunas e os silêncios tornam-se um procedimento formal e um tema no romance. Por meio de preenchimentos de lacunas e por formas e momentos diferenciados de silêncios, Matia vai se dando conta dos sentidos silenciados que formam a organização familiar, os códigos culturais, as estruturas econômicas e as relações políticas do seu mundo.

Ainda no quarto de tia Emilia, diante do espelho, o sol envolve os cabelos de Matia e a semelhança com a ruividão de Manuel é apontada pela protagonista como uma notável descoberta.

"miré en el espejo mis hombros delgados, tostados por el sol, donde resaltaban los tirantes blancos y los mechones de pelo, escapándose de las trenzas mal anudadas por tía Emilia, con el oro del sol como aureola. Los

mechones rojizos me trajeron un pensamiento: "A contraluz parezco pelirroja como Manuel, y todo el mundo se cree que soy morena" (p.129)

Observemos que a luz solar sobre os ombros e cabelos de Matia produz o efeito de uma aureola, o objeto que sinaliza a santidade do ser. Mas esta glória está relacionada à ruividão de Manuel e é interessante notar que, somente à contraluz, esta semelhança na santidade se efetua. Em outras palavras, a glorificação de Matia se dá no lugar oposto àquele onde naturalmente incide a luz do sol, isto é, em contraposição à glorificação de Manuel. Com esta imagem, o sacrifício está anunciado: a elevação de Matia se realizará em detrimento de Manuel.

O ruivor expressa também o momento do dia, o crepúsculo vespertino, quando terá lugar o primeiro encontro a sós de Matia e Manuel, preparado por um sol que "levantaba una furia blanca de las paredes". Novamente o sol apresenta-se ligado ao sentimento de cólera, de fúria, contaminando o silêncio do momento, um "ardiente silencio".

Matia infringe a lei da "siesta" e isso a leva a encontrar-se com Manuel. O momento da "siesta" torna-se um espaço temporal que, transgredido sistematicamente por Matia, conduz a personagem à descoberta das tramas obscuras da vida social da ilha.

O universo de tia Emilia e o de Manuel encontram-se em contraposição. Um representa a morbidez do poder; o outro, a vulnerabilidade da vítima desse poder. A passagem de um universo a outro se dá por meio de uma transgressão que encontra correlação no simbolismo iniciático. Matia experimenta esta passagem como uma ameaça premente. A passagem do universo da infância ao da experiência no romance assume a significação de uma travessia de um meio social a outro. O caos do mar acompanha Matia nessa travessia, simboliza o caos que se originará em sua vida.

O encontro com Manuel à beira do poço de dona Práxedes, no jardim, gera o que chamamos a segunda tomada de partido em Matia.

A segunda tomada de partido por parte de Matia terá um caráter libertário mais ousado do que a primeira. Matia ao proferir sua opinião contra o fato de matarem o cachorro de Manuel e atirarem-no ao poço, contaminando-lhes a água, se coloca do lado de quem está sofrendo o prejuízo de uma discriminação direta e ostensiva do povoado da ilha. Tal apoio,

novamente evocado de forma súbita, impensada, respondesse, talvez, mais a um sentimento de injustiça pessoal por não ter sido incluída na viagem ao Naranjal do que a uma opinião bem formada a respeito do fato. O fato é que, ao proferir as palavras de apoio a Manuel, Matia subitamente se sente expiando confusas culpas, reconhece seu temor a Deus, sente-se despida da opressão da avó, de Borja, da "inutilidade pegajosa" de tia Emilia, de rígidos costumes aos quais se encontra submetida.

Um novo eu aflora e se agita confusamente, conduzindo Matia a um reconhecimento de tudo aquilo que a sufocava, que a oprimia. Matia se deslumbra com a possibilidade que lhe abre sua atitude de enfrentamento à ordem estabelecida.

A ação de Matia parece decisiva para a radicalização de seu processo de amadurecimento e, por conseguinte, para a formação de seu caráter.

Um velho eu, com valores cristãos internalizados, mergulhado em culpas irrefletidas, aprisionado a rígidos padrões culturais, dá lugar a um novo eu que emerge duvidoso, inseguro, pesaroso e confuso. O processo de amadurecimento de Matia implica a construção de um novo eu atrelado, não obstante, a seu velho eu, embrião de um caráter em formação.

Ao declarar seu apoio a Manuel, Matia sente ruborizar-se, sente seu rosto arder, comenta que "tenía la piel tan encendida como si todo el sol se me hubiera metido dentro" (p.135). A imagem infantilizada nos faz sonhar com as brincadeiras e inconseqüências da infância. A declaração de apoio a Manuel por parte de Matia sai de forma irrefletida, mas é suficiente para que o sol aproveite o vacilo da boca de Matia imprudentemente aberta e se meta dentro dela. Como um dragão atrapalhado, Matia engole o sol ao soltar suas palavras incendiárias.

"_ Me parece muy mal lo que os han hecho, lo que están haciendo en este pueblo, y todos los que viven en él, cobardes y asquerosos... Asquerosos hasta vomitar. Les odio. Odio a todo el mundo de aquí, de esta isla entera, menos a ti!" (p.135)

O sol aparece como um iniciador astuto, que não desperdiça oportunidade para levar a cabo seu objetivo maior: Matia cai na armadilha do sol, na armadilha de si mesma, de seu comportamento infantil.

Situado no princípio do "declive", o poço de dona Práxedes exibia um dragão de pedra, que parece expressar seu regozijo irônico ao ver Manuel aproximar-se de sua fonte para pedir água a Lorenza. A atitude irônica da situação é transferida à compleição do dragão de pedra.

A aproximação de Matia a Manuel realmente significa um contato com a parte desconhecida da vida, aquela que lhe proporcionará o acesso à maturidade.

A personagem Manuel parece ser o motivo encadeador da transformação de Matia, o estopim da história, mas também o ponto onde a corda tensionada entre Borja e Matia rompe-se.

Com Manuel, Matia trava uma intimidade nem mesmo compartilhada com Borja. Em monólogos intermináveis, Matia conta-lhe sobre sua infância com Maurícia, sua relação com seu pai, a perda de sua mãe... Manuel chega a carregar entre suas mãos seu objeto mais valioso, sua alma infantil, Gorogó. Também Manuel revela a Matia suas histórias mais íntimas. Matia comercializa as "coisas íntimas" de Manuel bem como as de Borja. A simonia que Matia realiza entre Manuel e Borja capitaliza-a para bancar sua transformação.

Comparados a duas sombras errantes, a dois cachorros vagabundos ou a dois animais perdidos, Matia e Manuel identificam-se na tristeza que os une. Ambos possuem um "él" a que se referir, um pai distante e ausente que lhes envia presentes.

A perigosa entrega que se dá no declive entre Matia e Manuel é percebida por Matia como um sonho longo e espesso. O estado onírico novamente procura eximir a protagonista da responsabilidade. A irrealidade da experiência caracteriza sua extraordinariedade. A maneira fortuita como Matia e Manuel encontravam-se sublinha o caráter prodigioso de sua relação. Pensar que tudo parecia um sonho significa isentar a culpa de Matia criança.

Uma pedra azul apertada em silêncio entre as mãos enlaçadas de ambos simboliza o segredo que os unia.

Matia e Manuel fincavam as mãos enlaçadas à terra como que resistindo a escorregar para a imensidão do mar, para a imensidão de um mundo que destrói e regenera, que não mais resguardaria a ignorância e a bondade inconscientes da infância.

Com Manuel, Matia prova um amor pueril, ganha um conhecimento intransferível, o de reconhecer-se nos próprios atos, e perde a inocência da infância.

Uma imagem desse episódio textualiza Manuel imerso no "largo fuego de la tierra". Ora, o que constitui o fogo extenso da terra senão o próprio inferno? Trata-se novamente de uma alusão à descida iniciática ao Inferno terrestre. A substância que envolve Manuel, que o empapa como uma lama vulcânica, é para Matia desconhecida. Matia não se encontra ainda em condições de penetrar no significado alegórico dessa substância. O fogo da terra, ou seja, o inferno terrestre e a substância inalcançável na qual se encontra mergulhado Manuel referem-se à trama perversa que envolve a morte de José Taronjí, a relação de Jorge com sua mãe e a suposta interferência de dona Práxedes. Por trás desta rede de relações pessoais e políticas, o motivo da guerra civil possibilita a insurreição de pobres servos submissos, revirando a ordem social estabelecida na ilha. A obra mostra que o inferno terrestre está historicamente determinado. Entabular relação com Manuel implica tocar nessa substância desconhecida, cujo significado se afigura para Matia obscuro e hermético. Conhecer a rede de relações que embaraça Manuel significa descer aos infernos onde se desenvolve esta trama, onde se encontra submerso Manuel.

No quarto de tia Emilia e no encontro com Manuel, Matia alberga entre as mãos seu boneco Gorogó.

O pequeno boneco de trapo negro Gorogó resta da mudança de casa e serve, a princípio, de apoio emocional ao desamparo de Matia. Companheiro imaginário, Gorogó assinalará, como um termômetro, o desprendimento de Matia da infância. Na medida em que Matia vai ingressando no estágio da maturidade, Gorogó vai perdendo o sentido e sua função. Vemos, por exemplo, como, no Internato Nuestra Señora de los Ángeles, Gorogó desempenha um papel importante, sendo, inclusive, o motivo da patada lançada à subdiretora e da subsequente expulsão de Matia.

Gorogó e o Atlas, recursos de sua imaginação infantil, fantasiosa por natureza, pertencem à ilha particular criada por Matia contra a indiferença dos adultos, a ausência de seus pais, a submissão a Borja, a impenetrável espera de tia Emilia. A imagem da ilha, que poderia ser pensada como a própria materialização da solidão aplicada ao plano psicológico, potencializa seu valor simbólico. Matia vive em uma ilha, sente-se um indivíduo solitário

como uma ilha e inventa sua própria ilha para defender-se de seu isolamento do resto do mundo.

A ilha interior de Matia se apresenta como uma saída à sua frustração permanente por sentir-se só, uma resposta individual e particular para sua situação de solidão. O Atlas viabiliza suas viagens imaginárias ao redor do mundo, enquanto Gorogó faz as vezes de interlocutor, embora passivo, das suas histórias de injustiça. A imaginação, portanto, atua como forma de sublimar as pressões internas. O canto do armário, contendo o Atlas e Gorogó, abriga o espaço da imensidão íntima devaneada por Matia. Um refúgio íntimo que alberga as memórias da infância, um lugar escolhido para as práticas de devaneio de solidão da personagem criança.

Mas Gorogó vai perdendo a alma, que lhe fora imputada pela criança e, incapaz de animá-lo com a mesma vivacidade, Matia vai perdendo o poder de amá-lo. Quando Matia leva seu boneco ao quarto de tia Emilia, esta comenta a contradição que vive Matia: por um lado, pede-lhe cigarros para fumar e, por outro, ainda brinca com bonecos.

Na ocasião em que Matia encontra-se com Manuel, o texto compara a expressão e o gesto de Matia com os de Gorogó. Essa comparação aponta para a total inconsciência da atitude de Matia. Igual a um boneco, ela age com o ímpeto e não mede as conseqüências de seus atos, como se sua consciência estivesse ausente.

Gorogó consubstancializa a infância para Matia. De que maneira vive Matia a contradição de não ser mais uma criança, por um lado, e ainda não pertencer ao mundo dos adultos, por outro? Matia empunha uma forte resistência a crescer, tomando, portanto, seu processo de maturidade como uma traição a Gorogó, à "Isla de Nunca Jamás", à sua própria infância que se lhe esvaía.

Gorogó sinaliza a transformação de Matia, indica que o processo de metamorfose está a ponto de efetivar-se: Matia não vê mais sentido em ir à "logia" com Borja e o texto emite sua recusa ao ressaltar seu despojamento de Gorogó.

Mas será no evento em que Lauro é enviado à guerra que Matia recorre ao seu velho boneco com a finalidade de consolar-se, recompor-se de mais uma injustiça. No entanto, Matia nem sequer acha seu esquecido Gorogó, o que nos leva a concluir que sua separação da infância se mostra em avançado estágio de conclusão.

O desfecho do romance culmina com a partida de Matia ao colégio. Antes mesmo da partida dá-se a perda definitiva de Gorogó, a perda irrecuperável da infância.

Também unida à sua infância está a crença de Matia nos contos maravilhosos infantis.

Já nas primeiras páginas do romance, ao narrar sobre sua estância no Internato Nuestra Señora de los Ángeles, ao contar como se sentia malévola e rebelde, o quanto sufocava suas fraquezas, chegando a conter o choro, Matia compara seu comportamento com o da personagem Kay. Kay fora transformado por um cristalzinho encravado em seu coração. A história de Kay assim como a da Jovem Sereia ou ainda a de Peter Pan funcionam como substrato para a consciência de Matia criança, para sua compreensão do mundo.

A Jovem Sereia (pobre personagem de contos infantis, que não possuía uma alma imortal, que só desejava que a amassem, mas que não era uma mulher, nem sequer um ser humano) é considerada por Matia um parâmetro para as reflexões de Matia criança sobre sua própria condição no mundo. Também Matia queria que alguém a amasse, também Matia não era uma mulher.

A certa altura, Matia se aproxima do jardim de Manuel, detém-se e atribui a Manuel um discurso imaginário em que a casa de dona Paráxedes é descrita nos moldes de um conto maravilhoso, no qual figuram um reino encantado e uma avó malvada. Isso mostra o papel paradigmático que as histórias infantis exercem para o imaginário de Matia.

A cena do espelho do banheiro do casarão de dona Práxedes confirma a observação desenvolvida: Alicia encarna a solidão de Matia e o desejo de fugir, penetrando na superfície do espelho, para um outro universo, uma outra existência.

Deixar de acreditar em contos de fadas, perceber que a realidade diverge da lógica de um mundo encantado, significa abandonar Kay e Gerda, implica emergir do estado de ignorância no qual está mergulhada Matia.

A compaixão que sente Matia por Kay, Gerda, Peter Pan e pela Jovem Sereia reflete a pena que sente de sua própria infância perdida. A tentativa de salvá-los representa a sua malfadada busca em retornar a si mesma, a um tempo perdido.

O desencanto final com as histórias dos contos maravilhosos e a ruptura da identificação com suas personagens ilustram, assim como o desencanto de Gorogó, a conscientização de Matia de sua transmutação.

A experiência de Matia, em companhia de Manuel, estirados no "declive", envoltos pela luz do mar, como imersos num útero, protegidos contra o sol, corresponde àquilo que fora anunciado no início da obra. ao mal e ao bem unidos que Matia provaria. A descida ao inferno e o regresso ao útero se combinam nessa imagem composta pelo "declive" e a luz do mar. Imagem que configura e simboliza a relação de Matia com Manuel: real motivo da descida ao inferno, do regresso ao útero simbólico. O regresso ao útero é um avanço em direção à transição de Matia para a vida adulta.

O capítulo termina com a ida de Matia e Manuel a Son Major. Matia impõe sua vontade a Manuel e demonstra seu domínio sobre essa personagem. O final do capítulo lança luz sobre o motivo de arrependimento da narradora: sua cruel dominação sobre Manuel.

As cenas principais desse capítulo são a do quarto de tia Emilia e a do encontro com Manuel. Estas duas cenas interligam-se não somente na seqüência dos acontecimentos, mas também por meio de uma associação significativa com relação à estrutura do enredo e do esquema iniciático subjacente à obra.

A sexualidade, como um dos mistérios ao qual acede o neófito, assume em Primera memoria a forma de repressão sexual interiorizada ou transgredida, como vemos no caso de tia Emilia e veremos no caso de Borja e Lauro.

Aqui termina o segundo movimento do romance. Matia transita por espaços de classes antagônicas como o da "fragua" de Guiem, o do "Port", o do quarto de tia Emilia e o de Manuel. O contato que Matia tem com a sexualidade através de tia Emilia ou de Manuel é atravessado pela luta de classes e pela guerra civil. A perda de Gorogó e das histórias infantis se dá paralela à aquisição da experiência da sexualidade.

A guerra na praça dos judeus e o episódio na casa de Son Major

O capítulo “Las Hogueras” constitui um momento do romance que condensa as revelações pelas quais passa Matia em seu caminho rumo à conclusão de sua iniciação. A tensão entre Matia e Borja se intensifica de maneira significativa no decorrer deste capítulo. Revelações como a de Matia a Borja a respeito do parentesco de Manuel com Jorge, como a de Borja a Matia acerca de seu caso secreto com o Chino ou ainda sobre a correspondência de tia Emilia a Jorge fazem parte de um trecho da narrativa cujas cenas principais, também de caráter epifânico, serão a da praça dos judeus e a de Son Major.

A relação que Matia trava com Manuel causa um rearranjo na correlação de forças entre os grupos. Os de Guiem tomam Manuel como um novo aliado do grupo de Borja. Este, por sua vez, repudia a relação e a considera uma afronta a seu poder. A disputa entre Matia e Borja acirra-se e alcança um nível de tensão insuportável. Matia conta a Borja o segredo de Manuel com a finalidade de feri-lo. A crueldade infantil em contraponto com sua debilidade e inocência será um dos temas fundamentais deste capítulo.

O jogo de poder e de bravatas é levado adiante quando Matia, ainda em tom de provocação, mente para Borja, dizendo-lhe que havia estado com Jorge, acompanhada de Manuel, muitas vezes, inclusive.

A participação de Matia na guerra entre os grupos é sentida por Borja como um momento de trégua entre ele e ela. Um gesto que possibilita um retorno de Matia à situação anterior à desavença entre ambos, uma volta à estabilidade inicial. Veremos como este retorno não se faz mais possível, como o regresso à estabilidade significaria um retrocesso do próprio processo de amadurecimento de Matia.

Mas, qual o sentido desta guerra para a protagonista? Que revelação traz a participação num jogo de contenda infantil?

A preparação para a guerra contém traços de um ritual macabro. Munidos de ganchos que haviam pendurado cabeças de animais no açougue, enterrados secretamente e usados somente para tal fim, os de Guiem acendiam fogueiras em cada extremidade das ruínas da

praça e ali, em atitude de provocação, queimavam bonecos de palha, que representavam Borja e Juan Antonio, como sinal de vitória.

É curioso observar que Guiem era filho e ajudante, aprendiz de ferreiro. O ferreiro é considerado o mestre de iniciação, pois, enquanto mestre do fogo, opera uma transformação de ordem cósmica. A grande obra da Criação é concebida como uma obra de ferreiro. Toda fundição significa uma magia alquímica que engendra uma transformação da matéria. O poder do ferreiro é ambivalente, pois o fogo reside tanto no céu como no inferno.

Matia descreve a guerra entre os grupos como uma "guerra sorda y ensañada cuyo sentido no estaba a mi alcance, pero que me desazonaba, no por el daño que pudieran hacerse, sino porque presentía en ella algo oscuro, que me estremecía." (p.111/112)

Ninguém melhor do que o ferreiro-aprendiz para provocar e comandar uma guerra cujo sentido é o de uma iniciação ao caráter demoníaco da guerra, à crueldade que a constitui.

Os ganchos usados como armas pelos garotos do grupo de Guiem tinham para Matia "un significado brutal, tal vez porque me traían el recuerdo de la cabeza colgada a la puerta de la carnicería. Aquel ojo de niña hinchado y azul entre afluentes de sangre, mirando fijamente de lado, lleno de odio y estupor, parecía el símbolo de la ira entre Guiem y Borja." (p.161)

O elo entre esta guerra macabra e encarniçada e a guerra santa contra os judeus no passado é evidente. Não só o espaço é o mesmo, como também a ênfase no caráter cruento, inflamado e cruel destas guerras coincide. Além desta relação, a guerra infantil reproduz em miniatura a Guerra Civil Espanhola, a luta entre republicanos e nacionalistas.

Os bonecos queimados nas fogueiras ritualizam a morte no fogo, evocam seu caráter simbólico purificador e destrutivo.

No romance, a guerra é declarada porque Guiem e seu grupo supõem que Manuel havia passado para o grupo de Matia e Borja. A suposta aliança desestabilizaria o equilíbrio entre os grupos. É por motivo desta guerra que Matia terá o primeiro sentimento de adulta, o sentimento de piedade por Lauro. "Y a un tiempo me avergonzaba de aquel primer sentimiento de adulto y me daba miedo y pena de mí misma, de mis palabras y de mi piedad." (p.163)

O sentimento de piedade é entendido por Matia como seu primeiro sentimento de adulta. Um sentimento que eclode de um instante de epifania, que demonstra uma nova compreensão da realidade, que comporta um senso de justiça.

A raiva e a tristeza que a fúria de Lauro num primeiro momento lhe provoca ligadas à inconsciência e às reações de uma criatura solitária serão substituídas por um sentimento de compaixão.

Se as provocações feitas a "el Chino", no começo da trama, despertam em Matia uma tristeza inconciliável é porque também espelham uma profunda amargura. Uma amargura de sabê-lo querido por Antonia e saber-se sem ninguém.

Agora, Matia experimenta um sentimento de piedade por Lauro, uma piedade emprestada de seu arraigado vínculo aos valores e preceitos católicos. A este sentimento sobrevém um sentimento de vergonha e pena de si mesma. A consciência de que a cada dia mais lhe escapava a infância mesclada ao desejo de não crescer, de não participar do "mundo sujo dos adultos", fundem-se no seu conflituoso caminho em direção à maturidade.

A guerra e o fogo no romance assumem o caráter histórico e ritual das fogueiras da Inquisição católica, envolvem Matia nos mistérios da morte simbólica no fogo, fazem nascer em Matia seu primeiro sentimento de adulta. A piedade de Matia pode ser compreendida como a purificação dos sentimentos de inveja e de mágoa que a protagonista nutria por el Chino.

Durante a guerra, Borja se mete no bosque, sai vitorioso e ferido. Lauro, por sua vez, aguarda-o guardando a praça. A posição de Lauro revela o grau de ambigüidade experimentada por esta personagem no romance.

A compaixão é suscitada em Matia ao enxergar esta ambigüidade da posição de Lauro: nem adulto, nem criança, nem soldado, nem seminarista, nem preceptor, efetivamente, homossexual, fraco, pobre, míope, humilhado, prisioneiro de Borja. A piedade misturada à vergonha é provocada em Matia por esta nova consciência que observa e desvela o sentido negativo da vida humana. A guerra na praça dos judeus possibilita a Matia este desvendamento da vida humana.

O sentimento de compaixão de Matia liga-se diretamente ao seu processo de distanciamento da infância.

Tudo é sentido, porém, como algo remoto, como em um sonho. O evento propicia uma interpretação hesitante quanto à natureza do acontecimento narrado. Ao acabar o alvoroço, instaura-se um silêncio que contrasta com os gritos que há pouco marcavam a realidade da briga entre os grupos. "No era gran cosa, pero al Chino le caían por las sienes gotas de sudor. De nuevo nos veíamos rodeados por un espeso silencio. Los gritos de horas antes eran algo remoto, como un sueño." (p165)

A mudança abrupta de estado e situação atira o anteriormente vivido a uma distância espacio-temporal que se assemelha à passagem do estado onírico à vigília. Sugere-se que o evento das fogueiras tenha sido experimentado num sonho.

Parece que a mudança de estado que se está processando em Matia é acompanhada por uma sensação de trânsito do mundo onírico ao mundo real. A passagem do mundo da inocência ao da experiência é observada, às vezes, como um trânsito do sonho à vigília no texto. O sonho aparece sempre como possibilidade de negação ou pelo menos questionamento de uma realidade desagradável.

Na "logia", esse processo parece evidenciar-se e tornar-se mais complexo. A digressão referente à recordação da relação secreta entre Borja e o Chino acomete Matia como um sonho. "Borja seguía hablando en la oscuridad de la logia, pero casi no escuché lo que empezó a contarme, porque de pronto, como un sueño, me volvía aquel día. Un sueño distinto, crudo y real, con un significado revelador." (p.171)

A proposição, por meio da modalização comparativa, permite-nos supor que o sonho pode servir de veículo revelador de uma verdade encoberta no plano da realidade. O sonho, aqui, é capaz de introduzir o real, de fato, e não através de sua interpretação simbólica.

O estado de sonolência também acompanha Matia no Naranjal quando ela testemunha a relação sexual entre Borja e Lauro.

A cegueira de Matia, sua impossibilidade de ver a verdade do fato, é reforçada aqui por seu estado de sonolência. "Sentir-se em sonhos" explica sua incapacidade de apreensão do alcance do que está sendo testemunhado.

Verificamos, portanto, que o discurso narrativo não só hesita entre a procedência real ou onírica, imaginária, do fato narrado, como também emite uma concepção ambivalente de sonho. Ora o sonho comporta o que há de verdadeiro no real, ora compreende o

mascamamento do mesmo. O sonho pode corresponder ao lado mais claro do real, como também ao seu lado mais obscuro.

Nesse episódio, a luz solar adquire a densidade e a nuança da nebulosidade que caracterizará a impossibilidade de Matia de enxergar com clareza esta relação.

Por um lado, a luz do sol está entupida pela neblina; por outro, esta neblina está impregnada do dourado dessa luz. O vermelho furioso torna-se rosa ao atravessar a nuvem; a nuvem confere à luz uma tonalidade rosa e espessura, uma nebulosidade vaporosa. A "luz nublosa" ou a "neblina dorada" é o resultado da convergência de dois elementos aéreos que operam como um véu que turva a visão das coisas ou um gás que provoca sonolência em Matia.

Dentro do Naranjal, "todo parecia dormido", as folhas das árvores produziam uma sombra que transformava a luz interna em verde escuro - "apesar del sol alto y redondo".

A luz do sol se apresenta na obra de diferentes formas em função da situação na qual ela incide e manifesta a essência do que está sendo tratado. A imagem da nebulosa impera nesse evento do Naranjal e simboliza a incapacidade de Matia de enxergar algo que ocorre sob sua vista. A luz do sol, portanto, alia-se à nebulosa, toma-lhe emprestado suas propriedades, acusando a atitude psicológica de relativa cegueira de Matia diante da situação que presencia. Por sua vez, a nebulosa se expressa através da luz solar, age neste meio luminoso porque é ele que evidencia inclusive aquilo que tem por finalidade ocultar-se.

Da mesma forma, o Naranjal modifica internamente a luz solar que sobre ele incide, torna-a "verde oscuro", cria um ambiente luminoso próprio em seu interior, encobre oportunamente a relação proibida entre Borja e Lauro. Tudo isto, ressalta a imagem, não obstante o sol alto e redondo. O sol de Primera memoria é astro imperador e onividente, mas quando sua luz toca as coisas, assimila as propriedades e a tonalidade que tais coisas emanam, exprimindo assim o que há de imanente nestas coisas. Tenhamos em mente que estas coisas podem ser de ordem psicológica, espiritual ou material.

Os olhos do Chino, por exemplo, apresentam-se como dois sóis com luz própria e fixa que, recaindo sobre os de Matia, repercutem na protagonista a lembrança da imagem produzida pelo sol na igreja de Santa María.

Santa María faz Matia lembrar o Chino e vice-versa em razão do próprio destino desta personagem, morta na frente nacionalista como um dos mártires com os quais ele tanto se identificava.

Matia lembra que na ocasião se afasta do Naranjal e sozinha, parada na extensão de uma planície, sente a imobilidade fixar-se em sua sombra.

A imagem significativa desse trecho é a da imobilidade de Matia. Comparada com a quietude de uma árvore, a personagem tem sua sombra solitária e inativa projetada por um sol que destaca, desta forma, o caráter inercial da atitude física e psicológica da personagem. Diante da situação, Matia se vê paralisada, sem saber o que pensar, como agir ou reagir. Sua incapacidade de tomar uma resolução está em conformidade com a imaturidade psicológica da personagem. A carga informativa supera a capacidade de entendimento da consciência infantil de Matia. Não podendo suportá-la, Matia então se afasta do local e se nega a enxergar o que acontece entre Borja e o Chino.

"Noté un pequeño ahogo. "Olivos, almendros, olivos, almendros..." Todo se prendía en los ojos con un brillo que cegaba." (p.176). E finalmente a luz ofuscante acompanha os "olivos y almendros", figuras alternantes e masculinas que representam os corpos de Borja e Lauro. Matia vê, mas não enxerga e isto se deve à ação de uma luz ofuscante; uma luz que revela a atitude cega da própria personagem. Isto equivaleria a dizer que nem sempre a luz solar é reveladora, que nem sempre o brilho refletido nos objetos do sol manifesta o que a percepção confunde? De fato, atribui-se à luz, nessa imagem, a razão de não se enxergar o que se passa entre Borja e Lauro. Porém, o que a luz manifesta aqui é a cegueira psicológica de Matia, portanto torna-se uma luz ofuscante para ser representativa da qualidade fundante daquilo que procura revelar.

A revelação que Borja faz a Matia dos segredos de tia Emilia, de seu amor secreto por Jorge de Son Major desata o nó que amarra Matia ao desconhecimento. Embora resistente e sentindo-se alienada a este mundo, Matia vê-se obrigada a penetrar no "poço escuro" da vida, a conhecer a natureza dos desejos que motivam o comportamento das pessoas adultas.

O segredo de Lauro, sua relação pederástica com Borja, dá-se a conhecer a Matia por meio de Borja. Mas se lhe patenteia, efetivamente, mediante sua própria memória. A remontagem da cena, num esforço de memória, permite que Matia se desprenda da neblina

inconsciente que a impedira de enxergar os fatos. A sensação de frio e o sentimento de medo acompanham Matia no seu doloroso ingresso na maturidade.

É como se Borja, na realidade, operasse como um dispositivo que, uma vez acionado, engendrasse a memória reveladora de Matia. Uma memória composta de uma textura onírica, revivida como um sonho brumoso que, ao final, sucumbe à argúcia do espírito de Matia.

De forma geral, a organização do romance segue o esquema de revelações consecutivas que vão sucedendo a Matia e que vão contribuindo para sua transformação interior. Matia parte de um estado psicológico de cegueira e ignorância, reforçadas por sua jactância, que vai diminuindo conforme a personagem vai experienciando situações reveladoras e conscientizando-se da realidade que a cerca.

Esta organização se explicita na cena da visita a Jorge de Son Major. Borja persuade Matia a levar Manuel a Son Major. Ele também faria parte desta visita.

A ida a Son Major compreende imagens plenas de um simbolismo concernente ao sentido da experiência ali vivida.

"Había un sol maduro, pleno, aquella tarde. Entrábamos en un tiempo dorado, de luz en sazón, con un resplandor rojo y malva, entre los árboles. Un sol cálido como un vino antiguo, que debía tomarse sorbo a sorbo para que no se subiera a la cabeza. Habíamos entrado en el mes de octubre." (p.184)

Que tipo de sol apresenta-se e abre o sentido primordial do episódio da visita das crianças a Jorge de Son Major? Um sol maduro, pleno, concentrado em sua cor primordial dourada, irradiando uma luz que, ao ser acolhida pelos elementos naturais da terra, define-se como uma luz "en sazón", ou seja, uma luz concernente ao ponto de amadurecimento e colheita dos frutos, uma luz oportuna. Seu resplendor: vermelho e malva. A descrição remata a imagem comparando este sol cálido com um vinho antigo, daqueles que se deve beber aos poucos para não se embriagar. Finalmente, o mês de outubro é anunciado como corolário de toda a exposição.

A tônica desse evento é a identificação de Matia com Jorge em processos homólogos de transição de fases etárias distintas. Jorge, por um lado, transformando-se em velho e

esperando a morte; Matia, por outro, passando à fase adulta através da adolescência. Ambos, no fim das contas, vivenciando um rito de passagem.

Ora, o tempo propício para tal transição supõe um tempo maduro, em sazão, isto é, pronto para a colheita dos frutos maduros, próprio daquilo que percorreu o tempo necessário para alcançar a ocasião oportuna, o amadurecimento certo das coisas. Trata-se de um tempo biológico e natural que vem caracterizar a experiência iniciática de Matia e que é ilustrado pela imagem construída com base no elemento solar.

O rosa, reforçado pelo malva, e o dourado consistirão nas cores que formarão o ambiente-substância no qual Matia vê-se mergulhada durante o episódio. Também o vinho constituirá um símbolo fundamental para a compreensão do evento. O vinho traz, entre outras significações, essa idéia de "cumprimento do tempo necessário", no caso, para a sua fabricação, atendendo desde a etapa da colheita das uvas, passando pelo estágio de fermentação, até o de consumo do mesmo. E para completar, a menção ao mês de outubro vem coroar a idéia de sazonalidade, de curso natural da vida marcado pela aceção de sucessão periódica, como, por exemplo, a sucessão das estações do ano. A idéia de sazonalidade liga-se à idéia de ciclo vital e à idéia de uma temporalidade que obedece à lógica de nascimento, crescimento, morte e, acrescentaríamos, renascimento. Lógica esta inteiramente concorde com a lógica que fundamenta os ritos de passagem, sobretudo o da puberdade.

Assim, o sol que incide sobre as coisas da terra, naquele momento, é um sol maduro e tardio: expressão do momento crucial de Matia de revelação e amadurecimento.

Matia e Borja aproximam-se da casa de Manuel. Buscam-no para levá-lo a Son Major. Na descrição da atmosfera que cinge a casa, "Había un gran silencio, en el que se perseguían dos abejas de oro. El velo rosado del sol lo bañaba todo, como un sueño." (p.185) Parece que a atmosfera onírica que caracteriza o evento de Son Major se anuncia a tempo. Já podemos distinguir um ambiente inundado por uma substância líquida, que tudo banha, com seu véu rosado. A imersão de Matia no cálice de vinho, imagem alegórica da experiência de Matia em casa de Jorge, é antecipada por esta imagem, na qual o sol desempenha o papel de anunciador do evento. Sensação de sonho, turvação rosácea, ambiente líquido misturam-se numa imagem solar apuradíssima.

Ainda no jardim de Manuel.

"Las sombras se movían en el suelo. En grandes macetas de barro resaltaba el rojo vivo de los geranios. Todo resplandecía, como si hubiera caído una lluvia de oro, fina y centelleante. Un vidrio de la ventana derecha, espejaba, azul y verde. Tenían el balcón abierto y se respiraba el gran silencio, como si todos estuvieran dormidos o encantados." (p.186)

Talvez não haja uma passagem no romance cujo prodígio chame tanta atenção como a que narra a ida do grupo de Borja com Manuel a Son Major. Os termos encantado, mágico e misterioso são recorrentes nessa página. A chuva de ouro, a precipitação celeste de uma luz que cobre tudo com uma camada resplandecente, proporciona à paisagem descrita um caráter irreal. Sugere, junto com as sombras movendo-se e o silêncio sendo respirado, como um gás sonífero, um estado de encantamento que domina a situação. De fato, há uma relação entre estado de encantamento geral difundido no ambiente, a atitude conivente de Matia com Borja e a submissão cordata de Manuel. A narração quer fazer parecer que ambos, enfeitiçados por algum desconhecido feitiço, seguem as ordens do embusteiro Borja, sem relutância, de forma resignada, como se houvesse uma aceitação misteriosa de cada um de seu destino. O estado de encantamento quer fornecer a explicação plausível para a insensatez e submissão deliberadas, principalmente por parte de Manuel, aos caprichos de Borja. O encantamento exime as personagens da responsabilidade de seus atos.

O encantamento não somente se configura como um estado de espírito geral e dominante das personagens, coincidindo com o ambiente que o reflete e o constrói, ao mesmo tempo, mas também se consubstancia na figura beatificada de Manuel.

Manuel, cordato e passivo, é levado à casa de Jorge por Matia e Borja. Ao ver Manuel eleito por Jorge e ver-se rejeitado pelo mesmo, um grande ódio e uma grande inveja invadem Borja. A armadilha de Borja contra Manuel começa a ser esboçada neste episódio. Borja sai aniquilado de sua tentativa de provar sua filiação a Jorge. Manuel é tratado como o legítimo filho de Jorge e não Borja. O desejo de Borja é frustrado e uma pérfida vingança começa a ser urdida pelo embusteiro. Jorge serve vinho às crianças e uma tertúlia dionisíaca é experienciada por Matia como se estivesse num sonho.

As imagens elaboradas refletem o estado extasiante de Matia que se sente atraída por Jorge e observa ao mesmo tempo o sofrimento de Borja. "Siempre recordaré aquella luz dorada, donde todo parecía sumergido en un vino maravillosamente dorado"p.190.

Essa imagem, que introduz a descrição do ambiente do jardim na casa de Jorge de Son Major, é muito significativa porque corrobora a idéia das imagens anteriores que vinham se esboçando desde a ida à casa de Manuel.

A cor rosada da luz solar, sua liquidez e maturidade vináceas são integradas em uma única imagem: a da submersão de tudo em um vinho dourado. O ato de submersão significa um aprofundamento, um abismar-se nas águas do vinho. A submersão compreende o internamento necessário para que a mudança ontológica do ser iniciado se efetue. O sol assimila este processo de submersão vinácea tornando a substância do vinho, que por excelência é tinto, em dourado-sol. Este dourado, em comum ação com o tinto, produz a luz rosada dominante no ambiente. Ora, lembremos que a cor característica do quarto de tia Emilia também era o rosado e que o mesmo rosado caracterizava o episódio da lembrança de Matia do Naranjal. O que nos leva a inferir uma suposta conotação sexual ligada à descoberta do sentimento amoroso despertado por Jorge em Matia. A personagem sente-se atraída por Jorge e esta atração a faz experimentar as primeiras manifestações sexuais de seu desejo.

De acordo com a imagem, o rosado reinante seria proveniente do reflexo de um sol tardio sobre a(s) garrafa(s) de vinho na casa de Jorge. A garrafa de vinho, neste sentido, agiria como uma tela que reflete a luz solar. Ora, a comparação da garrafa a um abajur nos permite imaginar o sol como uma lâmpada instalada dentro da garrafa.⁷

⁷ As imagens de Primera memoria estão imbuídas de uma imaginação criadora que se diferencia da imaginação reprodutora. Não se trata, definitivamente, de interessar-se pura e simplesmente em reconstruir imagens derivadas da percepção e da memória. O simbolismo das imagens de Primera memoria não só revela aspectos profundos da temática do romance, mas também reconcilia o ser imaginante com a coisa ou situação imaginada. O expressionismo das imagens do romance demonstra que pulsões inconscientes autênticas animam-se no processo de formação destas imagens. Processo este denominado imaginação imaginante ou imaginação criadora por Bachelard.

Dizer que Primera memoria é um romance dotado de uma imaginação poética autêntica significa dizer que suas imagens não seduzem por recomporem formas exuberantes ou, ainda, por retratarem uma preocupação estética exclusivamente formal. A imaginação é poética em Primera memoria porque não racionaliza uma tradição que lhe é anterior ou subjacente, ao contrário, expressa-a justamente porque suas imagens aproximam-se o suficiente da verdadeira natureza e estrutura das imagens míticas pensadas por Eliade e Bachelard. Tanto para Bachelard como para Eliade as imagens poéticas evocam devaneios primordiais, exploram mitos ancestrais, associam-se a sentimentos universais, possuem estruturas multivalentes, operam segundo uma dialética que lhes é constitutiva, são ambivalentes e realizam uma função psiquicamente fundamental (a do irreal).

Ora, através dessa imagem, Matia sonha-se na intimidade do vinho, imagina o sol irradiando seu resplendor dourado a partir do interior de uma garrafa de vinho. O sol, neste momento, deixou de exprimir simplesmente qualidades vináceas para submergir em sua substância como o sol que some no firmamento das águas do mar durante seu poente. A imagem do ocaso do sol no vinho não só serve de metáfora ao crepúsculo de Matia e Jorge, mas também valoriza este sentido, torna a morte menor um símbolo da morte maior.

Jorge está sentado atrás da mesa, dividido ao meio, como o firmamento secciona o sol poente. O crepúsculo é uma pequena morte porque o sol está dividido; o dia está transformando-se em noite, contém simultaneamente uma parcela do dia e uma da noite, ainda não é plenamente noite cósmica, mas já deixou de ser dia pleno. A imagem lembra a santa ceia e Jorge, falso santo, presidindo o ato solene.

"Estallaba la última luz". É interessante que a luz que está prestes a morrer, a luz do ocaso, a luz tardia e madura, que está a ponto de afogar-se no breu da noite, tenha forças para um último estalido.

Quanto à comparação de Jorge a um "santo extraño", sabemos que em torno de Jorge constrói-se uma lenda. A personagem é tratada como um herói ambivalente que possui um elo com o bem e outro com o mal. Sua relação com o sagrado, assim, apresenta-se estranha. Diferentemente de Manuel, a santidade de Jorge é ambígua e estranha: desfruta de um status de santo que não se baseia somente nas virtudes cristãs posto que incorpora também os vícios profanos.

A epifania transposta pela luminosidade do sol poente está ligada também ao sentimento desconhecido de amor que Matia experimenta por Jorge na ocasião.

"Jorge apoyó su mano en mi hombro y sus ojos se fijaron en nuestros dedos enlazados. Nunca me parecieron los ojos de Jorge tan semejantes a los de Manuel. Sentí el peso de su mano, y aquel roce me despertó una sensación desconocida. Algo que me retuvo, muy quieta, como incapaz de desasirme de su contacto. La mano de Jorge tenía un raro aroma de cedro (me vino a la memoria la caja de habanos que mi padre olvidó en algún lugar de la casa de campo, y que yo, de niña, acercaba a la nariz deleitosamente). Me pareció que aquel aroma se extendía por todo el aire: lo despedían los racimos, el sol, el vino. O, quizá, no fue su mano; quizá fue solamente aquel sueño que empapaba el escondido jardín de Son Major." (p.192)

Acerca desse erotismo ingênuo que perpassa a cena, advertimos que nenhuma cena imagética no romance explora ao mesmo tempo tantos sentidos como essa. Matia sente Jorge tocá-la e isso desencadeia nela uma "sensación desconocida". Matia fixa seu olhar nos olhos de Jorge, o que a faz remeter-se à singularidade dos olhos de Manuel. E, por fim, a percepção olfativa captura o "raro aroma de cedro" da mão de Jorge que lhe aciona a memória, arrancando dos aromas unidos a seu pai. Temos nessa lembrança olfativa do pai uma razão que talvez atue inconscientemente para a ocorrência dessa súbita paixão amorosa de Matia por Jorge. De forma análoga ao episódio do quarto de tia Emilia, o aroma sobressai sobre os demais sentidos e sinaliza o erotismo da situação. O que aromatiza possui poder de espalhar-se pelo ambiente, impregnar a atmosfera. Os ramos de uva, o sol e o vinho não são destituídos deste poder de impregnação do ambiente. O sol, o vinho, as uvas aromatizam o que Jorge tem para exalar porque tudo ao redor de Matia está infundido agora de sua paixão por Jorge. É interessante observar que nessa passagem o sol não está arrancando aroma dos objetos, mas ele próprio está exalando seu perfume, seu perfume de Jorge, tal se apresenta a nova assimilação de natureza erótica do sol.

O interesse que nutre Matia pela intriga que envolve Manuel, Jorge, SaMalene e inclusive sua avó parece perverso nesse momento. Matia parece satisfazer-se com o sofrimento de Borja. Esta intriga vai se desvelando, pouco a pouco, aos olhos de Matia. Como num quebra-cabeça, Matia vai jogando com as peças que podem lhe fornecer a imagem da figura na íntegra. Contudo, Matia interage com o jogo ou as informações não só como jogadora, mas também como peça do jogo, pois se num primeiro momento usa tais informações para afrontar Borja, num segundo, Borja revida seus ataques, servindo-se de uma nova intriga, na qual Matia, agora, é peça fundamental. Recorrendo novamente à imagem da magia como coadjuvante do rito de passagem de Matia, poderíamos dizer que "o feitiço volta-se contra o feiticeiro". Trocando em miúdos, Matia brinca com as informações, comercializa-as sem dar-se conta dos perigos que corre ou das conseqüências nocivas que pode trazer a Manuel. Joga com tais elementos e expõe Manuel a um sacrifício. Mas, por último, descobre que ela mesma era o objeto de sua própria magia e que a magia consistia em sua transmutação de criança em adulta. Este ato atroz retira-a do estado de inocência que lhe restava.

Nesse trajeto pode-se observar como a intriga inicial, a da morte de José Taronjí, entrelaça-se à intriga central do romance; ganha corpo na medida em que se desenvolve a

narrativa. O que há de perturbador na primeira intriga é sem dúvida o envolvimento de Manuel em histórias que dizem respeito às relações entre os adultos. O entendimento de Manuel a respeito dessas histórias perturba Matia porque demonstra uma consciência de sua inclusão nos assuntos dos adultos, uma tomada de partido consciente, um comportamento que se quer conseqüente. A visão de mundo de Matia criança, ao contrário, caracteriza-se por uma cisão entre o mundo dos adultos e o das crianças.

Vimos como os contos de fadas traduzem a lógica encantada do universo segundo a ótica da criança Matia. A morte, por exemplo, existiria no mundo dos adultos, mas não no mundo infantil. Ora, nesse jogo de faz-de-conta os temas referentes ao mundo dos adultos, quando apreendidos pelo mundo infantil, sofrem uma recodificação e são alterados em sua lógica. Manuel desmascara a lógica infantil para Matia ao apresentar-lhe sua lógica dos fatos. O envolvimento de Manuel na segunda e principal intriga desmascara uma segunda vez a lógica e o comportamento infantil de Matia. A personagem percebe que o que antes era nomeado como "as coisas escuras e sujas dos adultos" torna-se cada vez mais próximo, já que seus próprios atos tornaram-se "as coisas escuras e sujas dos adultos". Matia reconhece na segunda intriga, na que está envolvida, através de seus atos, da fabricação de seu corpo e de sua consciência, as coisas escuras e sujas não mais somente dos adultos, mas também dos que estão se tornando adultos, dos que vivem no limiar entre os dois mundos. A cisão entre o mundo da criança e o do adulto se desfaz, o véu que os separava cai e os conteúdos do mundo dos adultos não mais são alterados, fantasiados, banhados por um encantamento. A realidade perde o encantamento e ganha uma crueza atroz. Fica a impressão de haver vivido um sonho, um fenômeno extraordinário que transcende a realidade dos fatos.

Ora, assim como Manuel, Jorge participa da primeira e da segunda intriga e seu conteúdo transforma-se de uma intriga para outra. Na verdade, a imagem que Matia faz de Jorge transforma-se, perde os elementos encantadores, ganha em realismo.

A visita de Matia a Son Major proporciona-lhe a desmistificação de Jorge. A personagem revela-se aos olhos de Matia um homem cansado e triste, refugiado em rosas escuras e lembranças, regando a própria morte.

Então acontece a profunda identificação de Matia com Jorge, uma projeção psíquica que lhe devolve a imagem de si mesma. A função espelho realiza-se: fitar Jorge devolve a

Matia uma identificação perdida. ao mesmo tempo a faz entrar em contato com um outro desconhecido. O espelho revela-nos a ambivalência de duas identidades: a exterior, aparente. e a interior, oculta. Assim, Jorge atua como um espelho: "él no era aún un viejo, como yo no era una mujer: él no abandonaba aún la vida, como yo aún no había entrado en ella." (p.197)

Jorge agarrava-se às lembranças, às suas rosas escuras, assim como Matia agarrava-se desesperadamente a Gorogó, à sua infância perdida. Ambos estão no limiar de uma transformação mágica, de uma iniciação. O verdadeiro eu de Jorge, não mais uma imagem idealizada e fantasiada, espelha o verdadeiro eu de Matia, permite que esta se reconheça em sua tristeza e nostalgia. A través de Jorge a personagem reconhece duplamente a perda de sua infância: primeiro, na passagem de uma imagem infantil e idealizada a uma imagem real de Jorge; segundo, na identificação com essa nova imagem, uma imagem que traz a passagem de um estágio a outro de vida, a "pequena morte" mencionada por Matia.

As pombas de dona Práxedes também atuam de forma significativa neste episódio, pois estão presentes sempre nos encontros de Matia com Manuel no jardim e em Son Major, atuando como se fossem auxiliares mágicos da avó enviados para espiar os passos dos inimigos.

Em torno das pombas, uma atmosfera de mistério ou de desígnios ocultos parece envolvê-las. A sombra das pombas é sentida no chão e algo nela treme "como una estrella fugitiva y azul", em pleno dia.

Sombras fugidias, vibrantes, que provocam uma sensação de chuva fina de ouro, caracterizam a presença miraculosa das pombas no texto.

O trecho inserido no episódio em que se busca Manuel para levá-lo a Son Major expressa claramente a natureza mágica e divina da aparição das pombas de dona Práxedes: sua sombra tinha algo mágico, suas asas se moviam na terra.

A cena encerra-se com a retomada de seu *leitmotiv*: a mão de Jorge sobre o ombro de Matia. Entretanto, põe-se em dúvida a veracidade da ocorrência. Afinal, o que ao fim e ao cabo infundia e "empapaba" todo o ambiente do jardim de Son Major seria um sonho. O aroma de cedro, o vinho, o sol, a paixão, tudo se mistura na hipersensibilidade de Matia, em sua percepção imaginante, dando origem a imagens que tecem uma versão fantástica do acontecer humano, uma versão que oniriza a experiência iniciática de Matia.

"Por dos veces más, Jorge mandó traer vino a Sanamo. Su brazo me rodeó los hombros, y apenas si me atreví a moverme, apenas si ninguna otra cosa pude ya sentir más que aquella luz, aquella botella como una encendida lámpara de color de granada y, sobre todo, la presión extraña, desconocida en mis hombros, que me tenía asombrada y me volvía, ante mis propios ojos, una desconocida criatura." (p.194)

A embriaguez toma conta da protagonista e, nesse estado, a sensação mais intensa é a da luz que emanava da garrafa-abajur "de color de granada". O sentido da imagem é o de arrebatamento. Nada mais pode ser sentido além da luz "granada" do vinho e as mãos de Jorge pressionando os ombros de Matia. O vinho ingerido possui uma luz interna que se transforma em luz interior. O vinho luminoso provoca um êxtase místico em Matia. A luz encontra-se no interior da garrafa, no interior do jardim, no interior de Matia. O arrebatamento é inclusivo, dá-se através de interiorizações simultâneas, onde a paixão é interiorização que enleva. Matia precisa submergir na luz inebriante, precisa sentir a luz interiorizar-se nela, precisa sentir a embriaguez inundar seu interior para que a paixão possa emergir transfigurando seu ser, tornando-o para si mesma "una desconocida criatura".

As imagens que se sucedem apontam o sol se findando: "el sol resbalaba tras los muros" (...) "aquella luz agonizante"(p.195/198) O episódio dirige-se ao término assim como o sol vai esmorecendo, mas uma última cena recupera uma imagem já trabalhada neste estudo:

"Levanté la cabeza hacia Jorge, arrodillada junto a él. Pero, cómo podía doler tanto su mirada? Desató mi trenza, que me resbalaba sobre la nuca, y por un momento sentí el roce de sus dedos en la piel. Quiso sujetar la trenza de nuevo, pero no supo. Al desflecarse, vi el centelleo de la luz entre el cabello, y le oí decir: _ Qué raro! No es negro, es como rojo..."

Cogió un mechón entre sus dedos y lo miró contra el sol. Me pareció que todo aquello sucedía en algún oscuro tiempo de mi memoria. Como todas las cosas del jardín - rosa, oro y grana -, mi cabello entre sus dedos, como un milagro, se volvía leonado." (p.199)

Jorge se dá conta da transformação da cor do cabelo de Matia sob a luz do sol. É interessante notar que novamente à contraluz o negro do cabelo de Matia transforma-se em

vermelho-sol e que, agora, o prodígio da cabeleira fulva é realizado pelos dedos milagrosos de Jorge. Mais um segredo das forças psíquicas de Matia é revelado à personagem. É como se o texto dissesse que a personagem, embora submetida ao reino obscuro da casa de dona Práxedes, guardasse em seu interior o poder de reluzir como o sol.

Somente uma região obscura da mente, reservada aos acontecimentos primordiais da história da humanidade, pode conceber tal revelação. "Todo parecia suceder en algún oscuro tiempo de mi memoria". Este escuro tempo faz alusão a um passado mítico, imemorial, que habita uma região obscura da memória. A revelação iniciática de Matia reside num passado remoto da humanidade e está registrado nas profundezas da memória individual.

É interessante observar que a cena termina remetendo aos bonecos queimados na praça pelo grupo de Guiem.

Durante a visita a Son Major, Borja vê-se frustrado e renegado por Jorge, que insiste em dar uma atenção especial a Manuel e Matia, sentando-os ao seu lado e unindo-lhes as mãos. Desta forma, Borja sente a amargura, a inveja e o ódio envenenarem-no ao limite. A embriaguez das crianças contribui para a intensificação destes sentimentos em Borja. Jorge administra-lhes vinho de maneira maliciosa e sórdida, abusa da inocência dos garotos. Lauro é excluído do encontro e Borja encontra-se só em meio a sua decepção incomensurável. Jorge lembra que tais momentos representariam a essência da vida. O estróina proporciona-lhes a intensificação da tensão em suas relações. O ato de incendiar os "monigotes" de Borja representa a matéria incendiária do episódio. Os "monigotes" de Borja são incendiados na praça por Guiem enquanto em Son Major Borja sente incendiar-se pelo ódio e o despeito. Matia, por sua vez, sente incendiar-se por uma atração por Jorge. As relações são jogadas ao fogo das paixões e aos sentimentos adversos que a paixão propicia. Inclusive Matia se vê embaralhada entre Jorge, Manuel e Borja. Jorge apresenta-se como um iniciador demoníaco que fomenta o devaneio da paixão, da atração, do ódio e dos ciúmes entre seus iniciados. Assim, Jorge colabora com o desfecho trágico de Manuel, furtando-se de ajudá-lo quando necessário. Jorge não atua como São Jorge, não salva a donzela da fúria do dragão.

O momento sublime que vive Matia na casa de Jorge associa-se à fraude, ao grande engano que representa, pois seu valor nefasto se apresentará no encadeamento dos próximos acontecimentos que dele decorrerão. A situação mostra Jorge privilegiando Manuel e Matia

no tratamento. A sua relação com Manuel, no entanto, permanece oculta e mascarada. A relação entre Manuel e Jorge é fraudada aos olhos de Borja, que se angustia com o tratamento diferenciado dado a Manuel e Matia. Guiem, no universo infantil, e Jorge, no universo adulto, parecem ser os grandes demiurgos da prova iniciática dos iniciados. Ambos fomentam a disputa entre Borja e Matia, cuja vítima passiva será Manuel. O ódio alimentado por Borja contra Manuel transborda e verte-se na catástrofe final.

Como se vê, esse terceiro movimento do romance é constituído pelo mundo fora de casa, fora dos olhos vigilantes da avó. Neste ambiente, a disputa entre Matia, Borja e Manuel acirra-se.

A praça dos judeus aponta para a periferia, o espaço onde se encontram os excluídos da classe dominada: Guiem e seu grupo.

O Naranjal representa tudo aquilo que a classe dominante promove e tolera. A classe dominante não tolera, por exemplo, os judeus e os republicanos, mas tolera alianças temporárias com a classe desfavorecida.

A casa de Son Major representa um lugar interdito para as crianças. O episódio faz alusão à profanação da Santa Ceia. Num êxtase de embriaguez, a descoberta do fora de casa é atravessada também pela sexualidade.

A traição

O último capítulo, “el gallo blanco”, condensa acontecimentos catastróficos estabelecidos como resolução do romance: Matia leva Manuel à Joven Simón, Borja prepara a armadilha a Manuel, ameaça Matia, confessa-se na igreja e Manuel é levado a um reformatório. Um mês depois se dá a morte de Lauro em combate no continente.

O conflito com entre Matia e Borja recrudescer finalmente. À noite, na “logia”, Borja e Matia chegam a travar uma briga corporal.

Em meio à ressaca da bebedeira do dia anterior, a narrativa oferta-nos o segundo sentimento de compaixão de Matia. Emaranhada em uma profusão de pensamentos, lembranças e fantasmas, em um atordoamento dos sentidos, Matia experimenta o sentimento

de compaixão por tia Emilia. - ""Oh, Jorge, oh, pobre tía Emilia." Histericamente senti pena por aquella mujer a la que no quise en toda mi vida." (p.208)

A ressaca de Matia torna insuportável sua sensibilidade ao brilho do dia. Todos seus nervos estão à flor da pele e o sol incomoda a pele do céu como se fosse uma pele humana.

Não se fala de nuvens, fala-se de uma camada metálica que recobre o céu azul, transformando o dia num cinza brilhante. A metalização do céu ressalta a profusão e condução de calor, eletricidade e luminosidade. O brilho metálico provoca inquietação graças à descarga elétrica do sol viabilizada pelo metal. A eletricidade do metal fere os nervos da pele. Atrás desta tela condutora, o sol queima como um inchaço. A sensação de desassossego de Matia expressa-se através de uma imagem de um dia eletrificante, ardente e excessivamente luminoso. A metalização do brilho do sol garante que a imagem do dia expresse o estado de espírito da protagonista.

Ademais, o prata marca a entrada do inverno, simbolizando o fim de um ciclo. A passagem temporal é observada pela narradora/personagem por meio das transformações na natureza. Uma sensibilidade centrada nesses detalhes a torna possível.

O sol agora é um sol frio, pálido, porém sempre resplandecente.

As roupas também denunciam a passagem do tempo. Os garotos crescem e as roupas não lhes servem mais. Os encontros com Manuel se escasseiam. Manuel não encontra trabalho no povoado. Sua mãe havia sofrido uma violência em praça pública: raspam-lhe os belos cabelos cor de sol, avermelhados.

O princípio do último capítulo oferece-nos um sumário que acelera o andamento do tempo no romance. As provocações entre Matia e Borja continuam. O grupo de Guiem joga uma pedra em tom de provocação e hostilidade contra Matia e Manuel. Os grupos se unem contra Manuel e Matia.

Matia imagina que Borja tenha conduzido à “Joven Simón” os de Guiem para participarem de seus segredos. Como resposta, conduz Manuel à barca. Manuel atende ao capricho de Matia de forma passiva, sem relutância. Matia exerce um domínio visível sobre Manuel. A passividade e mansidão de Manuel contribuem para o exercício deste domínio, que será objeto de arrependimento para a narradora/personagem.

O trecho que se segue refere-se ao episódio em que Matia leva Manuel à Joven Simón para fazê-lo compartilhar de seus segredos com Borja.

"Remamos hasta Santa Catalina, con viento frío. (...) El agua golpeaba las rocas, y la Joven Simón aparecía negruzca, casi siniestra. Teníamos la cara enrojecida de frío y los ojos lacrimosos. El viento zarandéó mi cabello, como una bandera negra." (p. 220/221)

A imagem da bandeira negra esvoaçante parece convergir com o valor anunciatório do vento que se vinha apontando desde o início da análise. Matia faz as vezes de mastro para a bandeira fúnebre que acena para a chegada de Borja. Qual morte estará sendo representada? A bandeira em funeral poderia estar fazendo alusão à morte de José Taronjí ocorrida no mesmo local, mas, certamente, estará anunciando uma futura morte: a morte da infância de Matia e o destino trágico de Manuel.

Borja aparece e de forma dissimulada pede a Manuel que entregue o dinheiro roubado da avó, contido na "Joven Simón", a Es Mariné, para que o guarde. Diante da hesitação de Manuel e a omissão de Matia, Borja lembra a Manuel o favor concedido quando da morte de José Taronjí. A armadilha está jogada e Manuel não parece desconhecer-la. As ondas guardam a ameaça contida na situação, expressam-na. A cor da água é escura, o dia é frio.

Poderia Matia não ter traído Manuel? Sem dúvida, parece-nos que Matia poderia ter agido de outra forma, poderia não ter sido cúmplice da armadilha de Borja. No entanto, esta pergunta não explica a ação de Matia, nem nos auxilia a compreender a resolução dada pelo romance à questão da transformação de Matia.

A função de traição no texto, com seus correspondentes actantes traidor-traído, radicaliza as contradições vividas por Matia. Por que Matia trai Manuel? Talvez esta pergunta nos aproxime mais da lógica da personagem.

Matia trai Manuel para defender-se das chantagens de Borja. Desafia primeiro Borja unindo-se a Manuel, logo faz com que Borja saiba dos segredos de Manuel e, depois, leva Manuel a participar dos segredos de Borja e Matia guardados na Joven Simón. Será através do ato de traição que Matia se dará conta de seus atos incoseqüentes, da sua falta de domínio sobre a situação, do pecado original de sua inconsciência, de sua covardia.

O pecado da traição, levado a cabo pela mentira de Borja, anunciado na epígrafe de Jeremias, torna-se o ato crucial e simbólico do ritual de passagem necessário para que Matia ingresse no mundo da consciência.

A traição possui, assim como o declive, duas faces: para proteger-se das ameaças de Borja, Matia causa o mal a Manuel. A consciência de haver causado o mal a outrem expulsa Matia de seu egocentrismo infantil. A maldade do homem na terra segue, assim, seu destino histórico. Nenhum ato é inteiramente consciente ou inteiramente inconsciente. A proporção de consciência e inconsciência que reside na ação humana é inerente a essa busca obsessiva e errante do homem por retornar a um tempo perdido, a uma causa perdida. O paraíso original, o estado de natureza e a infância definem, desta forma, este tempo e espaço perdidos onde a plenitude vigora em estado de inconsciência. A traição revela a Matia o que há de mais humano em seu ser: sua crueldade inconsciente determinada histórica e psicologicamente.

Qual o papel de Borja para a deflagração da maldade de Matia?

Pensar a relação entre Matia e Borja traz à discussão uma questão: será Borja um antagonista de Matia? Em que medida?

Parece inegável a importância de Borja, primo materno de Matia, para a transformação da protagonista. Se Borja não chega a ser um antagonista clássico - no sentido de opositor incondicional do início ao fim da trama -, não podemos desprezar seu papel reativo para o desenrolar da história. Este opositor ou vilão, ao contrário de Matia, em nenhum momento compromete o seu lugar social.

De aliados, Borja e Matia tornam-se opositores. Matia desafia sucessivas vezes o domínio de Borja pondo-se ao lado de Manuel. Desafiar Borja, a princípio, significa para Matia experimentar seus próprios limites, testar até que ponto estende-se seu poder, em que tipo de recursos baseia-se. Através dos sucessivos desafios e da traição a Borja, Matia alcança tocar seu limite e conhecer as táticas e estratégias que constituem o poder de Borja. Um poder pautado na malícia, no conhecimento dos mecanismos de repressão social, como, por exemplo, o recurso do reformatório.

Sublevar-se contra Borja, portanto, significa alterar a correlação de forças existente na relação entre as personagens crianças. Em outro plano, significa alterar a correlação de forças existente na sociedade mais ampla, passando-se do lado dos perseguidos, de Manuel e de seu

pai, do lado dos republicanos. Uma nítida noção de sociedade dividida em classes sociais, que se opõem segundo sua inserção na estrutura social e conforme seus interesses, indica que o romance possui uma visão de sociedade na qual a contradição social aparece como uma força constitutiva.

Borja proporciona a Matia as citadas tomadas de partido. Antagonizar com Borja permite que Matia reconheça a colisão de valores que está em jogo, que desenvolva seu senso de justiça, que, enfim, forme sua consciência de adulta. Tanto Borja como Manuel se mantêm fiéis à sua classe social, Matia, ao contrário, oscila.

O romance enfatiza a identificação de Matia com Manuel tanto quanto com Borja. A tristeza e a solidão os unem. Embora fossem primos, as medalhas gêmeas de ambos investem-nos de uma aliança fraternal, demonstram que o destino de suas individualidades parece estar intrincado.

De fato, depois do encontro com Manuel, imediatamente Matia passa a agir de maneira a diferenciar-se de Borja, contrapondo-se às suas atitudes. Matia deixa, aparentemente, de concebê-lo como um modelo a imitar, desafiando o domínio que Borja exercia sobre ela.

Matia distancia-se progressivamente de Borja, mas interiormente atende a um apelo de confronto com ele que coloca o comportamento insensato e voluntarioso de ambos no mesmo plano. Em outras palavras, na medida em que Matia vai descobrindo uma nova maneira de ser com Manuel, sua necessidade de aniquilar o seu velho ser, submetido a Borja, aproxima seu modo de atuar do comportamento de Borja. Matia gaba-se de seu aliado Manuel, é traiçoeira e embusteira como Borja. Ironicamente, para triunfar sobre seu adversário natural, Matia segue seus passos, entra em íntimo acordo com ele, funde-se a ele para dele renascer sua consciência diferenciada.

Chega o Natal, tempo da morte e ressurreição de Cristo, protótipo de Manuel. Lauro vai à guerra e é morto. Reaparece o sol. Borja se torna mais dissimulado do que nunca com Matia.

No quarto de estudos, Borja insinua que Matia mantém relações sexuais com Manuel e Jorge ao mesmo tempo.

Finalmente, a questão da sexualidade se revela para Matia enquanto esfera da vida em sua dimensão moral através da acusação derradeira de Borja. A acusação que Borja impinge a Matia de pervertida abre para ela a implicação moral e punitiva que se desdobra da questão da sexualidade. A classificação "perversão" veiculada à fala de Borja advém de um discurso produzido em outras instâncias sociais. Um discurso que encontra eco nas diversas esferas sociais, que é respaldado por instituições como o reformatório ou a família e que, imbricado na rede de poder, fabrica o indivíduo. O discurso da sexualidade habilmente manuseado por Borja é capaz de fabricar o sujeito social, ou seja, constrói a consciência do sujeito. Matia, enquanto indivíduo em formação, é alvo de um discurso que, ainda que baseado em uma inverdade, já que a protagonista não havia tido relações sexuais nem com Manuel nem com Jorge, engendra sua consciência. Ao perceber a teia de poder, até então desconhecida, em que o "pervertida" (termo classificatório produzido por um dos discursos sobre a sexualidade) atira Matia, a consciência individual da personagem imediatamente incorpora o novo conceito, ou melhor, o novo discurso na fabricação de seu ser. O discurso apropriado por Borja sobre a sexualidade não só normatiza o permitido e o proibido, mas também fabrica a consciência subjetiva do indivíduo sobre si mesmo, ou seja, fabrica o próprio sujeito. O que havia no lugar de "Matia é pervertida"? Nada, ao menos, nenhum discurso objetivamente constitutivo de sua consciência. Agora, Matia sabe que não é pervertida, mas que ligada a uma das manifestações da sexualidade está a noção de perversão e que, aplicada a um indivíduo, não só pode lhe trazer prejuízos concretos na sociedade, como também se pode entender o que constitui o indivíduo. A perda da inocência sobre a sexualidade produz em Matia um novo indivíduo, produz a consciência de que na sociedade em que vive a sexualidade é um discurso formador do seu ser e de que sua sexualidade pode ser objeto de um discurso vinculado a determinadas relações de poder.

"Bueno, no vamos a discutirlo. Tengo tantos testigos como quiera. Sabes lo qué es un correccional? Te lo voy a contar. Siempre andas diciendo que te gustan los árboles, las flores, y todo eso... bien, pues nunca, nunca verás ni los árboles ni las flores, ni casi, casi, el sol... Porque, encima tienes malos antecedentes: tu padre..." (p.232)

O discurso de Borja coloca os antecedentes de Matia, um pai republicano, como justificativa de sua provável punição. As normas sociais estão em comum acordo com os mecanismos de repressão. O discurso de Borja realiza uma equivalência entre perversão sexual e ser republicano, ser “rojo”. É como se a oposição ao poder político significasse uma perversão, uma subversão equivalente à perversão sexual. O fato de o pai de Matia ser republicano fragiliza a posição de Matia, desacredita-a perante a autoridade da avó e do poder instituído. Existe uma colocação irônica do romance em face da sexualidade do próprio Borja. Parece que o romance equaciona perversão e nacionalismo.

O enclausuramento constitui o selo de uma instituição cujo objetivo é punir o indivíduo através de seu afastamento do convívio social. Logo a impossibilidade de ver o sol, a luz do dia, não redundaria tão absurda dentro da lógica deste sistema institucional. O que nos parece curioso, entretanto, é que, na exposição de Borja, as árvores, as flores e finalmente o sol sigam uma determinada ordem de importância ascendente e, portanto, representem os elementos da natureza primordiais para a protagonista. O aspecto mais perverso da dominação representada por Borja é essa penetração na sensibilidade do outro apenas para melhor dominá-lo.

Em outras palavras, o discurso de Borja nos fala, primeiramente, de uma sensibilidade de Matia inclinada às manifestações da natureza; em segundo lugar, designa-nos os elementos da natureza da ilha que mais ecoam em sua sensibilidade; e, em terceiro lugar, coloca-os em certa escala de importância da qual se deduz que o sol, o último elemento a ser citado, ocupa o topo dessa escala. O sol é o elemento da natureza que carrega o simbolismo mais rico em Primera memoria. “Não ver a cor do sol”, frase empregada a miúdo aos detentos, significa não ter contato com o aspecto primordial da vida. Ninguém melhor que o detento conhece a descida aos infernos, porque lá esteve quando lhe foi confiscado o direito de ver o sol, quando lhe foram impingidas as trevas. Para quem está enclausurado e impedido de ver o sol, a idéia operante pode ser invertida: para o detento, o sol é quem está enclausurado. A dialética do externo e do interno carrega imagens que invertem o dentro e o fora sem que com isso incorra-se num prejuízo de sentido. A liberdade é o império do sol. A ameaça de aprisionamento do sol, a ameaça de aprisionamento de Matia, provoca nela o derradeiro despertar para a vida adulta, para a maturidade: “De un tirón se rasgó la sutil neblina, el velo,

que aún me mantenía apartada del mundo. De un brutal tirón apareció todo aquello que me resistía a conocer." (p.232/233)

Era "el último día de vacaciones", Matia segue subjugada Borja a Santa María: "Atravesamos el jardín. La higuera estaba desnuda, con sus ramas plateadas hacia el cielo. Algo había en aquel sol invernal, que repetía: "el último día" o "la última vez". (p.235)

O sol invernal anuncia literalmente o último dia de férias, a última ação da trama que acarretará a prisão de Manuel em um reformatório, a última vez que o próprio Manuel vê o sol fora desta clausura, a última vez que Matia vê Manuel.

No interior de Santa María, a descrição dos vitrais através da manifestação dos raios solares dá a entender uma participação dos Santos dos vitrais no evento.

Casualidade ou não, "San Jorge", protetor natural de Manuel, empalidece no ato, enquanto o "Santito", que provavelmente estará representando Borja, absorve todo o sol. A incidência diferenciada do sol nos supostos representantes das duas personagens no santuário expressa e define a vitória de Borja sobre Manuel. Além do mais, a palidez do sol invernal que vinha sendo assinalada nas últimas imagens dá-se por explicada. O próprio sol empalidece diante do último ato de Borja.

O vento está presente no momento em que Borja se confessa a Mosén Mayol. Enquanto Borja lhe falava dentro de Santa María, seu "santito" reluzia, e "allí fuera empezó a soplar el viento, y, de pronto, una nube lo cegó todo." (p.236) Reencontramos o vento cólera, o vento da tormenta, aquele que move as nuvens que encobrem a clarividência do sol. O vento assinala o ciclo que começa com a morte de José Taronjí e termina com a prisão de Manuel. Assim, Manuel é vitimado como José Taroní. As duas tramas do enredo sofrem um desfecho semelhante. A trama infantil não só reproduz a trama dos adultos como passa a penetrar nas instâncias do mundo adulto. A vítima do mundo infantil torna-se a vítima do mundo adulto. Borja, o algoz do mundo infantil, torna-se o algoz do mundo adulto e Matia, que antes oscilava entre vítima e algoz, entre mundo infantil e mundo adulto, decide tornar-se a cúmplice do algoz do mundo adulto.

A catástrofe final aproxima-se, o último fio está sendo urdido naquele instante, o doloroso rito de passagem está a ponto de encontrar seu término. O vento não desconhece a vítima da confissão de Borja. Os espíritos anunciam: haverá uma nova perseguição, haverá

uma nova punição. O jogo de confidências chega a seu fim. A última revelação íntima do neófito será alcançada ironicamente por meio de um ato sacramental, a confissão. O romance explora a perversão da finalidade do sacramento. Ironicamente, também não será o confesso que receberá a penitência sagrada, senão o grande confidente do neófito.

O recurso da confissão como estratégia narrativa para a resolução da trama manifesta não apenas a engenhosidade do embusteiro Borja, mas também as engrenagens das instituições que representam o poder religioso, político e social da sociedade funcionando em comum acordo e conforme a lógica da punição às infrações. Lógica esta que se insere na mecânica antes comentada da violência dosificada. Vê-se o poder religioso, enquanto representante da justiça divina na terra, legitimar o poder da instância jurídica que delibera a respeito das punições às infrações aos direitos positivos dos cidadãos. Ambos, por sua vez, favorecem a hegemonia da classe dominante ao salvaguardar a segurança de seus membros. Com a prisão de Manuel, a última revelação de Matia anuncia-se: a justiça é uma grande falácia, um ideal humano muito distante da realidade do mundo em que a personagem se insere, um mecanismo de poder que favorece os favorecidos. A desilusão expressa-se na imagem da natureza eólica: "El viento arreciaba y las nubes tapaban el sol que tan hermoso apareció por la mañana. Al fin Mosén Mayol salió y regresamos a casa." (p.237)

O gemido do vento, os gritos das piteiras, a neblina verdosa e branca, provavelmente efluência do mar, compõem a imagem que acompanha o desespero mudo de Matia após a "confissão" de Borja à sua avó.

Um cenário inteiro da natureza vem gritar, vem gemer, vem sofrer com a protagonista o desespero de sua muda submissão, a descoberta da injustiça do mundo adulto, a perda de sua inocência.

A derrota final de sua fanfarrice equivale à compreensão das estratégias de poder e de auto defesa em uma sociedade da qual a injustiça é constitutiva. A submissão de Matia é a outra face de sua traição a Manuel. Sua covardia, o anverso de sua autodefesa: "lições de humildade".

Dentro da igreja, no ambiente fascinante e opressor de Santa María, Matia sente seus vínculos com a realidade da vida afrouxarem-se. Expressão do desiludir da personagem, o seu desapego aos aspectos da natureza da vida demonstra uma desilusão absoluta. Na sociedade

moderna, numa sociedade cujo princípio de hierarquia rege sua organização social, na qual as instituições do sagrado, políticas e os aparelhos repressores servem a uma minoria local de poder econômico, onde a discriminação social, étnica e econômica engendra injustiças sociais, a desilusão constitui um aspecto imprescindível do rito de puberdade da iniciação de suas crianças.

O amanhecer após a catástrofe chega de uma forma abominável, terrível, traz consigo a consciência, a maturidade. Os olhos abertos de Matia soam como um castigo. A entrada no mundo da experiência significa uma irredutível compreensão da lógica perversa da mentira, da traição, da injustiça como elementos constitutivos de sua sociedade, constitutivos da sociedade humana, desde os tempos bíblicos.

O abraço final entre Borja e Matia pode, em certa medida, incomodar os leitores. O choro copioso de Borja ao final pode trazer-nos um grande mal estar. Matia permanece rígida, gelada, abraçando-o de forma resistente, comunicando-lhe uma compreensão reticente, com restrições.

Embora Borja seja caracterizado pela narradora em função de sua dissimulação irrecuperável, muitas vezes, o texto relativiza a maldade das crianças. O fingimento de Borja não é puro nem inocente. Ele parece conhecer muito bem as artimanhas do jogo do poder e sua perversidade é comparável à perversidade adulta. Embora o jogo de guerra entre as crianças seja algo pueril, inofensivo, comparado às atrocidades da guerra civil, serve-lhe como metáfora. Esta história iniciática parece constituir-se no primeiro grande ato de maldade, nas proporções do mundo adulto, de Matia e Borja.

Conforme Valeria de Marco⁸, a omissão de Matia evidencia uma tomada de partido contrária às duas primeiras. Aqui, Matia não opta pelos vencidos, republicanos e desfavorecidos. Matia opta por sua classe social, representada por sua família. O abraço final simbolizaria essa adesão de classe. O texto, num todo, considerando o jogo duplo entre a narradora e a personagem, compreende uma tessitura narrativa que tem por objetivo

⁸ Marco, Valeria de “Primera memoria: uma história de dissimulação” in **O ângulo doméstico no romance da era Franco**. 1999, pp. 252. Dissertação de Livre Docência Em Literatura Espanhola Contemporânea, FFLCH – USP, S.P., 1999.

dissimular esta adesão de classe. Assim se concretiza a etapa final da iniciação, a reintegração da personagem à sociedade.⁹

Matia avista o jardim e atrás das cerejeiras aparece a figueira que parecia branca. Sobre ela, o galo de Son Major, de olhos coléricos, como botões de fogo, resplandecente, gritando – “amanecía – su horrible y estridente canto, que clamaba, quizá – qué sé yo – por alguna misteriosa causa perdida” (p.245)

A figura do galo colérico, olhos de fogo, sobre a figueira, aparece desde o princípio da obra. Emblema de altivez, símbolo solar universal, o canto do galo anuncia o renascer do dia, a aurora. Neste sentido, é concebido como um psicopompo, já que a aurora significa a ascensão do iniciado do inferno à luz. Na Europa, costuma associar-se à cólera, à explosão de um desejo desmesurado e contrariado.

O galo de Matute, sem dúvida, simboliza a explosão deste desejo desmesurado. Ele provém de Son Major porque a personagem Jorge, o aventureiro, por excelência, simboliza o excesso das paixões, dos desejos. O galo sobre a figueira – árvore adâmica que simboliza a vergonha de um pecado, de uma traição a Deus – prevê o desfecho da história de uma traição movida por desejos e paixões desmesuradas, mesmo que sejam pelo poder. Lembremos o galo bíblico que canta três vezes antes da traição de Pedro a Jesus.

O galo, aqui, é símbolo da presciência de um tempo que a tudo põe um término, inclusive à infância.

Que misteriosa causa perdida seria esta que clama o galo? Poderia pensar-se uma alusão à guerra, à derrota das forças republicanas. Não nos parece que o tema da guerra corresponda ao tema fundamental da obra. Ademais, este conteúdo não se afigura um mistério, embora seja desconhecido para a personagem criança.

Pensamos que novamente a narradora alude aos mistérios da passagem da infância à maturidade. O teor enigmático da narrativa aponta para diversas interpretações. A palavra causa não só designa um conteúdo referido à política, mas também à instância do primordial, da origem, do mítico, portanto. O que está perdida com a experiência iniciática da protagonista é a ilusão numa etapa normalmente ligada à inocência, ao paraíso, à

⁹ De fato, quem chega a ler La trampa, observa que Matia adulta inscreve-se de forma tranqüila na posição que a manutenção de seu *status quo* garantiu-lhe.

inconsciência. A passagem do mundo da inocência ao mundo da experiência implica uma transformação do homem e do mundo em que o homem se inscreve. Daí o mistério deste lugar entre-mundos. A aquisição da consciência compreende para Matia um ingresso em seu mundo, tal qual está constituído. Seu ingresso insere-se numa adesão à sua classe social e, sobretudo, significa a compreensão da correlação de forças sociais que estão em jogo.

Assim, o quarto movimento do romance corresponde a um enquadramento das brincadeiras infantis, suas intrigas, nas instituições sociais, na estrutura de poder da sociedade adulta.

O episódio mostra como as crianças passam a se relacionar com as instituições sociais, com os códigos morais e de conduta e com as estratégias de poder. Os conflitos infantis objetivam-se nas relações sociais estabelecidas pelo mundo adulto. A autoridade da avó, a Igreja e o reformatório passam a definir as relações que antes pertenciam a um mundo fechado, ao da infância. As crianças passam ao mundo adulto através da apropriação do discurso e da forma de atuação dos membros que formam estas instituições. Como no romance de formação, Matia reconcilia-se com o meio ao qual pertence.

DESLOCAMENTOS DO CONTO MARAVILHOSO PARA NARRAR A ENTRADA NO MUNDO DOS ADULTOS

Introdução

A inovação de Vladímir Propp¹ com relação ao estudo do conto maravilhoso radica, primeiramente, na descoberta de uma estrutura básica narrativa cuja seqüência dos elementos de seu enredo é conhecida e relativamente fixa. Estes elementos da trama do conto maravilhoso são chamados de funções e referem-se ao comportamento das personagens no desenvolvimento da ação. Propp faz o levantamento de 31 funções que são levadas a cabo pelas personagens segundo esferas de ação. Neste caso, uma personagem pode corresponder a várias esferas de ação ou, ao contrário, várias personagens podem atuar em uma mesma esfera.

Mas, em linhas gerais, o conto define-se conforme o cumprimento de uma seqüência narrativa básica que é colocada nos seguintes termos: 1. há a ocorrência do dano causado a alguém (geralmente ao herói); 2. segue-se a partida do herói; 3. o herói encontra-se com seu doador do qual obtém um recurso mágico ou um auxiliar mágico; 4. ocorre o duelo do herói com seu adversário (geralmente representado pelo dragão); 5. retorno do herói à casa, acompanhado ou não da perseguição.

No entanto, as investigações de Propp não se limitam ao caráter morfológico e à inferência de um modelo básico que serve de instrumental teórico para o entendimento das variantes e da unidade do conto de origem folclórica, mas também se estendem às relações entre o conto, o mito e o rito.

As bases históricas do conto maravilhoso, segundo Propp, assentam-se sobre o rito de iniciação da puberdade, principalmente, mas também encontram eco nos ritos funerários, em concepções da morte, no rito de entronização e no rito de iniciação xamanístico. Enfim, trata-

¹ Propp, Vladímir Morfologia do conto maravilhoso. Trad. Jasna Paravich Sarhan. RJ, Ed. Forense universitária, 1984.

se de buscar elos perdidos com as instituições do sistema tribal. Propp está convencido de que costumes e concepções deste sistema encontram-se refletidos em diversos aspectos do conto maravilhoso. Em seu livro As raízes históricas do conto maravilhoso², o autor dedica-se a construir este paralelo entre conto e rito que servirá de roteiro para nosso estudo comparativo entre o gênero maravilhoso e o romance Primera memoria.

Atenhamo-nos a algumas considerações preliminares de ordem metodológica.

É notório o esforço de Propp em estabelecer correspondências exatas, na medida do possível, entre procedimentos rituais, concepções que os norteiam e bases econômicas nas quais se instauram e por meio das quais podem ser explicados. Assim, uma sociedade primitiva baseada na caça engendrou concepções sobre a morte e formas de rituais iniciatórios diferentes de uma sociedade cujo desenvolvimento agrícola propiciou transformações elementares em sua relação com o sagrado e o mistério da morte. Em outras palavras, Propp procura identificar como algumas formas do conto manifestam costumes mais antigos enquanto outras representam vestígios de costumes mais tardios, de acordo com uma linha de desenvolvimento econômico e político das sociedades. Para Propp, o desaparecimento do rito e o nascimento do conto estão diretamente ligados.

Em relação a esta questão, Mircea Eliade³ discorda de Propp. Eliade afirma que a correlação exata entre o enredo iniciatório manifesto no conto e os estágios de cultura das sociedades primitivas e antigas é impossível de ser estabelecida. Para Eliade, o conto exprime, antes de tudo, um comportamento exemplar e arquetípico no qual a estrutura da iniciação, a saber, a descida ao Inferno, a morte e a ressurreição simbólicas, as provas iniciatórias, a transformação ontológica do ser na passagem de uma fase de imaturidade a outra de maturidade espiritual adulta, repete-se num outro nível, no plano imaginário e onírico, portanto, simbólico.

Nosso método comparativo terá como objetivo traçar as semelhanças e as coincidências entre a composição básica do conto maravilhoso, conforme foi desenvolvida por Propp, e alguns aspectos da estrutura narrativa de Primera memoria. Interessa-nos antes uma linha argumentativa que leve em consideração o simbolismo das imagens, funções,

² Propp, Vladimir As raízes históricas do conto maravilhoso. Trad. Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

³ Eliade, Mircea Origens. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa, Perspectivas do Homem/Edições 70, 1969.

personagens e outros elementos do conto como princípio explicativo de sua relação com a iniciação do que um estudo voltado para a base material e econômica das sociedades para fundamentar seus ritos e, conseqüentemente, os vestígios que o conto guarda destes últimos. As transformações históricas refletidas nos mitos, nas lendas e nos contos não são objeto de nosso estudo.

Estamos diante de uma obra literária que retrata um contexto histórico moderno e que, apesar de sua forte carga imaginária, não pode encaixar-se plenamente no princípio de irrealidade e no âmbito miraculoso que caracterizam o conto maravilhoso. Se a dessacralização do mundo mítico e o desaparecimento dos ritos primitivos, inclusive em sociedades tribais remanescentes, explicam o próprio surgimento do conto maravilhoso, também constituem um problema para determinar o que há de imaginário e arquetípico e o que há de histórico no conto em relação aos costumes destas sociedades arcaicas. A distância entre a criação literária moderna e estes ritos primitivos, como se deve supor, em termos de reprodução de costumes e hábitos, é tão grande que um estudo deste tipo torna-se inviável. A iniciação dos jovens da sociedade do século XX, por menos laica, industrializada e individualista que possa parecer em determinados contextos espaço-culturais, acha-se definitivamente enterrada. Somente uma aproximação a formas arquetípicas e simbólicas esquecidas no inconsciente dos indivíduos pode proporcionar-nos a recuperação destes conteúdos míticos, por vezes, representados nas criações artísticas destes mesmos indivíduos.

É uma tendência conhecida do romance do século XX resgatar temas míticos e transpô-los à realidade do mundo moderno. Ulisses de James Joyce é um exemplo disto. Propp⁴ declara claramente que o mito constitui uma das origens do conto e, em outra ocasião, aponta a similaridade entre a estrutura do mito e a do conto maravilhoso.

Margaret E. W. Jones⁵ discute a presença do mito cristão de Caim e Abel, por exemplo, na base temática do livro Los Abel de Ana María Matute. A respeito de Primera memoria, comenta brevemente a presença do mito cristão de Jesus Cristo representado na figura da personagem Manuel. Já assinalamos a relação do mito adânico da queda e da

⁴ Propp, Vladimir. Op. Cit.

⁵ Jones, Margaret E. W. The Literary World of Ana María Matute. Lexington. The University Press of Kentucky, 1970.

expulsão do paraíso com a experiência iniciática da perda da inocência de Matia sugerido por Ruth El Zaffar⁶.

Concluindo, o método comparativo aqui empregado implica, muitas vezes, um esforço de transposição de um universo sem princípio de causalidade, miraculoso, do conto maravilhoso a uma realidade objetiva e "prosaica", isto é, regida pelas leis da natureza e pelas normas sociais. Isto significa que algumas funções ou elementos da narrativa maravilhosa se encontram deslocados e devem ser tomados do ponto de vista de seu papel simbólico e funcional para o sentido da experiência iniciática que está sendo representada.

É óbvio que não encontraremos tapetes voadores ou varas mágicas ajudando Matia a vencer as provas iniciáticas. Daí a importância da análise simbólica destes elementos para a compreensão da inter-relação de ambas formas literárias, conto e romance.

Pensamos que existem analogias entre o romance Primera memoria e o conto maravilhoso porque há uma intenção na narrativa do romance de criar e reproduzir a perspectiva infantil da personagem Matia do mundo. O universo da estória romanesca apresenta imagens de um mundo idealizado onde os heróis são bravos, os vilões são radicalizados em sua vilania e os obstáculos são inexpressivos. Este universo representa, segundo Frye⁷, a analogia da inocência. Para representar a visão inocente da protagonista, a narrativa do romance se serve de imagens que dizem respeito ao universo do conto maravilhoso, da estória romanesca.

O conto maravilhoso abole o tempo, enquanto no romance, os espaços, o tempo, os objetos são historicamente construídos e contextualizados. O desfecho do romance é marcante para atestar a diferença entre o conto e o romance. No conto, o herói supera as provas, derrota seu adversário, casa-se com a princesa, os vilões saem derrotados enquanto o herói sai vitorioso. No romance, ao contrário, a heroína é derrotada por seu rival, sofre um grande desencantamento, os vilões saem vitoriosos e os "bons" saem derrotados. O fim do romance é irônico e trágico, sobretudo porque é Manuel e não Matia o grande prejudicado. Os recursos do universo maravilhoso são mobilizados para contar uma história sórdida, mascarando em parte seu conteúdo.

⁶ El Saffar, Ruth "En busca del Éden: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute" in *Revista Iberoamericana*, vol. XLVII, no 116-117, 1981, pp. 223-231.

⁷ Frye, Northrop Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix, São Paulo, 1957.

O afastamento iniciático

As expulsões sucessivas de Matia e sua ida à ilha podem ser tratadas do ponto de vista da estrutura do rito de iniciação. A separação do ambiente ordenado e “familiar” constitui um momento do modelo iniciático. Vejamos como isto é elaborado e pensado a partir do conto maravilhoso nos termos de Propp e como este modelo nos serve de mediação para pensar o enredo do romance ligado à iniciação.

O início do conto maravilhoso apresenta uma desgraça ocorrida ao herói que o leva a partir de casa. Às vezes, o próprio afastamento constitui a desgraça, pois deste afastamento decorre o prejuízo sofrido pelo herói ou heroína do conto. Este afastamento pode ser dos pais ou da própria criança que infringe as proibições que sustentam seu confinamento em casa. A morte do pai ou da mãe, a viagem do pai por qualquer motivo, sua ida à guerra constituem formas de afastamento características. Ora, o afastamento do pai ou do próprio herói acarreta a desgraça, pois significa o envio deste último ao reino dos mortos ou, em outros termos, sua descida ao Inferno. A desgraça ou dano inicial provocado muitas vezes pelo afastamento corresponde a uma parte constitutiva indispensável do conto, pois proporciona o desenvolvimento da história de acordo com sua finalidade essencial: o restabelecimento da ordem inicial em outra dimensão, ou seja, após a consagração das faculdades mágicas e sagradas do herói obtidas por meio de provas. Traduzindo esta finalidade para a realidade da experiência iniciática, o afastamento do herói e seu isolamento são necessários para que ele possa conhecer a essência sagrada da vida, do mundo e do homem por meio de uma morte e ressurreição simbólicas que transformarão a sua existência espiritual.

No romance, o afastamento se dá de forma intensificada. Matia perde a mãe e seu pai incorpora-se à frente republicana, ou seja, parte para a guerra. De fato, Matia é “expulsa” de casa e passa a viver sob os cuidados de uma aia até que sua avó a leva para um internato do qual é expulsa novamente por cometer uma grave infração e levada à casa de sua avó à ilha, enquanto estala a guerra no continente.

Tratamos esses afastamentos sucessivos como perdas sucessivas. A expulsão da criança de casa, a morte dos pais e a ida do pai à guerra caracterizam formas diferentes de

afastamento. É curioso observar que todas estas formas conjugam-se em Primera memoria e que ainda Matia sofre três expulsões consecutivas. O afastamento, portanto, no romance, está representado de forma intensificada, constitui a mola propulsora do enredo, isto é, a ida de Matia à ilha, e caracteriza uma situação de abandono e orfandade. Assim, também vemos o sentido de desgraça (dano ou carência inicial), elemento obrigatório de qualquer conto maravilhoso, representado e deslocado, de certa maneira, no romance. Trata-se da primeira fase da iniciação, a separação do neófito.

No romance, contudo, esse afastamento pode ser lido como um alto grau de rebaixamento de condição existencial da protagonista. Matia passa por sucessivos rebaixamentos que possibilitam considerá-la um indivíduo que se encontra numa condição inferior a nós mesmos. O que faz dela uma protagonista do romance do século xx com os seus heróis degradados. O teor da narrativa é, portanto, extremamente irônico, no sentido em que Frye⁸ o emprega, e deste modo nada tem a ver com a ascensão nitidamente mirabolante dos heróis do conto maravilhoso.

O rapto e a iniciação

O confinamento, a proibição, a transgressão e o rapto referem-se ainda à parte do conto que antecede a partida do herói. Propp nomeia-a fase preparatória do conto, a que lhe produzirá movimento.

A proibição e a transgressão formam um par de funções que sempre vêm unidas no conto. À transgressão se segue, às vezes, o rapto. Por exemplo, a heroína foge de seu confinamento e é raptada pelo dragão. O dragão corresponde ao antagonista ou agressor típico dos contos maravilhosos. É ele que normalmente causa a desgraça, raptando o herói ou a heroína. O rapto, portanto, designa uma forma clássica do cumprimento da função dano.

Geralmente, o agressor é o dragão nos contos. Entretanto, Baba-Yagá, a típica doadora, que recebe o herói em sua casa e protege a entrada do reino dos mortos, também se

⁸ Estamos nos referindo aos modos da ficção de Northrop Frye tratados em sua obra Anatomia da crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix, São Paulo, 1957. O modo irônico define-se pela posição inferior do herói com relação a nós mesmos.

desdobra num segundo papel: o de raptora das crianças. De maneira que Yagá raptora de crianças condiz com a personagem antagonista (o agressor) e constitui uma forma clássica de desgraça e de envio do herói ao reino dos mortos, onde se efetivará a aventura, a iniciação.

A retirada de Matia da casa de Mauricia é narrada e sentida pela personagem como um rapto. Mauricia cai doente, a avó é chamada e Matia, nitidamente, contra a sua vontade, é levada à ilha em companhia de sua avó. Acrescente-se que o hotel a que é levada Matia possui um aspecto inóspito de cativo.

No romance, no entanto, a ascendência da avó sobre Matia legitima seu “rapto”. O “encontro com o agressor ou a ocorrência da desgraça” e a “partida do herói” se encontram, desta forma, deslocados.

A viagem à ilha e o reino dos confins

A travessia e o reino dos confins constituem aspectos simbólicos do conto maravilhoso que podem estar relacionados com o espaço da ilha no romance e com a iniciação.

Entre as várias formas de travessia para o reino dos mortos encontra-se a travessia em barco ou em navio por um mar que conduz o herói a uma terra que, normalmente, pode ser representada por uma ilha. A viagem do herói-neófito por mar em barco reflete a idéia de que a alma do morto também empreende uma travessia para chegar ao outro mundo. Ritos funerários primitivos expressam esta convicção. Mas não somente estes ritos, senão um mito conhecido da Antigüidade grega alude a tal idéia. Propp refere-se a este mito: trata-se do mito do barqueiro da morte, Caronte, que atravessa as almas para o outro lado da margem em troca de uma pequena quantia. Povos insulares, segundo Propp, concebem o mundo dos mortos muito além do horizonte marítimo.

De fato, o simbolismo da ilha alberga entre os celtas e os germanos a noção de reino dos mortos. Na Odisséia de Homero, a ilha de Circe representa o Além Maravilhoso. No livro de Jó, as profundezas do oceano correspondem ao mundo dos mortos, ao mundo demoníaco.

Estudos sobre o simbolismo universal da água afirmam que este elemento realiza a mediação entre a vida e a morte, dado seu significado ambivalente: a água precede toda

criação, é um elemento por natureza germinativo, de onde se origina toda forma de vida, mas também sua propriedade dissolvente, virtual e profunda reabsorve qualquer forma, desintegra-a totalmente. Assim, a água apresenta-se como fonte de vida e de morte, de morte e de renascimento. Neste sentido, é uma iniciadora por excelência, pois opera a destruição de uma história e propicia o renascimento do ser em um novo estado ontológico.

Para Bachelard, a verdadeira morte se dá na água, pois o destino das águas identifica-se com a morte como destino. Melhor dito, imaginamos o destino humano, sua morte, a partir do destino das águas. A profundidade, suas substâncias dissolventes, sua capacidade de assimilação e afogamento, seu caráter abissal, seu eterno devir, sua infinitude simbolizam a vida que morre a cada instante, a morte como uma iniciação elementar da vida.

A análise bachelardiana entende que a morte é uma viagem sobre a água que a barca de Caronte conduz e seu destino é sempre a região inferior, o inferno.

Matia não realiza propriamente uma viagem ao reino dos mortos. A ilha, por um lado, em Primera memoria parece buscar representar um microcosmo no qual os conflitos entre as classes antagônicas e entre os lados opostos que lutam na Guerra Civil Espanhola estão isolados e mascarados de maneira peculiar. A descoberta deste universo isolado, antagônico e negativo justifica a escolha da travessia da personagem à ilha. Este é o sentido do deslocamento. A Espanha se transforma em um lugar distante, quase impalpável.

De qualquer forma, a ida de Matia à ilha dá lugar à sua iniciação nesse mundo, senão dos mortos, ao menos negativizado e demonizado dos adultos na ilha.

O aspecto mais destacado por Propp e que consiste na coincidência mais valiosa entre o reino dos mortos e a ilha de Primera memoria refere-se à relação do sol com este reino.

Os objetos, o palácio, o cabelo da princesa e tudo que se manifesta no país dos mortos possui a cor do ouro; é dourado, resplandecente, irradia luz. Por conseguinte, o reino dos confins também é chamado de o reino do sol. A cor de ouro é sua marca e seus objetos expressam sua ligação com a natureza celeste e ígnea. Esta íntima relação com o sol, que caracteriza o reino dos mortos, origina-se, segundo Propp, das concepções egípcias e gregas da morte.

O mundo dos mortos para os egípcios ficava no céu e Rá, o deus do sol, imperava neste reino. Alcançá-lo significava conquistar a onisciência divina e o poder supremo, ou seja, tornar-se um deus.

A mitologia grega, por sua vez, exprime a relação do sol com o divino, a morte e a iniciação. O ouro participa dos ritos funerários gregos. A história do jardim das Hespérides, guardado pelo dragão de cem cabeças, que possuía árvores produtoras de frutos de ouro, revela o papel dos atributos solares para a concepção do maravilhoso e do sagrado na Grécia. Este jardim situava-se no oriente ou no ocidente, próximo do nascer ou do poente do sol.

A associação luz-sol-deus participa da compreensão das doutrinas iniciáticas posto que a iniciação implica atravessar as trevas e atingir a esfera superior, iluminada, celeste. O sol opera este percurso ao desaparecer no horizonte, descer às trevas e ressurgir do lado oposto todos os dias.

Ora, retomar os objetos, as circunstâncias, as personagens, as partes de seus corpos, os espaços, os eventos, enfim, todos os aspectos da narrativa que se acham investidos da cor dourada, da irradiação solar ou do simbolismo ígneo resultaria num trabalho exaustivo e talvez repetitivo. Nossa análise da imagem solar no texto cumpriu, em parte, este papel.

O dourado permeia outras obras de Matute e parece constituir-se em uma marca de seu estilo. Margaret E. W. Jones⁹ relaciona esta característica estilística à tentativa da autora de representar a visão de mundo da criança e à representação da esperança, elemento muito presente no espírito infantil. Uma sensibilidade e percepção muito aguçadas combinam-se com uma grande imaginação na criança, dificultando, deste modo, estabelecer uma fronteira clara entre o mundo real e o irreal, a realidade e a fantasia.

A predominância da percepção da personagem criança acentua o reluzir efusivo de determinados espaços da ilha para representar sua experiência excessiva e iniciática transcorrida nestes espaços em detrimento dos espaços que representam um mundo demoníaco de sombras e trevas. A ilha possui espaços de sombras e luzes, sendo que este antagonismo não está carregado de um maniqueísmo sistemático. Nem sempre a luz é positiva como nem sempre a sombra é negativa em Primera memoria. Nas ambivalências entre luz e sombra reside o deslocamento. Além disso, nesta narrativa encobridora e dissimulada o sol

⁹ Jones, Op. Cit., p.78.

tem um papel irônico: expressa o sentido das ações que a protagonista se nega a compreender; é recurso para construir a aparência de sua inocência.

“Eu não sei” e a iniciação

A situação de ignorância de Matia também pode encontrar um correlato na dimensão do rito da iniciação e no conto maravilhoso.

A fórmula "eu não sei" define o motivo associado à fabricação da morte simbólica do herói. O herói, ao retornar à casa, às vezes, acha-se sujo, está vestido em farrapos, amputaram-lhe um dedo, raspam-lhe os cabelos da cabeça, encontra-se em cegueira temporária e finge que não se lembra de nada, nem de seu nome, nem de sua origem, nem do que aconteceu com ele durante a permanência na floresta (no reino dos mortos).

Todas estas marcas significavam a morte temporária do neófito e a construção de uma nova identidade, daí o esquecimento da antiga. O neófito chegava a mudar de nome para simbolizar a transformação de sua personalidade. Todos estes aspectos estão embasados no rito de iniciação.

A fórmula "eu não sei" também exprime a condição inerente a todo iniciado. Aquele que se submete a uma iniciação morre para a forma de existência da que gozava e, para tanto, despoja-se dos conhecimentos que a sustentam. Na realidade, admite nada saber do que virá a conhecer. Portanto, a expressão final da ignorância do herói-neófito define sua condição inicial também. Somente o imaturo está preparado para a "grande aprendizagem". Em outras palavras, a iniciação é um modelo que se repete em várias situações da existência humana a despeito do grau de civilização do indivíduo que por ela passa. Segundo Eliade, "toda existência é composta de uma série ininterrupta de provas, mortes e ressurreições."¹⁰

A ignorância de Matia na história é inúmeras vezes aludida pela narradora e define um dos temas em torno do qual gira a narrativa de Primera memória.

¹⁰ "O que se denomina "iniciação" coexiste com a condição humana, toda existência é composta de uma série ininterrupta de provas, mortes e ressurreições, sejam quais forem os termos de que se serve a linguagem moderna para traduzir essas experiências (originalmente religiosas)." in Mircea Eliade, Mito e Realidade. Trad. Pola Civelli. SP, Ed. perspectiva, 1972, p.175.

Por outro lado, se pensarmos nas razões que motivam a iniciativa de Matia adulta narradora relatar a história que compreende uma experiência determinante em sua existência, a fórmula "eu não sei" explica em parte esta tentativa. O ato de narração de Matia adulta é motivado por uma tentativa de compreender tudo aquilo que constitui sua experiência exemplar. O ato de narração, neste caso, é um ato revisionista que procura conhecer e compreender o passado por meio de sua reconstrução narrativa.

Biruté¹¹ discute a contribuição do exercício da narração autobiográfica para o processo de conscientização, sobretudo, da mulher, no contexto histórico moderno. A empresa narrativa também é pensada como uma iniciação. O escritor é um iniciado que, continuamente, a cada livro, empreende uma viagem a conteúdos desconhecidos de sua psique, revisita sua sombra, trava combates com seus dragões, reconstrói caminhos de seu processo de individuação.

A “siesta” e a prova do sono

No conto maravilhoso, uma das provas impostas por Yagá é a do sono. Figura entre as provas do alimento, do cheiro, do interrogatório e ainda a de abrir a porta da isbá. Estas provas têm como finalidade verificar se o herói é um ser vivo ou morto. É proibido ao vivo penetrar no reino dos mortos. O herói infringe a norma porque possui, por natureza, forças mágicas. Conhece segredos mágicos que lhe permitem abrir a porta da isbá que o conduz para dentro do mundo maravilhoso dos mortos. Ali, Yagá impinge-lhe provas para averiguar se ele é um morto ou um vivo. A prova do sono é uma delas, já que o morto não tem sono. Assim, o herói não pode dormir, sob pena de ser descoberto por Yagá como um vivo.

Propp relaciona estas provas de Yagá com a existência histórica de uma proibição de cair no sono durante as cerimônias do nascimento, da morte e do casamento. A morte e o nascimento formam o núcleo do significado do rito de iniciação. Desta forma, este elemento do conto maravilhoso vê-se explicado e, mais uma vez, um fio do elo do conto com o rito de iniciação é lançado.

¹¹ Ciplijauskaitė, Biruté La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona. Barcelona, Anthropos, 1988.

No romance, Matia recusa-se a dormir durante "la siesta" por ocasião da cena da morte de José Taronjí e no quarto de tia Emilia. Sua fuga vai dar no seu encontro com Manuel, à beira do poço do jardim de dona Práxedes.

No conto, a função da prova do sono antecede o recebimento do meio mágico. O doador submete o herói a provas e, como recompensa de seu sucesso, entrega-lhe um objeto mágico por meio do qual o herói superará o dano inicial sofrido.

No romance, as personagens, isoladas na ilha, no casarão, em seus cômodos e em si mesmas, experimentam a hora da "siesta", a hora do ócio culturalmente implantado, como a hora mais calma e pesada ao mesmo tempo: calma, porque possibilita que cada um mergulhe ensimesmado em seu próprio universo; carregada, porque este isolamento intensificado põe em evidência a tensão que permeia a ausência de afetividade entre todos.

O momento da hora da "siesta" é espesso, sufocante, aborrecido e pesado em função de uma solidão inexorável que torna a vida de cada um uma cela solitária, cujas paredes são espelhos. Portanto, a prova do sono também sofre um deslocamento para entrar no enredo do romance.

A DEMONIZAÇÃO DO ESPAÇO

Alguns espaços da ilha são caracterizados por elementos que valorizam seu aspecto demoníaco. Sabe-se que a iniciação implica uma descida aos infernos. O espaço de Primera memoria retrata essa passagem pelo mundo inferior. Esta passagem se dá em estado de solidão. Portanto, a ilha será o primeiro espaço que se apresenta como estágio deste processo de demonização no texto.

A ilha também se apresenta como um reino demoníaco historicamente construído e neste sentido também deslocado do lugar onde o conflito é mais intenso. A Guerra Civil Espanhola e a luta entre forças antagônicas na ilha conformam este reino. Nacionalistas *versus* republicanos, os donos do poder *versus* a classe subalterna e os excluídos compõem a microguerra do quotidiano na ilha.

A figura insensível e demonizada de dona Práxedes apresenta-se como a dona deste “reino malvado”. Os Taronjí representam os braços operacionais a serviço desse poder. Uma lógica perversa e implacável define as relações sociais entre as classes antagônicas na ilha.

A Ilha

A ilha assume muitas significações no romance. Para tratar da imagem-espaço da ilha, antes nos perguntamos por que o relato se dá em uma ilha. Gerárd Genette¹, em seu estudo sobre o universo reversível, afirma que a ilha é para a terra o que a estrela é para o céu. O isolamento que o mar proporciona à ilha possui a dimensão cósmica do isolamento de uma estrela na imensidão do céu. Dois universos reversíveis refletem-se no limite do firmamento.

A primeira menção que se faz da ilha no texto nos remete ao seu caráter de imensidão. A casa é percebida como um ponto perdido em um canto de uma ilha perdida no mundo. O valor de solidão destaca-se e potencializa-se nessa imagem. A ilha nos propicia sonhar a

¹ Genette, Gerard Figuras I. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. S. Paulo, Perspectiva, 1972.

imensidão do mundo e a solidão profunda frente a esta imensidão. Estamos deslizando a análise para as concepções fenomenológicas de imensidão e intimidade norteadas por imagens espaciais bachelardianas.

Podemos notar que a imagem da ilha no texto assume um teor de intimidade profunda para a protagonista. Contra a solidão que sentia, Matia criava uma imensidão íntima na qual sua solidão tocava a "grande solidão do homem". Segundo Bachelard, aprofundar a solidão do homem leva-o a tocar o espaço da imensidão da intimidade. Assim, espaços da intimidade infinita e espaços da imensidão do mundo tocam-se em consonância.

A ilha assume uma conotação metafórica de solidão no texto, enfatiza o isolamento físico em que se encontrava a protagonista (elemento necessário para sua fase de separação iniciatória), simboliza seu estado de solidão existencial e afetiva e indica o caminho de sublimação deste estado que empreende a protagonista na luta contra a solidão.

Manuel e sua família são retratados como uma ilha dentro das terras da avó. Há nesta imagem a conotação de um espaço individualizante, com características próprias que o tornam singular, não suscetível de amalgamar-se a outro. Assim, a condição de isolamento, de segregação, da família de Manuel no povoado é expressa em termos espaciais. A ilha não se reduz à condição somente de espaço no texto, ela é uma imagem-símbolo da solidão, da segregação, do isolamento, exprimindo conteúdos emocionais, afetivos e sociais negativos.

Esse singular isolamento geográfico é acompanhado por versões pitorescas e fantásticas da história da ilha, ora oriundas da imaginação de Lauro, ora oriundas da própria imaginação de Matia.

Região de mercadores e farsantes, com tesouros enterrados, a ilha parece constituir o melhor espaço para uma história de traição.

Em determinado momento, deparamo-nos com a narradora/personagem aludindo ao mal soterrado na ilha. O mal, a traição, a morte e a ilha são valores inter-relacionados para o texto, que associa uma forma de vida a um espaço.

Um vento quente e ardente, mas também úmido, figura na primeira imagem da natureza da ilha formada a partir da perspectiva que dona Práxedes teria da janela de seu gabinete.

“Después de las comidas arrastraba su mecedora hasta la ventana de su gabinete (la calígene, el viento abrasado y húmedo desgarrándose en las pitas, o empujando las hojas castañas bajo los almendros; las hinchadas nubes de plomo borrando el brillo del mar).” (p.9/10)

Nota-se que este vento, que reúne o calor do sol e a umidade do mar, reparte o cenário com uma névoa densa com nuvens inchadas, pesadas e cinzas como o chumbo, que apagam o brilho verde do mar. O vento que desgarrar entre as piteiras, que se rasga alterando seu rumo, ou empurra para baixo das amendoeiras suas folhas ressequidas, é um vento movente. Seu dinamismo não se engana: o vento que se manifesta no quadro cuja moldura se delineia pelos binóculos da avó carrega sua cólera fundante.

A névoa e as nuvens inchadas e cinzas configuram um cenário de iminente tormenta. Vento e tempestade, vento gerando tempestade, o vento da tempestade remontam a uma imagem cosmogônica na qual a cólera divina inaugura e põe fim a novas e velhas eras.

Segundo Bachelard, a imagem da tempestade, "o vento de cólera e criação", radica na "cólera pura", aquela que está presente no ato criador, nas acepções cosmogônicas, em todo ato inicial. Este ato original, que sustenta qualquer explicação sobre a criação do mundo e do homem, está no seio mesmo dos rituais iniciáticos de passagem. E por quê? Porque estamos nos iniciando numa passagem de um mundo a outro, na qual se exige uma metamorfose de homem e mundo que se transpõem. Estar entre-mundos é estar no Caos da Criação, portanto a passagem e o ultrapassar-se requerem uma repetição da cosmogonia. Morte e ressurreição, sistema básico do rito de puberdade, recriam homem e mundo. O modelo da recriação nada mais é que o modelo da própria Criação. "A gênese do mundo serve de modelo à "formação" do homem"².

No princípio, existiam o vento e a água, e é neste cosmos de tempestade que a ação primeira projeta-se na criação de homem e mundo. A narração de Primera memoria apresenta como imagem da natureza primeira o simbolismo do ar violento e da tempestade para indicar o começo de uma experiência profunda de transformação pessoal e transpessoal que se realizará nos moldes de um rito de passagem.

É o vento que inaugura a descrição do início do capítulo.

² in Eliade, Mircea, Mitos, Sonhos e Mistérios. Trad. Samuel Soares. Lisboa, Edições 70, 1957, p.168.

"Las tempestades no me asustaban. Me gustaba el trueno atravesando el pueblo desde la montaña al mar, rodando declive abajo. Pero al viento le temía y, antes de que empezara, lo presentía como el roce de un animal que trepara por la pared. Me despertaba en la oscuridad. El espejo brillaba y sentía como un soplo recorriendo el cuarto." (p.88)

A tempestade traz a chuva, princípio benéfico por excelência, fonte da fertilidade e fecundidade, apaziguamento das almas conflituosas, das almas tempestuosas perdidas nas forças da tormenta. O vento, ao contrário, surge sem aviso porque sempre esteve ali, desde o princípio, como um alento, uma respiração divina, um ar que, de repente, põe-se em movimento ou cessa de mover-se, mas que nunca se ausenta, uma presença disfarçada de ar, uma ausência presente, um espírito.

Nessa imagem, o ar violento sofre novamente a valorização do instintivo. É pressentido como um animal sorrateiro que, "de repente", surpreende quem está distraído com um salto pela parede. A diferença reside em que, antes, o vento suscitava os instintos de quem o pressentia; agora, o símile animaliza-o, isto é, dota-o de uma animalidade instintiva. Medos primitivos vêm se acumular na imaginação do vento. O vento que desperta na escuridão é a presença que sobressalta inexplicavelmente, é o arrepio frente ao desconhecido. E o mistério potencializa-se quando o espelho brilha e o sopro é sentido percorrendo o quarto. A associação do vento ao espírito, visto como respiração dos espíritos, é idéia recorrente nos estudos de simbolismo. A imagem do espelho que reflete a luz misteriosa do vento, que presente sua natureza luminosa combinada à do sopro que visita o quarto não deixa dúvidas. O vento que habita os medos irracionais de Matia possui um elo com o mundo dos espíritos, dos mortos, com o reino do sobrenatural "como denunciando algún misterio de bajo la isla, algún reino, quizá, bello y malvado." (p.88)

A ilha de Primera memoria respira um silêncio existencial e enigmático, além de determinado socialmente. A descrição singulariza o isolamento aterrador da ilha: uma ilha incomunicável, um lugar perdido, rodeado de um mar apavorante. Sobre a ilha: a vingança silenciosa, o sol, a ausência de rio, o pó, as ruínas da praça, onde se queimaram vivos os judeus, e por todos os lugares, brotando misteriosamente, as flores.

Nossa hipótese é de que a ida à ilha representa uma descida aos infernos, uma separação estratégica do esquema iniciático, uma queda do Paraíso Perdido a um “reino” marcado por luzes e sombras excessivas, normalmente negativizadas, marcado por um vento colérico, conformadores do simbolismo da morte e do renascimento iniciáticos.

Verificamos uma caracterização que procura acentuar o "maravilhoso negativo" de um espaço vital para o desenvolvimento dos acontecimentos na narrativa. O conflito da Guerra Civil Espanhola é deslocado para uma ilha, apresentando-o de forma fantasmal, desfocada e mascarada, assim como a própria história central do romance.

O Hotel

Serpentes, dragões, misteriosas figuras também são imaginados na chegada de Matia à ilha, hospedada, com sua avó, em um hotel antes de ir para casa: "La cama de hierro forjado, muy complicada, me amedrentó como un animal desconocido."

A imaginação infantil de Matia, seu sentimento de abandono e medo geram um universo de seres fantásticos que a perscrutam em sua trajetória por espaços da ilha que se investem de um imaginário hiperbólico e demoníaco.

Essa descrição do espaço do hotel compõe-se de elementos representativos do mundo demoníaco, conforme o apresenta Frye³. Seres repugnantes, escatológicos e ínfimos desfilam nas imagens do hotel. Fileiras de formigas advindas do subterrâneo, trepando sobre o muro, aterrorizam Matia como ínfimos seres infernais. A solidão e o aspecto sombrio de catacumba e prisão reforçam o caráter demoníaco do espaço. O hotel também tem o caráter nessa narrativa de espaço provisório e antecipatório.

³ Frye, Northrop Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. Ed. Cultrix, SP, 1957.

O Declive

Ainda na cena inicial, o “declive” é descrito de forma significativa na chegada de Matia ao povoado, à casa de dona Práxedes.

O espaço do "declive" na obra representa valores mais profundos do que uma primeira leitura permitiria entrever. A imagem do "declive" provoca uma surpresa, atrás da casa, dos muros do jardim, unida a um pressentimento ao mesmo tempo de prazer e dor em Matia.

O "declive" promove a noção de altura e queda em nossa protagonista. A partir de uma leitura bachelardiana, diríamos que o "declive" é sonhado em seu impulso de vôo e em sua vertigem de abismo. No impulso de vôo, o ser feliz encontra com sua verticalidade aérea positiva, sonha com sua liberdade. Na imaginação dinâmica do abismo, o ser aprofunda-se em sua culpabilidade, na infelicidade de sua substância sofredora, executa uma viagem às suas profundezas.

Será através do "declive" que as fugas de Matia com Borja da rotina opressora da casa realizar-se-ão. Será no "declive", no jardim de Manuel, que Matia terá uma experiência afetiva intensa. Será na escuridão do "declive" que Matia, Borja e Lauro conversarão em cumplicidade. Mas, sobretudo, será no declive que Matia se encontrará com o cadáver de José Taronjí sendo carregado por Manuel. O declive proporcionará o amadurecimento de Matia através da descoberta de uma trama sórdida na ilha resultante da ação fascista articulada por sua avó e da sórdida trama urdida por Borja contra Manuel.

A idéia de queda reforça-se com a imagem que Matia faz da geografia da ilha. O "declive" representa o lugar onde toda a terra imaginária da ilha se precipita.

Essa descida atroz simboliza a queda íntima de Matia, uma queda sonhada, imaginada e realmente vivenciada em sua experiência iniciática de vida e morte, de elevação e queda, de amizade e traição. Uma experiência de ondulação que leva a protagonista à transformação de sua intimidade, à perda de sua inocência, à formação de sua personalidade adulta.

No “declive”, o mar desempenha um forte papel imagético nas descrições de Matia junto a Manuel.

O mar apresenta-se várias vezes no romance como um precipício, uma queda iminente, algo que "se abría alucinante", "inmenso y vivo, temblando en un gran vértigo verde", algo que "producía una sensación de terror, de inestabilidad. Como si fuera una amenaza redonda, azul, mezclándose al viento y al cielo, donde se perdían universos resplandecientes, o ecos errantes repletos de un gran miedo." (p.113) O mar figura como algo atroz, como símbolo da vida, porém monstruoso.

No encontro de Matia com Manuel no declive, ressalta-se a queda ameaçadora e iminente em direção ao mar.

O sentido abissal do mar no romance é notório. O abismo e o mar confundem-se, já que ambos simbolizam no texto as trevas infernais, a indiferenciação da morte, os estados informes da existência.

O mar de Primera memoria representa o abismo insondável que ameaça Matia nos momentos em que ela se entrega, no "declive", a uma relação autêntica e transformadora, porém proibida. A vertigem e o terror que Matia sente pelo mar simbolizam seu estar no mundo, sua posição ínfima, de instabilidade junto a Manuel. O mar representa as forças incontroláveis e massacrantes da sociedade humana, tanto conscientes quanto inconscientes. Matia tem medo de ser engolida por essas forças.

A topografia do "declive" possui uma ambivalência implícita: constitui o espaço narrativo onde sucederá o motivo da queda de Matia, da perda de sua infância (a relação de Matia com Manuel) e simbolicamente representa a queda adâmica, a primeira transgressão humana que dá origem à vida de sofrimentos e de labor do homem na terra.

A Casa da avó

Vejamos a casa da avó: em seu interior, será recorrente a presença de pó, de teias de aranha, de sujeira, ferrugem, escuridão, umidade, sombras, moscas, frieza, velhice, abandono, mofo, ratos, peças antigas de ouro e porcelana, de seres fantásticos, horrendos.

O banheiro e os quartos do avô serão, sem dúvida, os cômodos que caracterizarão a casa de dona Práxedes no que a singulariza: seu aspecto sombrio, amedrontador e inóspito. Um ambiente que não inspira segurança, proteção, aconchego, e sim hostilidade.

O vento, esta figura extraordinária, colérica, vem também visitar a casa de dona Práxedes e as flores, "gladiolos rojos", fazem recordar o sangue e a morte.

A narração descreve de maneira introdutória a casa de dona Práxedes e os espaços de refúgio dentro e fora daquela atmosfera angustiante. A "logia" ou galeria assinala o refúgio de Borja e Matia na casa, o lugar da cumplicidade onde "mantenían conversaciones siseantes", na penumbra da noite, onde segredavam e se esquivavam da vigilância da avó.

A imaginação da narradora/personagem recria o espaço, povoando-o de seres pequenos que conduzem a sua voz, transportam-na de viga a viga, pelos esconderijos. A imagem de esconderijo, de espaço oculto, secreto, de lugar para as confissões mais íntimas, é ressaltada e potencializada por seres desconhecidos que concretizam a comunicação entre Borja e Matia. Lembremos de que "logia" em espanhol significa o lugar onde se reuniam os maçons.

A "logia" tem um valor de canto, de intimidade preservada, retida, aprofundada, porém sempre em função da carência de espaço em outros ambientes da casa para que se organize esta estabilidade valorizada. Embora a "logia" agregue valor de refúgio contra a hostilidade, a frieza do restante da casa, não captura valor positivo quanto ao que se entende pelo ato de habitar, do bem-estar imemorial unido a este ato.

O quarto de estudos está circunscrito no âmbito da legitimação. Os estudos forçados a que se dedicavam Matia e Borja, contra vontade, permitiam que eles, no quarto de estudos, pudessem escutar e calcular assim os movimentos da avó em seu gabinete acima. Lauro, preceptor patético à mercê dos caprichos tirânicos de Borja, não oferecia nenhum obstáculo às fugas sistemáticas de Borja e Matia pelo "declive" em direção à pequena enseada de Santa Catalina.

O quarto de estudos configura mais um espaço da dissimulação enquanto princípio organizador das relações da família. Borja e Matia fingiam que estudavam, Lauro fingia que lecionava, dona Práxedes fingia uma preocupação pela educação de ambos. A vigilância

recíproca e a legitimação desta estão apontadas no quarto de estudos. A atividade de estudar ou fingir que se estudava legitimava a fuga.

Os cômodos do avô destacam-se por uma descrição negativa semelhante: "suite lujoso monástica, objetos valiosos, mugre, toscos muebles de pesada madera, finas porcelanas, vajillas de oro, armas, herrumbre, telas de araña, poca higiene, lacras negras en la bañera, polvo". Ademais, a alma do avô flutuando pelos cômodos, uma janela com um vidro quebrado que resplandecia ao entardecer "como um anticipo del infierno". Borja metia-se na escuridão verde úmida, "con mariposas laminadas y el cadáver de un murciélago" e um dia encontrou o livro dos judeus, que explicava como os queimavam vivos. Estes cômodos exerciam grande atração sobre Borja e Matia, inclusive em virtude da atmosfera de mistério e de interdição que os cercava.

A descrição projeta a fantasmagoria dos cômodos. O quarto do avô retratado como um espaço demoníaco, com uma janela que permite entrever a antecipação do inferno. O livro dos judeus impõe um caráter maligno ao ambiente e nos faz compactuar com a narradora a respeito do terror levantado na descrição.

O luxo monástico é conservado hermeticamente. O caráter interdito dos cômodos se combina com o seu hermetismo doentio e demoníaco.

A avó controla a vida dos colonos, as casas brancas assentadas sobre o "declive", que dá ao mar. O gabinete corresponde a esse espaço de controle.

Conforme Bachelard, através da miniaturização se amplia um espaço dominado. O grande torna-se pequeno e o pequeno, grande.

O grande poder da avó não perde sua imensidão ao miniaturizar-se por meio de um jogo de crianças ou de brinquedos infantis, ao contrário, suas proporções crescem em valor infinito.

No gabinete, a avó joga xadrez, num jogo de olhar e observar as vidas dos colonos como se pertencessem a ela. O domínio completo é metaforizado na imagem da miniatura, do jogo de criança. O gabinete converte-se em um quarto de brincar e a infantilização do ato de jogar com as vidas humanas aponta para o caráter arbitrário das relações de poder estabelecidas na ilha.

A descrição do sótão de Lauro e Antonia, espaço de seu autoflagelo, situa-o como um refúgio de Lauro. O sótão coloca-se como contraponto ao espaço do domínio de Borja. No sótão, Lauro não se encontra sob a vigilância de dona Práxedes ou sob o domínio perverso de Borja.

O espaço da casa, com suas sombras, seus tesouros ocultos, suas peças monárquicas, suas teias de aranha e sua umidade, expressa a atmosfera sombria que emana da presença da avó. O espaço atua, neste sentido, como prolongamento da figura da personagem. A sombra que se espalha ao redor de seus olhos habita os espaços de sua morada. O espaço contagia-se das características da personagem, manifesta-as, explicita-as, é construído como extensão da personagem. O espaço da casa de dona Práxedes configura-se como um espaço genuinamente caracterizado por elementos de um mundo demoníaco.

A Igreja de Santa María

A igreja de Santa María parece ser um espaço que estabelece uma relação de contigüidade com o espaço da casa de dona Práxedes. De fato, o Te Deum mostra que Santa María acaba sendo um prolongamento do poder da oligarca.

Na igreja de Santa María predomina uma luz negra que encobre uma umidade negro-verdosa, comparada com a umidade de um poço, que se cola ao corpo. O espaço é imaginado com um enorme paladar que guarda um solene bater de asas. Matia se pergunta se não haveria ratazanas e morcegos perseguindo-se entre o ouro da nave. Ali o vento é molhado. O sol lambe os vitrais coloridos da nave, desprendendo um raio luminoso no chão, comparado com uma mancha de sangue. O sol, imaginado como borboleta de ouro, voa de um lado a outro da abóbada.

Em outro episódio, os mártires dos vitrais são sonhados como irmãos vingativos e os lagartos e os ratos figuram correndo pela escuridão da nave, enquanto o sol aguarda do lado de fora, "acechando algo, como un león".

A riqueza combinada ao ocultismo das sombras, a proliferação de animais aterradores como lagartos, ratos e morcegos, a imagem da igreja como uma nave, um barco afundado,

uma grande baleia com costelas e paladar convidam-nos a uma leitura rica em detalhes dignos de fábulas. Acrescente-se a figura de São Jorge que, por vezes, é remetida ao personagem Jorge de Son Major. A aparição de Jorge como vento ou como São Jorge da figura de Santa María manifesta a capacidade de alegorização das personagens na narrativa.

Fascínio e opressão são efeitos sentidos e percebidos por Matia ao imaginar-se dentro de uma igreja, uma nave, um barco, uma baleia: a igreja de Santa María. Sol, vento e São Jorge operam como imagens alegóricas e ricas em simbolismo que atuam no espaço concedendo-lhe um contorno "extranatural".

Em Santa María, as cores e os objetos comunicam características humanas: o verde da cúpula é cruel, enquanto o sino solta gritos, lamentos.

O espaço de Santa María exprime uma notória significação demoníaca compatível com outra imagem: a de um ventre de um animal monstruoso como a baleia. "Sobre el paladar negro de la nave estaba el sol, y nosotros, pensé, como Jonás, dentro de la ballena, con sus enormes costillas." (p.81)

A morte simbólica do neófito significa uma descida aos infernos, uma regressão ao ventre materno, uma dissolução no estado pré-formal e embrionário, uma reassimilação às trevas da Noite cósmica, ao Caos que precede toda Criação. O seu nascimento consiste na saída das trevas à luz auroral, após uma regeneração espiritual. Representa uma evolução do estado germinal à formação de uma identidade psíquica e espiritual. Constitui a subida aos Céus, a passagem de um nível cósmico a outro mais elevado, a reprodução do instante primordial da Criação.

Essa concepção é representada no rito pela prova iniciática do engolimento do neófito por um monstro. Constrói-se uma cabana imitando um monstro, o iniciado é introduzido nela e ali passará pela circuncisão e outras torturas, que representam a deglutição do neófito pelo monstro, após a qual o iniciado será "vomitado" na condição de um novo homem. O ventre do monstro equivale ao inferno e o engolimento, à morte.

O mito de Jonas no ventre da baleia remonta a uma significação simbólica de morte e ressurreição. Bachelard traça paralelos desta imagem com as do sol descendo ao ventre da terra a fim de renascer todos os dias. As imagens operam um princípio de assimilação material: a baleia, enquanto símbolo do corpo, do mundo e do sepulcro, contém a água

primordial na qual se realizará a dissolução do velho ser e a regeneração do novo; o útero materno associa-se a este depositário onde reina a água primitiva da renovação. A profundidade de ambas imagens acolhe as trevas noturnas do inconsciente. A volta ao útero materno ou ao ventre da baleia obedece a uma "perda regressiva da vida consciente". O retorno à luz do dia, a regurgitação do monstro, equivale ao renascimento, à restauração da vida consciente, uma vez composta com as forças do inconsciente. Uma renovação cósmica, psíquica e substancial se dá na passagem de Jonas pelo ventre da baleia. O complexo de Jonas abriga imagens arquetípicas das fases da metamorfose na crisálida-sarcófago, locus da ressurreição da vida.

Há dois momentos do romance em que Matia encontra-se dentro da igreja de Santa Maria: o Te Deum e a confissão de Borja. No primeiro episódio, a imagem da igreja reveste-se de um enorme paladar e, diretamente, compara-se o templo ao ventre da baleia que engole Jonas. No segundo, Matia retorna à igreja forçada por Borja. Este episódio configura a confissão de Borja, motivo da condenação de Manuel.

No texto, a referência é clara: a igreja é um dos lugares simbólicos da transformação de Matia. Primeiramente, porque nela se celebra um evento histórico que diz respeito à forma como está estruturado o poder na ilha e na sociedade espanhola do período da Guerra Civil. Segundo, porque é nela que ocorrerá a confissão de Borja, artifício sacramental irônico que revela o poder injusto da Igreja sobre a vida de seus devotos. Borja comete um sacrilégio e evidencia a facilidade com que o sacramento pode servir como meio de manipulação. Borja é um falso católico que profana o sacramento.

Embora de forma passiva e numa postura de alheamento, Matia introduz-se assim no conhecimento das esferas de poder que comandam a vida social de sua sociedade. A personagem passa por uma iniciação a estes conteúdos na Igreja de Santa Maria e a imagem da baleia a expressa.

A Praça dos judeus e a frágua de Guiem

O espaço em que se dá o jogo infantil confere um grande sentido ao mesmo.

A história dos judeus que foram queimados vivos, junto com suas casas, que se tornaram ruínas, aproveitadas para guardar a lenha do povoado, caracteriza o espaço escolhido pelos grupos de Guiem e de Borja para a realização de seu combate. Não poderia ser diferente, do espaço da praça dos judeus emana mistério e medo: lugar sombrio, "al final del pueblo, junto a la hendidura de la tierra que parecía el lecho de un río seco", com muros queimados, com a preponderância da cor negra, da escuridão, do musgo e do mofo. Descrição que alude ao cemitério, ao poço (figura recorrente na obra), ao mundo inferior demoníaco.

Ratazanas, morcegos, lagartixas e baratas correm apavorados devido ao fogo das fogueiras. Menciona-se o significado destes insetos e bichos que perscrutam a corrida desenfreada de Matia em direção ao poço da vida. A escuridão do poço será o caminho que deverá percorrer Matia para alcançar o coração da terra, ou seja, a escuridão das relações entre os adultos constituirá o caminho para alcançar a maturidade. Um caminho-espaco acompanhado de seres fantásticos como dragões de sangue frio, de guerras de sentido obscuro entre criaturas que já não são mais crianças nem podem ser adultos. Criaturas também o são estes bichos e insetos hostilizados pela sociedade e temidos pela mente infantil.

De fato, a descrição que o romance faz da atmosfera da frágua de Guiem destaca seu aspecto sombrio e demoníaco.

O ferreiro aparece como uma figura misteriosa contaminada pelo vermelho e pelo negro que predominam no ambiente. Seus instrumentos são comparados a instrumentos de tortura.

Em outro trecho, o adjetivo daninho evidencia o caráter maléfico, satânico, presente nos gestos e no ambiente que formam a atividade da frágua: "En la fragua de Guiem se respiraba algo dañino, en las sombras alargadas del suelo, en los golpes del yunque y el jadeo del fuelle." (p.96)

O Jardim de Son Major

A casa de Jorge de Son Major designa um espaço onde a poética do refúgio recobre-se de um efeito de encantamento aos olhos da personagem/narradora.

Jorge vive na esquina do "acantilado", ao final do povoado, retirado, ao pé do bosque, sem ver ninguém, isolado. Refugiado entre flores vermelhas, muros altos, a figura maravilhosa de Jorge é referida pelo lugar, Son Major, como se este lhe atribuísse qualidades inseparáveis. Jorge, este vento colérico, desbravador de mares, que enlouquece as mulheres, que dilapida toda uma fortuna, tem como fiel servidor Sanamo, a figura encarnada do diabo. Jorge irradia por seu jardim, por sua casa, a aura encantada de suas próprias lembranças.

Na visita dos meninos a Jorge, a descrição do jardim assinala a presença do vento soprando ali, do verde lagarto, de uma trepadeira que sobe pelos altos muros, dando um ar úmido e sombrio ao lugar. Mas o que acentua o encantamento do jardim é um mistério ininteligível, percebido pelo perfume que exalam as flores do lugar.

Outras flores, outras sombras, outros ecos remontam às lembranças de um homem que se vê envelhecendo, retirado em seu refúgio, cultivando rosas escuras, das quais emana o perfume de um passado irremediavelmente perdido.

A outridade é ressaltada pela repetição da palavra "otro". A atmosfera do ambiente do jardim escapa ao entendimento da narradora/personagem, tangencia um mundo inimaginável, que não se presta a adivinhações. Sublinha-se o caráter sombrio, encarnado, fúnebre e imaterial do jardim. Este se afigura a Matia como que submerso em vinho, em um vinho maravilhosamente dourado, enquanto Jorge de Son Major apresenta-se invadido por rosas escuras, que pareciam negras, como de um sangue seco mas ainda vivo, estremecedor. Os altos muros separam o jardim do resto do mundo.

Ora, a embriaguez de Matia em casa de Jorge invade o espaço do jardim, impregnando-o da substância que a consome e a leva a um estado de consciência alterado. Jorge serve vinho aos meninos e Matia atinge um estágio de embriaguez no qual se sente atraída por Jorge, Manuel e Borja. Parece que o álcool lhe desperta a libido e um desejo até então ignorado em sua vida infantil.

O jardim contagia-se de vinho assim como Matia passa a perceber o mundo através de uma consciência alterada pelo álcool. O álcool enlouquece a matéria feminina de Matia; ela se vê submersa em vinho e estende a percepção de si própria ao espaço que a circunda. O espaço do jardim de Son Major encontra-se como que apropriado e preparado para receber o

acontecimento que se desenrolará dentro dele e reflete a embriaguez dos meninos e o despertar de uma transformação ocorrida em Matia e em Jorge.

Son Major significa em catalão Sonho Maior. Son Major, de fato, apresenta-se como o espaço de uma experiência dolorosa e sublime. Nele, Matia descobre a sexualidade, desmistifica a figura fantástica de Jorge, percebe a passagem de fase que ambas personagens estão vivendo e se dá conta dos conflitos e das paixões que movem Borja, Manuel e ela própria e que são intensificados nesse espaço. Son Major configura-se, assim, um espaço epifânico.

A Casa de Mauricia: um espaço apocalíptico

Em oposição a essas imagens demoníacas, a imaginação de Matia procura refugiar-se nas lembranças reconfortantes do sítio de Mauricia. Parece-nos que há uma clara valorização positiva em torno da casa do sítio onde Matia foi cuidada pela criada Mauricia e, antagonicamente, uma forte caracterização negativa de alguns espaços presentes na ilha, onde Matia passa o restante de sua infância. A casa de Mauricia figura como contraponto, sobretudo à casa de dona Práxedes.

Usamos o termo casa natal como entendido por Bachelard⁴: um espaço sonhado, onde vivemos as fixações de felicidade, onde se reúnem as lembranças de proteção e conforto, de uma intimidade absoluta, de um calor intenso.

Não obstante a casa do sítio de Mauricia não ser explorada em seu interior, em seus pormenores, obtemos de sua descrição uma valorização positiva, um desejo de regresso ao bem-estar causado por habitá-la.

A região do sítio compreende lembranças de imagens sonhadas em sua estabilidade feliz. Em oposição à região da casa da avó, por exemplo, o sítio possuía rios, remansos verdes... Podemos até sentir um suspiro de reconforto depois de "Mauricia" e um fio narrativo que devaneia e sonha com as alegrias da terra natal. Assim, os remansos verdes se

⁴ Bachelard, Gaston *A poética do espaço*. Trad. Antonio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. S. Paulo, Ed. Abril Cultural S/A, col. Os Pensadores, 1974.

transfiguram em olhos da terra, a terra passa por uma personificação. A personificação da terra relaciona-se com sua simbologia mais recorrente: a de mãe. A terra natal reconstrói a imagem da Mãe que acolhe o filho em seu seio.

Também as flores da terra natal opunham-se às da terra da ilha: mais receptivas, menos assustadoras, pequenas.

Na recordação da terra natal, do país da infância, no Éden perdido, os rios existem, personagens de fábulas convivem com gnomos inventados, flores amarelas adquirem forma de sol e gritos de corvos ressoam em canções infantis. Um universo "maravilhoso positivo" brota da imaginação da terra natal.

Em seu ensaio sobre a infância na literatura, Augusto Meyer⁵ aponta para a "perspectiva de ilusão e transfiguração" que apresenta já em seus primórdios a tentativa de recuperar a infância enquanto matéria de mimese.

Na casa do sítio de Maurícia encena-se, pois, a infância feliz; são idealizados os sonhos da terra natal. A casa de Maurícia apresenta-se como uma representação do mundo apocalíptico, enquanto a casa de dona Práxedes fala de uma infância triste, recalçada, cheia de trevas interiores.

A Casa de Manuel

Pareceu-nos mais apropriado, em virtude dos paradigmas teóricos que Bachelard nos fornece a respeito da casa natal, colocar a casa de dona Práxedes em oposição à casa do sítio de Maurícia. No entanto, não deixamos de perceber que há também uma tensão entre a casa de dona Práxedes e a casa de Manuel.

Não retratada em seu interior, a casa de Manuel, situada no "declive", muito perto do mar, "tenía pocos olivos y almendros". A porta do jardim sempre permanecia aberta e o sol penetrava-a por todas suas entranhas e buracos "de un modo insólito, casi angustioso". Ao contrário, na casa de Matia "todo permanecía obstinadamente cerrado, como oculto, como

⁵ Meyer, Augusto "Da infância na Literatura" in Barbosa, João Alexandre (Org.) Textos Críticos, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1986.

guardando celosamente la sombra". O sol aqui parece ter uma função persecutória e expositora dos oprimidos enquanto a sombra protege os poderosos e seus segredos.

O jogo entre luzes e sombras que atravessa as descrições dos espaços na narrativa de Primera memoria nem sempre se dá de maneira maniqueísta. Não há um antagonismo no qual estejam enquadradas a luz e a sombra, respectivamente, simbolizando o bem e o mal. Tanto que a luz do sol em casa de Manuel expressa uma situação de angústia e opressão, e, em outro contexto, a sombra ampara o poder sigiloso, vigilante, da casa de dona Práxedes. A luz do amanhecer, por exemplo, pela janela do quarto de Matia, que nunca fecha, também atormenta, afoga-a.

"Su casa era pequeña, cuadrada y sin tejado: un cubo blanco y simple" (p.39) Nem mesmo essa descrição objetiva e realista retira o encantamento que a antecipa. Pouco antes, a narração menciona uma ira escondida no coração da terra que alimentava as verduras da horta da casa de Manuel, sublinha as flores encarnadas e vivas, "curvadas como una piel, como un temblor del sol, gritando en medio del silencio". Cita a existência de um poço, com um "sol gris lamiendo la herrumbre de la cadena".

A terra destila um sentimento de ira que alimenta seus frutos, as flores gritam e o sol lambe a corrente do poço. Um processo de personificação das figuras da natureza se faz notar explicitamente. Tais figuras se vêem animadas como seres e intervêm, simbolicamente, no mundo real. A opressão das pessoas que lá vivem é projetada na natureza.

A simplicidade e a clareza excessiva da casa de Manuel somam-se à sua vulnerabilidade, ao passo que a suntuosidade, o hermetismo e o obscurantismo da casa de dona Práxedes associam-se ao seu poder demoníaco. O despojamento da casa de Manuel contrapõe-se ao luxo da casa de dona Práxedes.

O antagonismo luz-sombra desdobra-se aqui em aberto-fechado. Contudo, esta polarização simbólica, aparentemente simples, possui um complicador: a acessibilidade combinada à luminosidade da casa de Manuel resulta excessiva, insólita e angustiante. A imagem dá-nos a impressão de que a casa de Manuel não oferece nenhuma resistência ao inimigo, não reserva para si nenhum espaço de refúgio. Se o espaço da casa não serve de proteção contra a incidência excessiva dos raios solares, o que se dirá em relação aos supostos ataques dos inimigos, à contínua hostilidade dos vizinhos. Nem mesmo os buracos e os

recônditos da casa de Manuel reservam qualquer sombra, o que configura, de fato, uma cena insólita, absurda, bem como configura todo o reino franco-dourado da casa de Manuel. A invasão belicosa, angustiante, do sol na casa de Manuel, representa um prenúncio do que sucederá com a personagem, ou antes, com SaMalene, humilhada em praça pública. Tampouco Manuel oferecerá resistência nenhuma à armadilha que lhe será armada. Quão fácil se apresentará a presa ao caçador embusteiro! Tanto quanto a casa se apresenta indefesa à ação solar.

A Joven Simón

A barca guardava os segredos de Matia e Borja, sobretudo de Borja: a carabina, a caixa de ferro, o dinheiro, os naipes, os cigarros, o conhaque, o licor, as navalhas, a prova da culpa de Lauro são objetos de caráter demoníaco, associados a vícios ou crimes do mundo adulto.

Se nos reportarmos ao dicionário, veremos que “simonia” significa compra e venda de coisas espirituais. Ora, este significado parece simbolizar com precisão os trâmites secretos que ocorrem na barca.

Primeiramente, Borja e Matia compartilhavam seu tesouro escondido em uma barca esquecida no cemitério das barcas, assim como compartilhavam seus segredos "siseantes" na "logia" ao anoitecer. Pouco depois, Matia, suspeitando que Borja tenha compartilhado os segredos da barca com os do grupo de Guiem, leva Manuel à "Joven Simón" para fazê-lo conhecedor de seus segredos com Borja. Recordemos que Manuel pede a Borja que lhe conceda a barca para retirar José Taronjí da enseada. Sabemos que esta concessão será lembrada por Borja a Manuel quando Borja lhe prepara a armadilha.

Como em uma transação financeira cujos valores comercializados são de natureza espiritual, a cada um lhe correspondeu um custo ou um benefício. Grosso modo, a Manuel lhe custou a liberdade; a Matia lhe custou a infância, a inocência. Em troca, Matia adquiriu a maturidade. Borja sai como o grande vitorioso desta transação.

Estas trocas materiais e espirituais concretizam-se em grande parte no espaço da "Joven Simón". Nela, executa-se a negociação espiritual entre as três personagens que os leva a uma transformação psicológica interior, a uma revelação de vida.

A "Joven Simón" guardava objetos secretos dentre os quais alguns eram retirados do quarto do avô, como, por exemplo, o livro dos judeus. A "Joven Simón" representa o lugar da aprendizagem da farsa e da mentira entre os jovens "mercaderes", Borja e Matia, que usam de artimanhas vis para negociar mercadorias de outra ordem.

A DEMONIZAÇÃO DAS PERSONAGENS

Personagens como dona Práxedes, Borja, Es Mariné, Jorge de Son Major, tio Álvaro, o avô e tia Emilia aparecem caracterizados ressaltando-lhes o aspecto negativo. Com exceção de Es Mariné, tais personagens formam a classe hegemônica da ilha e determinam as regras do jogo de poder. A narradora representa tais personagens através de elementos do mundo demoníaco.

Em contraposição a elas encontramos as vítimas do sistema: Manuel, Lauro, Antônia e José Taronjí. Classificamos este grupo vitimado como os *pharmakós*. Uma das funções do *pharmakós* é a de fortalecer o poder da camada hegemônica.

Matia parece ocupar um lugar ambíguo nessa classificação. Sua entrada no mundo dos adultos assinala exatamente sua iniciação a esse universo demoníaco. O ato de traição confere a Matia seu passaporte final para esse mundo perverso e cruel. A princípio Matia oscila entre os dois grupos, mas o confronto é necessariamente desigual. A posição inicial de Matia aparece instável em função de seu pai “duvidoso”, de sua orfandade. Se Matia escolhesse Manuel provavelmente seria aniquilada e perderia o seu lugar na classe hegemônica.

Dona Práxedes: “la bestia”

Um elemento importante da cena inicial corresponde à personagem dona Práxedes, talvez a personagem mais bem caracterizada e acabada na obra, depois de Matia.

Ponto de partida para a narrativa, dona Práxedes toma um vulto na estrutura do romance que parece ultrapassar as linhas dedicadas à sua caracterização, à sua voz ou ainda à sua ação.

Já os primeiros parágrafos da obra apresentam os aspectos físicos, os traços psicológicos e os hábitos da personagem de tal maneira sintética que se torna de grande importância para a economia do texto. A avó sintetiza a impiedade e a galhardia de Borja e a

tristeza de Matia, ou seja, os traços psicológicos mais característicos de cada uma das personagens. Não obstante a persistente negação de Borja e Matia do domínio da avó, esta vive nas personagens em forma de uma herança irrefutável.

É notório como as características físicas da personagem traduzem suas características psicológicas.

A descrição nos brinda cedo os atributos de dona Práxedes que se tornarão recorrentes, fixações para Matia sempre que se referir à avó. A onda encrespada sobre a testa, a bengala de bambu com seu punho de ouro, a robustez de seu corpo, seus olhos cinzas sombreados, suas mãos ossudas, seu anel de brilhante e seus binóculos aludem à impiedade, à rigidez de caráter, à ostentação de poder, à dominação e à atmosfera sombria que emanam de dona Práxedes. A onda encrespada de seu cabelo, a pisada marcada pela bengala de bambu, os olhos e as mãos serão objeto de várias imagens no texto tratadas por uma linguagem hiperbólica.

A comparação e o exagero serão marcas, portanto, da forma de apresentar a personagem na narrativa.

As imagens que dona Práxedes assume no texto são com frequência representadas por animais.

Nas primeiras linhas do romance, dona Práxedes é comparada a um cavalo: "era firme como un caballo". A apresentação inicial da personagem fecha-se dizendo que dona Práxedes "parecía un Buda apaleado". Destas duas imagens retiramos a idéia de força e impassibilidade. Dona Práxedes era forte como um cavalo e inatingível, inabalável como um Buda.

Ao relatar a vigilância incansável da avó sobre os passos de Matia e Borja, a narradora/personagem refere-se à avó, primeiro, comparando-a com um cachorro caçador de lebres; segundo, atribuindo um qualificativo de porco à sua vista e terceiro, predicando-lhe a ação de uivar.

"La bestia", "la gran bestia", é a expressão usada por Borja e Matia para referir-se à avó. Além do valor depreciativo, a expressão reforça a "animalização" como processo de caracterização da personagem na obra. A besta, sobretudo, é uma conotação ao demônio e do fascista no texto. Dona Práxedes é apresentada como uma caçadora no romance.

Contando a forma como dona Práxedes manuseava os jornais, a narradora substitui as mãos da personagem por "zarpas", garras de animal.

Numa passagem em que a narradora ocupa-se do hábito da avó de espiar os colonos, a descrição novamente compara-a com um deus pançudo, um boneco glutão e destaca seu olhar duro, cinza, impávido. Um olhar associado a longos tentáculos que lambiam, varriam a intimidade alheia. A imagem agora ultrapassa o recurso da animalização, atenta para um caráter monstruoso da personagem. A personagem é imaginada em sua dimensão inumana: um deus, um boneco, um ser de olhos tentaculares evidenciam o caráter inumano da personagem.

A desnaturalização da avó é novamente construída em um trecho no qual se descreve uma cena em que ela, junto a Mosén Mayol, repreendia Lauro de maneira fria e cruel. A conformação anômala da personagem é designada por uma bipartição do corpo em cabeça e tronco, compostos por matérias diferentes.

No momento imediatamente anterior à celebração do Te Deum em Santa María, em um de seus típicos gestos fingidos, Borja devolve ao comentário da avó um olhar doce, mas pronuncia "entre dentes": "Tú, dentro de tu corsé atrapada como una ballena." (p.75) As palavras atribuídas ao pensamento de Borja, também nesse instante, designam a condição animalesca da avó, provavelmente referida à sua gordura.

Ainda no episódio da ida a Santa María, sob uma sensação de deslumbramento e medo, Matia imagina a avó como um grande corpo maciço redondo e negro, uma pedra a ponto de rodar. A figura da avó assume então uma dimensão desproporcionada; a dureza da personagem é sonhada através do devaneio da matéria dura, evocando a imagem de uma pedra imensa, que pode rodar avassaladoramente sobre quem se lhe interpor.

O episódio da Igreja focaliza a personagem da avó enquanto centro das atenções e objeto de reverências por parte da gente do povoado. A avó entra na igreja sustentada por tia Emilia e el Chino.

O apelo visual da vasilha contendo azeite revigora a idéia da dupla composição da personagem: exteriormente formada por uma matéria dura, embora se ressalte, no caso da vasilha, sua fragilidade; interiormente formada por uma substância viscosa, símbolo de sua forma de poder.

Descrevendo a forma como a avó examinava detidamente o corpo de Matia e corrigia sua postura, a narradora lança mão da imagem da coruja para qualificar seus olhos perscrutadores. A personagem é novamente representada na figura animal, agora, de uma coruja, animal de hábitos noturnos, conhecido por seu olhar hipnótico e minucioso com o qual examina ao redor em busca de sua presa.

É curioso observar como a personagem é animalizada enquanto seu anel sofre uma personificação, possui a cor cinza dos olhos da personagem e desprende o resplendor colérico de seu olhar. Na recriação da imagem da avó, seus apetrechos vão além de meros símbolos de sua idiossincrasia; incorporam sua bestialidade. Não podemos pensar sua bengala como uma outra pata e seu anel que "brillaba en su mano como un ojo perverso"? A crueldade, a perversidade e a ferocidade da personagem são ressaltadas inclusive por meio de objetos que, a princípio, mostrariam seu lado humanizado e civilizado.

A ferocidade dos porcos também serve de imagem para representar o sorriso da avó.

Parece que, sob efeito alucinógeno da bebedeira travada na ida a Son Major, Matia abre as portas da imaginação e, através da função imaginativa da visão, desfigura a avó. Cabeça comparada com um globo que subia, olhos de peixes tentaculares ou de caranguejos, mão que voa como um periquito, onda branca que se desfaz em espuma... As fixações e a imaginação infantil de Matia problematizam a personalidade da avó através de imagens de animais e de transformações desumanizantes do seu corpo.

Segundo Max Milner¹, ver consiste em uma atividade imaginante, projetiva. Os olhos significam, portanto, o instrumento óptico, por excelência, o sentido humano que impera sobre os demais sentidos, enquanto mediador da imaginação criadora. A função da visão também alberga componentes psíquicos e emotivos ligados ao complexo do medo, do castigo, da punição. No caso de que tais medos se apresentem exacerbados no indivíduo, este poderá ser vítima de um "complexo-ver" que se manifesta como uma inadaptação a uma visão normal e, conseqüentemente, ao mundo convencional.

Essa outra visibilidade de Matia parece estar associada a um forte ingrediente de medo e repressão. A presença opressiva da avó é transfigurada amiúde na narrativa através de uma

¹ Milner, Max *La Fantasmagoría*. Trad. Juan José Utrilla. México, Lengua y Estudios Literarios EFE, Fondo de Cultura Económica, 1990.

imaginação que guarda como motivações psíquicas o medo e a rejeição à humanidade da personagem. Entende-se que a narradora/personagem não só recorre a imagens de animais para representar o caráter desumano da maldade da avó, mas também processa sua transfiguração, seu hiperbolismo, desfigurando e deformando a integridade física da personagem, a fim de libertar-se de sua força opressora. Literalmente, Matia brinca com a imagem de dona Práxedes, libera-se da sensação sufocante a que a avó a submete mediante pulsões imaginativas, fantasiadas.

Dona Práxedes assume uma dimensão inumana para Matia e na narrativa, atenuando assim a carga emocional de sua realidade opressora para a protagonista e sublinhando seu caráter desumano. No entanto, a exageração de suas formas, o tratamento hiperbólico que lhe é dedicado, não retira realismo à personagem. Ao contrário, aprofunda a dimensão real da personagem, expressa uma visão de mundo infantil de Matia e manifesta o uso da imaginação como mecanismo psicológico da personagem para lidar com a opressão do universo adulto.

O hábito da avó de observar as casas dos colonos, em sua cadeira de balanço, através de seus binóculos, em seu gabinete, é comparado com uma brincadeira de criança, um perverso teatro de marionetes conduzido por um boneco gigantesco, que se satisfaz manipulando as vidas alheias.

A relação entre Antonia e dona Práxedes mostra o poder de manipulação exercido por esta última e prolongado ao domínio da vida de Lauro, filho de Antonia. Antonia serve a avó desde criança. Uma vez viúva, a avó casa-a novamente segundo sua vontade, a traz de volta à casa, envia Lauro ao Mosteiro, depois ao Seminário, recebe-o de volta como preceptor de Borja e Matia e, por fim, quando se torna dispensável, envia-o à guerra, onde Lauro é morto.

O servilismo voluntário ou involuntário constitui a forma de relação predominante estabelecida entre as pessoas da ilha e dona Práxedes. Dona Práxedes, como nos moldes do coronelismo brasileiro, tem sob seus desmandos jagunços, os Taronjí, manda rezar missa, é reverenciada feita uma soberana ao entrar na igreja, possui relações com a nobreza e os militares. A figura de dona Práxedes demonstra como o poder da oligarquia agrária na Espanha da Guerra Civil combinava-se com o poder da Igreja tradicional, apoiava o golpe militar franquista, penetrava seu domínio no âmbito das relações quotidianas, representava o

pilar do núcleo familiar, propagava costumes e hábitos culturais e descendia diretamente de um modelo monarquista de sociedade.

No âmbito doméstico, dona Práxedes aplica em Matia suas concepções do ser feminino e do papel da mulher na sociedade. Fiscaliza as partes de seu corpo, dentes, olhos, cabelos, pernas, mãos, pele, como se fosse um animal criado para ser depois comercializado no mercado livre.

Dona Práxedes interfere na fabricação do corpo e da sexualidade de Matia, na sua formação enquanto "ser feminino", de maneira tirânica e absoluta. Observemos, por exemplo, a nítida preferência e diferença que faz a avó com relação a Borja.

A soberania e a tirania da figura matriarcal da avó em Primera memoria remetem-nos ao papel desempenhado pela mãe de "Mamá cumple cien años" de Carlos Saura. Tanto em Primera memoria como nesta obra cinematográfica de Saura a figura matriarcal da madre/abuela espanhola se ergue sobre os três grandes pilares da sociedade tradicional espanhola: a família, a Igreja e o Estado Militar.

Dona Práxedas e Baba-Yagá

Parece também que a figura de dona Práxedes apresenta-se no texto como uma velha bruxa dos contos de fadas. Uma relação desta personagem com Baba-Yagá do conto maravilhoso nos fornece uma mediação possível entre seu papel no romance e a própria simbologia do rito de passagem da puberdade.

Baba-Yagá é um tipo canônico de doador, porém se apresenta de formas bastante diversas. Manifesta-se normalmente sob a forma de uma velha, uma madrasta, um urso, um velho ou um animal qualquer. Inclusive pode confundir-se com o dragão agressor (antagonista por excelência).

Guardiã da isbá, entrada do reino dos mortos, ligada à figura engolidora e devoradora do animal no rito de iniciação, encarada como uma canibal, senhora dos animais da mata e matriarca ancestral da tribo, Baba-Yagá demonstra que todos esses atributos, advindos tanto

das concepções sagradas da iniciação, do mundo dos mortos como do totemismo, contribuem para a sua caracterização.

Propp reconstrói essa personagem assimilando-a à figura do chefe ancestral totêmico que, num período mais arcaico no qual vigorava o regime matriarcal, era representado por uma figura de mulher mágica. Essa figura ancestral feminina identificava-se com o totem animal da tribo e, uma vez morta, possuía, como todos os indivíduos da tribo, o poder de transfigurar-se em qualquer animal. Dentro das concepções primitivas de morte, o morto transformava-se em animal para poder reaparecer ao reino dos vivos dissimuladamente. Assim, o reino dos mortos era na realidade o reino dos animais. Ser a senhora dos animais e a guardiã da entrada deste reino vêm a dar no mesmo, portanto. De fato, o que define a função de Baba-Yagá no conto é sua estreita relação com o reino dos mortos, como é ressaltado por Propp. Baba-Yagá, canibal ou devoradora de crianças, remonta à imagem simbólica do animal, muitas vezes imitado na construção das choupanas destinadas à recepção dos neófitos, como processador da morte e do renascimento do iniciado. O mito de Jonas no ventre da baleia simboliza este fenômeno iniciático. Baba-Yagá, na realidade, é um morto-animal.

Ora, muitos elementos da caracterização de Baba-Yagá parecem coincidir, grosso modo, com o perfil da personagem dona Práxedes. Apontamos como seu caráter zoomórfico constitui uma forma constante de caracterizá-la. Dona Práxedes reúne o atributo de ser uma velha, é representada por meio de imagens de animais e outras formas monstruosas e possui uma ferocidade e avidez que nos fazem lembrar Yagá-devoradora de crianças.

Mas as semelhanças não param por aí. A casa de dona Práxedes é retratada como um “reino” sombrio e úmido. Os próprios olhos assombreados de dona Práxedes refletem-no. Parece que há uma relação deste “reino” com o reino dos mortos e o mundo demoníaco. A própria atitude vigilante de dona Práxedes em seu gabinete leva-nos a compará-la com o papel de Yagá guardiã da entrada do além. Baba-Yagá é a senhora do reino dos mortos. Em outro plano, de forma deslocada, dona Práxedes é a senhora da ilha, a dona do poder político, econômico e social da ilha.

No entanto, essa velha, tanto no rito quanto no conto, tinha um valor positivo de iniciadora que, através da imputação de tarefas ao neófito ou ao herói, contribuía para a aquisição do mesmo dos conhecimentos necessários para a realização da passagem. Vemos,

ao contrário, no romance, um forte valor negativo atribuído à figura de dona Práxedes, que em nada contribui, ao menos positivamente, para a transformação de Matia. Apesar da indiferença fria de dona Práxedes e justamente sob sua nefasta influência, a protagonista alcança uma maturidade determinada, inclusive, por essa intervenção negativa.

Borja: o embusteiro, o dragão

Embora tivesse como modelo ideal Jorge de Son Major, um aventureiro que prodigalizou sua fortuna em viagens marítimas, um indivíduo, portanto, fora dos padrões de comportamento desejáveis por sua avó, Borja representa a conservação do *status quo* e a hegemonia do poder de dona Práxedes.

Borja encontra-se do lado dos fascistas, conhece muito bem o significado das palavras herança, dinheiro e poder. É o grande arquiteto da traição a Manuel. Parece absorver muito bem as artimanhas do jogo de dominação adulto, mantendo sob seu domínio, por exemplo, Lauro. É conhecido por sua falsidade, dissimulação e mentiras.

Comparamos Borja com o dragão da iniciação refletido nos contos maravilhosos. Alguns detalhes corroboram a analogia de Borja com o dragão: Matia chega a fazer menção de Borja, tratando-o de lagarto: "Si el Chino vivía aterrorizado por este lagarto, cómo no lo voy a estar yo, tonta charlatana, necia de mí?" (p.234) Borja em catalão significa atalaia, vigia ou sentinela. Verifica-se neste epíteto a referência ao papel emblemático de dragão-guardião dos tesouros. A "Joven Simón", de fato, representa um tesouro secreto guardado por Borja e violado por Matia ao compartilhá-lo com Manuel.

De certa forma, as três personagens, ao fim e ao cabo, passam por uma experiência iniciática, experienciam a ida aos infernos e a perda das ilusões da infância. Borja, no entanto, mostra-se um iniciado na mentira e na hipocrisia. Não obstante Manuel demonstrar ser o mais maduro dos três, sua condenação e sua ida ao reformatório podem ser concebidas como um "dano inicial" e a ida aos infernos.

É impressionante a semelhança de Borja com um dos heróis que formam os quatro ciclos evolutivos do mito do herói, assinalados por Paul Radin. Trata-se de "O ciclo heróico

dos Winnebagos". Trickster é o herói correspondente ao primeiro ciclo. Sua primitividade revela-se no caráter infantil de seu comportamento. A busca da satisfação de suas vontades e caprichos guia-o de forma dominante, tornando-o um ser cínico e impiedoso. Suas proezas, portanto, consistem numa habilidade extremamente desenvolvida em preparar fraudes. É um trapaceiro.

A semelhança, contudo, torna-se mais irrefutável quando tomamos conhecimento da caracterização deste mesmo herói mítico californiano realizada por Eliade. O autor chama-o de Coyote, o Embusteiro.

O Embusteiro pertence a um mito cosmogônico no qual o herói, ao roubar o fogo e destruir os monstros com sua astúcia e habilidade de trapaceiro nato, provoca a ira dos deuses que, em resposta, destituem o homem da condição de imortal e atiram-no à situação precária que caracteriza sua condição atual no mundo. Ambivalente, por excelência, o Embusteiro é responsável pelo advento da cultura ligado à perda do estado de natureza, idealizado por diversas sociedades.

É-lhe peculiar uma atitude sarcástica em relação ao sagrado. Zomba do sagrado, dos sacerdotes, parodiando rituais xamanísticos e sacerdotais. Possui uma sexualidade exaltada e uma amoralidade exacerbada. É traiçoeiro e confronta a vontade divina em busca de aventuras que resgatariam o mundo paradisíaco, perdido graças a um gesto seu, decorrente da exaltação de sua hybris, de seu orgulho exagerado.

As aventuras do Embusteiro estão compostas de êxitos e fracassos e sua atitude egoísta e escarnecedora perante o sagrado serve de mitologia, na qual apresenta-se um antimodelo a seguir pelo homem em seu aprendizado na Terra.

Comparar Borja ao dragão ou ao herói cultural demonstra que a narrativa de Primera memoria se serve de recursos da narrativa mitológica ligada à analogia da inocência para expressar uma suposta inocência da personagem. De fato, o dragão ou o Embusteiro parece ser mais “inocente” e benfazejo do que o próprio Borja no romance.

Tia Emilia e tio Álvaro

Tio Álvaro apresenta-se no romance como um carrasco. A imagem de seus chicotes retrata uma fixação recorrente para a protagonista. A imagem dos chicotes de tio Álvaro remete-nos ao seu sadismo e à morbidez que envolve a atmosfera da personagem. A severidade consiste num atributo definidor de seu caráter. Borja fala de suas vítimas com orgulho, mas, na realidade, não será o pai exatamente o objeto de sua admiração.

Matia entrevê uma relação sub-reptícia, oculta, disfarçada na espera do marido, nas cartas, na atitude e no ambiente do quarto. Tia Emilia aparece no texto como uma mulher pusilânime, voltada a um desejo reprimido, restrita a uma relação de subordinação à grande matriarca, dona Práxedes.

Marilena Chauí², em seu estudo sobre a repressão sexual, assinala como formas de sua manifestação a contenção de um movimento, ação ou desejo, a moderação, a dissimulação ou o disfarce dos mesmos. O procedimento psíquico de um indivíduo, muitas vezes, ao seu parecer, combina-se com um conjunto de procedimentos sociais, institucionais, exteriores a ele.

De fato, os impulsos sexuais de tia Emilia encontram-se mantidos num ocultamento rançoso, enjoativo. Tia Emilia alimenta um desejo sexual irrealizável e seu objeto de desejo não corresponde a tio Álvaro, senão a Jorge de Son Major. O recalque de tia Emilia configura uma situação de dissimulação que beira a morbidez, a ausência de vida e vitalidade. Tia Emilia vive um processo de putrefação progressiva de sua sexualidade ao submeter-se obediente às normas, proibições e interdições familiares e culturais introjetadas. As cartas, o conhaque, o cigarro tornam-se seus pequenos e desesperantes prazeres. Uma trama suja e obscura do mundo adulto relacionada à sexualidade envolve a personagem e ela é entrevista, percebida quase que inconscientemente por Matia.

² Chauí, Marilena Repressão Sexual, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 4ª edição, 1984.

Jorge e Sanamo

Como está caracterizada a personagem Jorge na obra?

Jorge configura-se aos olhos das crianças e de Borja, sobretudo, como um ser fantástico.

Primeiro, a narrativa apresenta-o relacionando-o com SaMalene. A primeira informação que o texto cede-nos é de que Jorge havia doado a casa e a terra em meio do declive a José Taronjí, que se casara com SaMalene. Uma informação comedida, relatada ao depararem-se Borja e Matia com o corpo de José Taronjí. Uma informação que busca esclarecer parcialmente as relações que entretecem a intriga que está por trás de sua morte. A próxima informação ministrada pelo texto neste sentido liga-se à passagem em que Matia aborda Manuel quando este pedia água do poço de dona Práxedes a Lorenza. A narração relata que, segundo certos rumores, Malene e Jorge haviam vivido como marido e mulher há tempo. Acrescente-se que o conhecimento deste fato causa uma inquietação dolorosa em Matia. O leitor inteira-se definitivamente da intriga que sustenta o enredo do romance quando Manuel revela a Matia, finalmente, sua filiação com Jorge de Son Major.

A construção que a narrativa oferece da imagem de Jorge ressalta a admiração de Borja pela personagem. Segundo a narradora, Jorge era para Borja recoberto de um caráter fantástico: um ser que vivia isolado na esquina de um "acantilado", com um velho criado estrangeiro, e que havia dilapidado sua fortuna em viagens e aventuras marítimas pelas ilhas gregas.

As histórias e a maneira como Es Mariné reporta-se a Jorge contrastam com as de Es Ton e Antonia. Nas palavras de Es Mariné, Jorge, embora tivesse feito muitas vítimas, era generoso, era como São Jorge do vitral de Santa María, um ser fantástico que luta contra dragões. Nas de Es Ton, Jorge encontrava-se endemoniado, andava pelo mundo a bordo do "Delfin", seu barco embruxado, como um louco, um diabo.

Ligado a Deus ou ligado ao Diabo, em ambas falas há um elemento em comum: tanto Es Mariné como Es Ton e Antonia referem-se a Jorge como o vento, louco e selvagem que, por onde passava, assolava tudo.

Mas a narrativa renuncia à comparação como recurso estilístico para retratar Jorge e transforma-o em vento. Opera a personificação do vento na figura de Jorge ou o encantamento de Jorge na figura do vento. Jorge é como o vento, Jorge é o próprio vento, um ser que possui um elo com Deus e outro com o Diabo, um estróina que tem como fiel servidor Sanamo, seu amigo estrangeiro.

Não é por casualidade que o nome Sanamo lembra-nos Satanás. A personagem descrita por Manuel: um homem muito velho que canta canções em uma língua desconhecida, que carrega atrás da orelha rosas encarnadas, é imaginado por Matia como um Diabo.

Comparado com o velho Trasgo, personagem fabuloso, Sanamo receberá as crianças, lhes servirá o vinho e as enfeitiçará com seu violão. Em outra ocasião, Sanamo instiga Matia, convidando-a para voltar junto com Manuel à casa de Jorge.

Robert Scholes e Robert Kellogg afirmam que a figura do Diabo numa narrativa "ajuda a dramatizar a motivação e a revelar o caráter."³

Instigador, enfeitiçador, mensageiro, assistente e amigo do mestre, Sanamo acentua, dramatiza o caráter fantástico e demoníaco de Jorge, dá veracidade à sua lenda.

Manuel: um *pharmakós*

Cordato e impassível, Manuel dirige-se ao sacrifício sem relutância, como um cordeiro de Deus ou um bode expiatório cuja bondade irremediável é capaz de expurgar a maldade alheia.

Por um mecanismo de contraste, Manuel devolve a Matia a própria imagem de sua infantilidade, sua frivolidade. Suas balas de menta, seus cigarros Muratis, seus ares de superioridade, suas bravatas levianas são contrapostos à maturidade e humildade de Manuel. Filho bastardo de Jorge de Son Major e de SaMalene, uma judia repudiada pela comunidade da ilha, Manuel decide assumir a família e José Taronjí como seu verdadeiro pai, abdicando dos benefícios que lhe eram proporcionados por Jorge. Manuel, assim, faz uma opção

³ "O demônio figura conspicuamente como um *deus ex machina* que ajuda a dramatizar a motivação e a revelar o caráter" in Scholes, Robert & Kellogg, Robert A Natureza da Narrativa. Trad. Gert Meyer. S. Paulo, Ed. Mcgraw-Hill do Brasil Ltda, 1977, p.123.

consciente e procura conduzir-se, de maneira coerente, conforme sua decisão. O conhecimento de Manuel não se assemelha ao conhecimento de Borja pois Manuel não o usa para tirar proveito próprio. A abnegação de Manuel diferencia-o dos demais.

A conduta de Manuel postula a questão do conhecimento sob outra perspectiva, sob uma perspectiva moral. A forma como Manuel lida com seu conhecimento do mundo nos faz entrever uma outra possibilidade de realização humana. Os valores cristãos de abnegação e bondade são alçados na figura semidivina de Manuel. Ele traz a Matia a oportunidade de reconhecer-se vivendo num estado de inconsciência. A traição a Manuel possibilita a Matia entrar em contato com sua maldade desconhecida.

Manuel possui a chave do entendimento do mundo para Matia, é guardião de um conhecimento que lhe parece inalcançável e hermético. Protege um reino que se contrapõe ao reino de Matia, onde prevalece a frieza das relações humanas. Como um bruxo ou um mago, Manuel transmite seu conhecimento a Matia em forma de uma experiência mágica pela qual Matia sofrerá os efeitos da magia transformando-se em uma nova criatura, agora sim, capaz de apreender o alcance do conhecimento transmitido. Em outras palavras, a própria transformação de Matia equivale ao conhecimento transmitido. Manuel faz as vezes de veículo do ensinamento adquirido por Matia: por Manuel, Matia aprende a crescer.

É evidente que toda uma estrutura da vida social da sociedade retratada no romance conspira para a "crucificação", a penalização de Manuel. Discriminado e rejeitado pela comunidade ilhéu, o destino de Manuel, seu envio ao reformatório, aparece como uma saída providencial para os conflitos e o mal-estar dos quais Manuel e sua família eram objeto na ilha.

A condenação de Manuel evidencia o estado precário de direito de que goza aquele indivíduo naquela sociedade.

Mas se, por um lado, Manuel é vítima de uma conspiração social protagonizada por Borja, personagem que concilia sentimentos e desejos pessoais de repúdio a Manuel com interesses de uma ideologia dominante, sua atitude, por outro, demonstra uma resignação ao seu destino. Manuel não opõe resistência às vontades de Borja e essa submissão é salientada, entre outros momentos da narrativa, pela protagonista/narradora no evento da visita a Jorge, por exemplo. Provavelmente, será deste sacrifício ambivalente - sacrifício propiciado por

interesses sociais combinados às motivações de ordem pessoal de Borja e sacrifício voluntário de Manuel - que se origina o paralelo da história da personagem com a história mítica de Jesus.⁴

Pensamos que o sacrifício de Manuel está ligado à categoria empregada por Frye de *pharmakós*. Tal categoria refere-se à vítima trágica. A catástrofe precipita-se sobre uma vítima típica ou casual como um ato não merecido. A inocência em relação ao que lhe ocorre atende ao fato de a ocorrência assumir proporções muito maiores comparadas ao ato da vítima. Histórias de judeus e negros perseguidos exemplificam o papel deste bode expiatório típico. As injustiças do mundo ao qual a vítima pertence tornam sua culpabilidade inevitável.

⁴ O sacrifício no Antigo Testamento é prova da fé e da devoção a um Deus exigente. O sacrifício de Cristo inverte o esquema sacrificial de caráter religioso: o homem-deus procede a um sacrifício voluntário em nome da salvação humana e não como oferenda a Deus, não para aplacar sua ira. O conteúdo salvacionista do sacrifício de Cristo torna-se um dos pilares da doutrina cristã. A vida de Cristo torna-se exemplar para a vida de qualquer cristão. O amor abnegado de Cristo comprova-se por meio de seu sacrifício na cruz e serve de veículo para a salvação da alma pecadora do homem. Cristo é o novo Adão que possibilita a redenção do homem, a salvação de sua vida pecadora, fruto de um ato de orgulho e de presunção cometido por Adão ao deixar-se convencer por Eva, símbolo dos desejos terrestres, da imaginação exaltada, instância necessária da vida semiconsciente do homem.

Na análise simbólica das imagens, dos eventos e das personagens da gênese bíblica, Paul Diel concebe a tentação de Adão - ou seja, sua sucumbência intelectual à ação perversa de sua metade constitutiva, Eva, a "imaginação exaltativa" - um momento mítico da queda do herói em direção à sua evolução e à sua conscientização da necessidade de harmonizar espírito e matéria, dualidade representativa da totalidade psíquica do homem. Segundo Paul Diel, o sofrimento de Adão, a perda da harmonia primitiva, é ato fundador da cosmogonia do homem. Aqui, também, uma nova ordem de existência origina-se de um ato de queda, de expulsão de uma unidade, de morte para uma forma de ser e renascimento para outra. O mito de Adão, enquanto modelo cristão para o mito de Criação do homem e enquanto modelo explicativo de sua condição precária na Terra, participa do esquema iniciático no que respeita ao cerne de sua concepção: significa a morte e o renascimento simbólicos do homem tal qual o conhecemos hoje. O mito de Jesus oferece a possibilidade de superação da queda e o retorno à unidade harmoniosa original, resgatando assim a história mítica do primeiro homem e estabelecendo uma nova etapa na evolução de sua consciência. Cristo-salvador insere-se no modelo arquetípico iniciático na medida em que oferece um novo nascimento a um novo homem. Depois da passagem de Cristo na Terra, um velho homem morre com ele na cruz e um novo homem ressuscita junto com ele para a vida eterna, para a união em Deus, conforme Diel, o símbolo do funcionamento psíquico ideal no qual o intelecto e a imaginação estão em harmonia com seus princípios fundantes, o espírito e a matéria.

Procuramos, sumariamente, analisar a relação entre os mitos da queda e de Jesus Cristo e a iniciação.

O conto maravilhoso ilustra o sofrimento do iniciado e o sacrifício pelo qual o iniciado passa para adquirir esta nova condição humana dentro de sua sociedade. A prova do fogo, o esquartejamento, as sevícias, as torturas, o espancamento, a amputação de um dedo foram mantidos pelo conto.

O romance parece integrar o mito da queda, os sofrimentos psicológicos do iniciado e o sacrifício de Jesus numa síntese *sui generis*. Poderíamos supor que o romance opera uma transposição do modelo iniciático para a cultura cristã ocidental na qual o sacrifício iniciático sofre uma assimilação ao sacrifício exemplar da história bíblica.

Histórias bíblicas como as de Cristo, de Jó e ainda a de Jeremias, figura central da epígrafe da obra, constituem exemplos de *pharmakós*, inocentes que ao cabo se tornam excluídos da sociedade humana.⁵

Manuel é judeu, perseguido, discriminado ostensivamente pela comunidade e vítima das injustiças sociais de sua época. Além disso, sua bondade excessiva, sua maturidade extraordinária e sua passividade compreensiva colocam-no como uma personagem fora dos padrões sociais, consciente de sua impotência. Manuel, sem dúvida, pode ser considerado um tipo de *pharmakós* do modo irônico.

Lauro: um *pharmakós*

Lauro apresenta-se como um subalterno submisso às vontades de manipulação de dona Práxedes e Borja. Encontra-se no limiar entre o mundo dos adultos e o das crianças. Na realidade, encontra-se oprimido por ambos mundos. De seminarista a preceptor, de preceptor a combatente e morto na guerra, a trajetória de Lauro não faz outra coisa senão exibi-lo como objeto dos caprichos e desmandos da grande oligarca. A ironia reside no ódio silenciado e silencioso alimentado por Lauro e na filiação ideológica que este demonstra sustentar com a classe dominante. Também Lauro concebe a vitória dos nacionalistas uma vitória do bem, da tradição, dos princípios da justiça divina e terrestre contra o mal, a revolução dos costumes, a inversão da ordem. Lauro, ironicamente, acaba transformando-se numa vítima, num novo mártir, num *pharmakós* do modelo que ele mesmo defendia. Dona Práxedes envia-o à guerra.

A personagem parece não ter lugar assegurado nesta sociedade. Marginalizado pelos homens do Port, zombado por Matia e Borja, diminuído e manipulado pela avó, expulso do

⁵ O arquétipo do *pharmakós* possui uma incongruência e uma inevitabilidade constitutivas da tragédia: ainda que se defenda da acusação de ter realizado algo moralmente inteligível, a catástrofe em que recai é moralmente ininteligível. Já na ironia, o arquétipo do inevitavelmente irônico propicia à vítima a dignidade da inocência. A incongruência da moral ininteligível não se combina com o inevitável na ironia, separam-se em pólos opostos. Enquanto que na tragédia o acusado é considerado culpado devido às injustiças de seu meio social, ou seja, o inevitável explica-se pela incongruência. No modo irônico, embora as injustiças sociais pesem sobre a catástrofe, o acontecimento maior deve-se ao que o indivíduo é, pode ser e não pode deixar de ser, ou seja, o incongruente afasta-se ao pólo oposto do inevitável.

Seminário, homossexual, Lauro sofre a prática da exclusão social e da própria repressão individual aos seus impulsos sexuais através do autoflagelo no sótão.

O sótão consiste no espaço de autoflagelo de Lauro, mas também no da liberação dos sentimentos entre mãe e filho. Sentimentos estes reprimidos nas convenções do ambiente doméstico do casarão: relações sufocadas, mascaradas. A proibição do acesso de Borja e Matia ao sótão pela avó outorga ao espaço um caráter excludente e interdito.

PRIMERA MEMORIA COMO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Torna-se sempre uma questão delicada procurar pensar um romance a partir de um ponto de vista que o insira nos limites da forma do romance de formação, tal como se conhece o termo Bildungsroman no Brasil.

Wilma Patricia Maas, Marcus Mazzari e Cristina Ferreira Pinto coincidem no que concerne ao caráter marcadamente conteudístico e temático dessa forma. Em outras palavras, o aspecto formal não constitui um aspecto definidor dessa forma. Entende-se assim que diferentes formas de romance estariam sujeitas à designação de Bildungsroman, uma vez cumprido seu programa temático mínimo.

O problema complica-se ainda mais quando procuramos compreender do ponto de vista historiográfico o que a criação e a possibilidade produtiva dessa forma representam no panorama literário atual.

A abordagem historiográfica de Maas¹ insiste em apresentar o Bildungsroman como um produto literário histórica e culturalmente demarcado. Tomando-o como um signo literário, Maas defende que o Bildungsroman é resultante de um movimento da burguesia incipiente alemã do final do século XVIII em busca de sua legitimação social e econômica através da esfera literária-artística e de um projeto nacionalista alemão. Desse modo, o Bildungsroman consistiria numa "instituição social-literária composta pelo conceito histórico da Bildung burguesa e pela grande instituição literária do mundo moderno, o romance."²

A ideia central que define a forma é a de formação, a do desenvolvimento das potencialidades humanas num sentido universal, através de experiências com o mundo exterior que concebiam uma integração social harmônica ao final do ciclo de amadurecimento. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister constitui o paradigma para a forma. A obra de Goethe representa o protótipo por meio do qual as demais obras são comparadas segundo seu grau de semelhança com a estrutura temática desse romance

¹ Maas, Wilma Patricia O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura. S. Paulo, Ed. Unesp, 2000.

² *idem*, *ibidem*, p. 14.

Nesse sentido, Maas³ apresenta como problema o recurso teórico e interpretativo excessivo de basear-se num conceito tão delimitado a circunstâncias históricas específicas. Pergunta-se sobre a efetividade da aplicação de um conceito gerado em circunstâncias históricas tão peculiares e prenhes de um modelo único e paradigmático. Para além do nacionalismo moderno alemão, da emancipação burguesa e da obra de Goethe, como conceber uma história baseada no desenvolvimento pessoal?

No século XX, a idéia de formação desintegra-se mediante os processos de fragmentação da vida moderna e do indivíduo. O indivíduo problemático e degradado do século XX não caminha em direção ao seu aperfeiçoamento gradativo e a uma relação harmônica com o meio social. O desenvolvimento pessoal é precário. Como pensar, portanto, diante deste impasse a realização de uma formação plena voltada para a reconciliação com a realidade exterior?

Marcus Mazzari⁴, por seu turno, demonstra o quanto o O Tambor de Lata de Günter Grass joga com a paródia, subvertendo o conceito tradicional de formação.

Segundo Maas, o emprego de tal conceito é possível mediante somente uma atualização do mesmo na qual ocorre uma “disjunção e transgressão ante o cânone mínimo”. A tradição literária estrangeira e contemporânea deve realizar um esforço de adaptação e atualização do conceito e do modelo baseado em Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister para que este estiramento englobe novos modelos de desenvolvimento pessoal de protagonistas de romances contemporâneos.

O estudo de Cristina Ferreira Pinto⁵ nos é particularmente interessante porque pensa casos de romances brasileiros nos quais a protagonista é uma adolescente ou uma mulher.

A princípio, a autora chama atenção para o fato de a tradição do Bildungsroman servir-se comumente de um protagonista masculino como exemplo. O Bildungsroman é um romance eminentemente masculino que percorre uma trajetória desde a infância ou adolescência à maturidade. Isto se deve ao fato de que o desenvolvimento da mulher dirige-se ao casamento

³ Maas, Wilma Patrícia. Op. Cit.

⁴ Mazzari, Marcus Vinicius. Romance de formação em perspectiva histórica – O Tambor de Lata de Günter Grass. S. Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

⁵ Ferreira Pinto, Cristina. O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros. S. Paulo, Ed. Perspectiva, série Debates, 1990.

e à maternidade. A vocação profissional, por exemplo, ou o desenvolvimento emocional, psicológico e intelectual da mulher se encontra prejudicado pela vocação para o lar. Daí a história do desenvolvimento pessoal da heroína quase sempre resultar em fracasso ou em um paradoxo irresolúvel. A posição de marginalidade da personagem feminina é incompatível com a mencionada formação universal do herói do Bildungsroman. O crescimento interior da mulher enfrenta o preconceito e os limites da sociedade moderna que a subjuga e a confina em seu papel submisso e dependente dentro do núcleo familiar.

Desta forma, Cristina Pinto⁶ opta pela denominação de romance de desenvolvimento e romance de renascimento e transformação que retratam o despertar da consciência feminina diante das amarras de seu meio social.

O romance de desenvolvimento feminino ou desemboca numa integração social da personagem à custa de seu aperfeiçoamento individual ou, ao contrário, a personagem abre mão da possibilidade de integração social a fim de atingir “a integração do Eu”. As duas coisas nunca ocorrem simultaneamente como no Bildungsroman masculino. Este paradoxo é denominado “truncated Bildungsroman” e se refere a romances que se deparam com o truncamento dessas possibilidades de realização pessoal incompatíveis para o universo feminino. O Bildungsroman aponta apenas para uma potencialidade inicial que termina na derrocada da protagonista. Para Cristina Pinto, esta forma de romance problematiza a posição da mulher na sociedade, apresentando-se como um meio de protesto indireto ao status quo e à estrutura social opressiva sob a qual a mulher vê seu desenvolvimento pessoal interrompido, truncado ou falido.

Para Lukács⁷, Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister representa uma síntese entre o tipo do idealismo abstrato e o do romantismo da desilusão, entre o homem que encontra consonância em sua atuação na vida concreta e o homem totalmente divorciado do mundo exterior. O modelo do homem goethiano não implica uma harmonia dada a priori, senão uma busca cheia de espinhos e lutas que resulta, ao final, numa reconciliação deste indivíduo problemático com seu meio social.

⁶ Ferreira Pinto, Cristina, Op. Cit.

⁷ Lukács, Georg A teoria do romance. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. S. Paulo, Duas Cidades, 1ª ed., 2000.

De fato, quando discutimos a questão da adesão de classe de Matia, subentende-se que esta adesão pressupõe uma reconciliação final com o meio social. Optar por Manuel significaria a ruptura de Matia com a comodidade que seu status social lhe proporciona, apesar de seu rebaixamento enquanto ser marginal, mulher, adolescente, órfã. Significaria a deflagração de uma tensão e contradição constitutivas da luta de forças entre as classes. Aprender a mentir, a omitir-se e a trair corresponde ao aprendizado de Matia em sua trajetória a caminho de sua formação pessoal.

A obra realiza uma crítica da formação convencional do indivíduo moderno, sobretudo do indivíduo de classe alta, numa sociedade hipócrita e conivente com valores morais negativos. A posição submissa de Matia, seu estado de alienação e sua covardia final conjugam-se num retrato fiel da situação da mulher adolescente, do indivíduo problemático da sociedade espanhola da Guerra Civil.

Primera memoria não abarca uma longa trajetória da infância à maturidade da protagonista. Não é um romance de formação clássico. Capta a consciência de uma mulher adulta buscando retratar uma formação marcada por uma profunda desilusão e concentrada em uma experiência crucial para esta mesma formação.

CONCLUSÃO

Em Primera memoria as contingências do tempo são respeitadas. Verificamos uma narradora adulta, vinte anos depois, recuperando eventos primordiais do passado de sua vida, mas buscando apresentá-los enquanto presente. Este passado então é percebido pelo leitor como um presente imediato. Não obstante os sinais premonitórios presentes muitas vezes na manifestação dos elementos da natureza, observamos um passado relatado com valor de presente fictício. Isso acarreta uma identificação maior do leitor com a personagem criança recriada pela narradora adulta.

Temos assim o foco narrativo centrado na narradora/personagem e um andamento dos acontecimentos que expressa a duração do tempo vivido pela narradora/personagem. Esta narradora/personagem sofre uma ambigüidade, pois a narradora adulta procura recriar o ponto de vista da personagem criança, se oculta por trás desta personagem. Recursos estilísticos como os parênteses e as aspas procuram distinguir o espaço discursivo da narradora adulta do espaço discursivo da personagem criança. Essa construção atenua em parte a ambigüidade do uso da primeira pessoa no romance.

A narrativa em primeira pessoa proporciona uma visão ambígua, limitada, fragmentária e sujeita a enganos de percepção. Isso provoca um efeito de realismo, de presentificação e de dissimulação do discurso narrativo no romance.

Embora a narrativa de Primera memoria seja memorialista, defendemos a idéia de que é uma narrativa pouco reflexiva. Encontramos poucas reflexões da narradora em presente porque esta quer fazer prevalecer o ponto de vista da personagem criança e criar assim uma identificação com a mesma.

Como a história do romance consiste numa confissão de uma grave falta cometida vinte anos atrás e encoberta pelo poder das instituições sociais em consonância com a classe dominante, ocorre que este discurso narrativo pretende eximir a protagonista de sua culpa, pretende explicar as razões pelas quais Matia é inclinada a trair Manuel.

As demais personagens são construídas a partir da perspectiva da narradora/personagem. Seus diálogos e as situações narradas são reveladores para a compreensão de seu perfil psicológico.

A memória de uma experiência exemplar torna-se a matéria narrativa por excelência do relato. Esta memória quer parecer desordenada, determinada pela emoção, cheia de lacunas e subjetiva. Porém, notamos uma ordenação irônica e significativa dos acontecimentos.

O simbolismo das imagens do vento e do sol expressa o significado dos eventos que revelam pouco a pouco o mundo da experiência desconhecido por Matia. Parece que há uma cumplicidade entre as manifestações da natureza e os acontecimentos que exprimem a inocência da protagonista.

Notamos ainda uma hesitação da personagem em conceber a realidade fruto de um sonho ou da vigília. Esta hesitação é determinada por uma perspectiva infantil que reluta em apreender a realidade dura do mundo adulto.

Neste sentido, a catástrofe final acarretada pela traição de Matia e pelo embuste de Borja passa a manifestar uma fatalidade inevitável. A inocência da protagonista é reforçada por uma atmosfera de catástrofe iminente.

Reside nessa experiência catastrófica o rito de passagem da puberdade da protagonista. Matia passa do estado de ignorância ao conhecimento da correlação de forças que constitui sua sociedade de maneira dolorosa e “catastrófica”.

Três são os mistérios da existência cuja apreensão o iniciado deve realizar para que possa desenvolver-se no mundo adulto integrado aos aspectos essenciais da vida, a saber, a morte, a sexualidade e o sagrado.

Verificamos como Matia passa a conhecer a morte através do episódio do assassinato de José Taronjí. Trata-se de uma morte de caráter político e negativa que está ligada à luta entre republicanos e nacionalistas na ilha. A Guerra Civil Espanhola atravessa assim as relações entre as classes antagônicas na ilha e é percebida como algo fantasmagórico e irreal pela protagonista. A guerra infantil na praça representa a Guerra Civil Espanhola.

A sexualidade atravessa o episódio no quarto de tia Emilia, a relação de Borja com Lauro, a convivência de Matia com Manuel e o evento na casa de Jorge de Son Major. No

quarto de tia Emilia, a sexualidade é percebida como algo pútrido, obsceno, doentio que emana da personagem pusilânime de tia Emilia. Com Manuel, Matia transita ao mundo dos excluídos. Manuel é caracterizado como uma personagem pura e honesta, fora dos padrões de comportamento com os quais estava acostumada Matia. Sua maturidade espelha a imaturidade de Matia. Uma relação de um erotismo ingênuo é desenvolvida entre Manuel e Matia.

A personagem Jorge funciona como um fator perturbador das relações entre os adolescentes. Jorge provoca o desejo sexual em Matia, incita o conflito entre Borja e Matia e reflete a “morte temporária” pela qual a protagonista está passando ao transformar-se em adulta. A acusação final de Borja a Matia de pervertida esclarece finalmente o sentido punitivo que a sexualidade pode representar para as normas sociais do mundo adulto.

No entanto, será o motivo da traição final a Manuel que concluirá o rito de passagem de Matia. Através de um ato covarde e ignóbil, Matia se defende das chantagens de Borja e integra-se ao mundo adulto, aderindo à sua classe social. O universo das instituições e das normas sociais desvela-se aos olhos de Matia. A personagem integra-se ao “mundo sujo e sombrio” dos adultos por meio de um ato injusto. O ingresso no mundo adulto implica não somente a compreensão do jogo entre as forças sociais, mas também o domínio de artifícios como o da omissão e o da mentira para saber jogar este jogo. Borja corresponde à personagem que “ensina” a Matia as artimanhas do jogo do poder.

A estrutura da iniciação consiste num isolamento temporário do neófito, em uma descida aos infernos com seus habitantes demônios, nas provas dolorosas, na morte temporária e simbólica e na ressurreição subsequente, seguida de um novo status.

Esta estrutura vê-se refletida no romance, ainda que de forma deslocada. Alguns espaços como o da casa de dona Práxedes, o da casa de Son Major, o da praça dos judeus, o da frágua de Guiem são caracterizados por elementos que valorizam seu aspecto demoníaco.

Personagens como dona Práxedes, tio Álvaro, tia Emilia, Borja, Jorge, Sanamo e Es Mariné representam esse mundo demoníaco e são caracterizados por essa negatividade. Em oposição a estas personagens estão as vítimas de suas ações, os *pharmakós*. Lauro e Manuel constituem as personagens que sofrerão as consequências da ação perversa das personagens demoníacas. No romance, a representação do infra-mundo é resultado de uma construção

histórica. A Guerra Civil Espanhola e a estrutura corrompida da sociedade insular constituem a realidade histórica representada por elementos do infra-mundo.

Matia é representada de maneira ambígua. A protagonista parte de uma condição rebaixada e precária definida por sua fragilidade. Sofre expulsões e perdas sucessivas cuja maior perda seria a da inocência, a do paraíso perdido de sua infância. Termina, no entanto, integrada ao “mundo demoníaco”, consciente das forças injustas que o constituem. O discurso narrativo procura assim justificar a transformação através da traição de Matia como algo inevitável, entendendo que sua imaturidade e inocência não permitiriam uma atitude diferente da que foi tomada. O mundo irônico de Primera memoria mostra que as forças sociais são poderosas e desiguais e que a ação individual está destinada a submeter-se a elas. Daí o ceticismo que se desprende da forma da narrativa do romance.

O estudo dos arquétipos literários demonstra que a iniciação desempenha um papel primordial na constituição do mito do herói do conto maravilhoso. Buscamos descrever como algumas funções e imagens do conto maravilhoso, tendo como base arquetípica a iniciação, integram-se, através do deslocamento, no enredo do romance. As histórias romanescas representam um mundo idealizado no qual prevalece o sentido do sonho, conhecido como a analogia da inocência, que se contrapõe à analogia da experiência. Dessa forma, a perspectiva infantil da protagonista se vê representada por elementos que encontram um paralelo no conto maravilhoso. A inocência de Matia é reforçada por meio desta estratégia narrativa.

Primera memoria, reelaborando elementos do arquétipo das histórias do herói do conto maravilhoso, aponta para o romance de formação. Este cruzamento de formas foi observado por Meletínski¹:

“O arquétipo da passagem do herói por provações propiciatórias produz determinados ecos também na literatura da idade moderna. Basta lembrar o conto do romântico Hawthorne *O Jovem Brown*, onde a iniciação é interpretada como a consciência do mal, algo como o pecado original. Ela ocorre no bosque, em contato com forças demônicas, como no arquétipo. A partir da Idade Média as provações da iniciação são vistas como uma das fontes do assim chamado “romance de formação”, a própria “iniciação”, nesses romances, era um equivalente *sui generis* e uma herdeira da iniciação arcaica.”²

¹ Meletínski, E. M. Os arquétipos literários. Trad. Aurora Fornoni Bernadini. S. P., Ateliê Editorial, 1998

² Meletínski, Op. Cit., p. 58/59.

BIBLIOGRAFIA

- _ Alves, Roberta Hernandes **Inocência e Experiência: os ritos de passagem em Lygia Fagundes Telles.** 1999, pp.130. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, FFLCH – USP, S.P. 1999.
- _ Bachelard, Gaston A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal; Lúcia do Valle Santos Leal. S. Paulo, Ed. Abril Cultural S/A, col. Os Pensadores, 1974.
- _____ A psicanálise do fogo. Trad. Paulo Neves da Silva. S. Paulo, Martins Fontes, 1994.
- _____ O Ar e os Sonhos - ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. S. Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____ A água e os sonhos. Trad. Antonio de Pádua Danesi. S. Paulo, Martins Fontes, 1989.
- _____ A Terra e os Devaneios do Repouso - ensaio sobre as imagens da intimidade. Trad. Paulo Neves da Silva. S. Paulo, Martins Fontes, 1990.
- _____ A Terra e os Devaneios da Vontade. Trad. Paulo Neves da Silva. S. Paulo, Martins Fontes, 1991.
- _ Becker, Daniel O que é adolescência. S. Paulo, Coleção Primeiros Passos - 159, Ed. Brasiliense, 1985.
- _ Bezerra de Meneses, Adélia Do poder da palavra - ensaios de literatura e psicanálise. S. Paulo, Ed. Duas Cidades, 1995.
- _ Candido, Antonio (Org.) A personagem de ficção. S. Paulo, Perspectiva, 1970.
- _ Chauí, Marilena "Contos de fadas" in Repressão Sexual. S. Paulo, Ed. Brasiliense, 4ª edição, 1984.
- _ Chiampi, Irleamar O Realismo Maravilhoso. S. Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Debates, 1980.

_ Ciplijauskaité, Biruté La novela femenina contemporânea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona, Barcelona, Anthropos, 1988.

_ Colman, Arthur & Colman, Libby O Pai - Mitologia e Reinterpretação dos Arquétipos. Trad. Adail Ubirajara Sobral. S. Paulo, Ed. Cultrix, 1988.

_ Diegues, Antonio Carlos Ilhas e Mares - simbolismo e imaginário, S. Paulo, Ed. Hucitec, 1998.

_ Diel, Paul Los símbolos de la Biblia. Trad. Ligia Arjona. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

_ Dumézil, Georges Do Mito ao Romance. Trad. Álvaro Cabral. S. Paulo, Martins Fontes, 1992.

_ Eliade, Mircea Mitos, Sonhos e Mistérios. Trad. Samuel Soares. Lisboa, Edições 70, 1957.

_____ Origens. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa, Perspectivas do Homem/Edições 70, 1969.

_____ Mefistófeles e o Andrógino. Trad. Ivone Castilho Benedetti. S. Paulo, Martins Fontes, 1991.

_____ Imagens e Símbolos - ensaio sobre o simbolismo mágico –religioso. Trad. Sonia Cristina Tamer. S. Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____ Tratado de História das Religiões. Trad. Fernando Tomaz; Natalia Nuves. S. Paulo, Martins Fontes, 1993.

_____ O Sagrado e o Profano. Trad. Rogério Fernandes. S. Paulo, Martins Fontes, 1996.

_____ Mito e Realidade. Trad. Pola Civelli. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.

_ Frye, Northrop Anatomia da Crítica. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. S. Paulo, Ed. Cultrix, 1957.

- _ Furtado, Filipe A construção do fantástico na narrativa. Lisboa, Ed. Horizonte Universitário, 1980.
- _ Garrido Domínguez, Antonio El texto narrativo. Madrid, Ed. Síntesis, S.A., 1993.
- _ Genette, Gérard Figuras I. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972.
- _ Henderson, Joseph L. "Os mitos antigos e o homem moderno" in Jung, Carl (Org.) O Homem e seus Símbolos. Trad. Maria Lucia Pinho. R.J., Ed. Nova Fronteira, 10ª edição, 1964.
- _ Magalhães Júnior, Raimundo "O conto fantástico" in A arte do conto, R.J., Edições Bloch, 1972.
- _ Mayoral, Marina (coord.) El personaje novelesco. Madrid, Ediciones Cátedra, Ministerio de Cultura, 1990.
- _ Meletínski, E. M. Os arquétipos literários. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. S. Paulo, Ateliê Editorial, 1998.
- _ Mendilow, A. A. O tempo e o romance. Trad. Flavio Wolf. Porto Alegre, Ed. Globo, 1972.
- _ Meyer, Augusto "Da infância na Literatura" in Barbosa, João Alexandre (Org.) Textos Críticos, S. Paulo, Ed. Perspectiva/Pró-Memória Instituto Nacional do Livro, 1986.
- _ Meyerhoff, Hans O Tempo na Literatura. Trad. Myriam Campello. S. Paulo, Ed. McGuaw-Hill do Brasil Ltda., 1976.
- _ Milner, Max La Fantasmagoría. Trad. Juan José Utrilla. México, Lengua y Estudios Literarios EFE, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Novaes Coelho, Nelly O conto de fadas, S. Paulo, Ed. Ática, série Princípios, 2ª edição, 1991.

_ Pouillon, Jean O tempo no romance. Trad. Heloysa de Lima Dantas. S. Paulo, Ed. Cultrix Edusp, 1974.

_ Propp, Vladímir Morfologia do conto maravilhoso. Trad. Jasna Paravich Sarhan. R.J., Ed. Forense - Universitária, 1984.

_____ As raízes históricas do conto maravilhoso. Trad. Rosemary Costhek Abílio; Paulo Bezerra. S. Paulo, Martins Fontes, 1997.

_ Ribeiro de Mello, Fernando Antologia do Conto Fantástico Português, Lisboa, Edições Afrodite, 2ª edição, 1974.

_ Scholes, Robert & Kellogg, Robert A Natureza da Narrativa. Trad. Gert Meyer. S. Paulo, Ed. Mcgraw-Hill do Brasil Ltda, 1977.

_ Sousa, Eudoro Mitologia I - Mistério e Surgimento do Mundo. Brasília, Ed. Unb, 2ª edição, 1995.

_ Tacca, Oscar El estilo indirecto libre y las maneras de narrar, Buenos Aires, Ed. Kapelusz S.A., 1986.

_ Todorov, Tzvetan "A narrativa fantástica" in As estruturas narrativas, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 2ª edição, 1970.

_____ Introdução à Literatura Fantástica. Trad. Maria Clara Correa Castello. S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1952.

Dicionários

_ Biedermann, Hans Dicionário Ilustrado de Símbolos. Trad. Gloria Paschoal Camargo. S. Paulo, Ed. Melhoramentos, 1993.

_ Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain Dicionário de Símbolos, R.J., Ed. José Olympio, 1988.

_ Cirlot, Juan Eduardo Dicionário de Símbolos. Trad. Rubas Eduardo Ferreira Frias. S. Paulo, Ed. Moraes, 1984.

_ Lurker, Manfred Dicionário de Simbologia. Trad. Mario Krauss; Vera Barkow. S. Paulo, Martins Fontes, 1997.

_ Victoria, Luiz A. P. Dicionário Básico de Mitologia. R.J., Ediouro Publicações S.A., 5ª edição, 2000.

Obras de e sobre Ana María Matute

_ AA. *Ana María Matute*, *Compás de Letras*, no 4, Junio, 1994, Madrid, Ed. Complutense, 295 pp.

_ Cannon, Emilie “From Childhood to Adulthood in Ana María Matute’s Primera memoria” in *Letras femeninas*, vol.XVII, no 1-2, 1991, pp.37-42.

_ Díaz, Janet W. Ana María Matute. New York, Twayne Publishers Inc, 1971, 165 pp.

_ Doyle, Michael Scott “Entrevista con Ana María Matute: recuperar otra vez cierta inocencia” in *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 10, issues 1-2, 1985, pp. 237-247.

_ Flores-Jenkins, Raquel *La mujer como individuo y como tipo en la novelística de Ana María Matute*, Ann ARBOR, Michigan University Microfilms Internacional, 1986, 144 pp.

_ Jones, Margaret E.W. The Literary World of Ana María Matute. Lexington, The University Press OF Kentucky, 1970, 144 pp.

_ Matute, Ana María Algunos muchachos, (2ª ed.), Barcelona, Destino, 1973.

_____ Fiesta al noroeste, Barcelona, Destino, 1991.

_____ La trampa, (2ª ed.), Barcelona, Destino, 1987.

_____ Los soldados lloran de noche, (3ª ed.), Barcelona, Destino, 1990.

_____ Primera memoria, (7ª ed.), Barcelona, Destino, 1973.

_____ Tres y un sueño, Barcelona, Destino, 1968.

Marco, Valeria de “Primera memoria: uma história de dissimulação” in **O ângulo doméstico no romance da era Franco**. 1999, pp. 252. Tese de Livre Docência Em Literatura Espanhola Contemporânea, FFLCH – USP, S.P., 1999.

_ Nichols, Geraldine “Codes of exclusion, modes of equivocation: Matute’s Primera memoria” in Ideologies & Literature, Vol. I, no 1-2, 1985, pp. 156-188.

_ Perez, Janet “Behind the Lines: The Spanish Civil War and Women Writers” in Perez, Janet & Aycock, Wendell The Spanish Civil War in literature, Texas, Texas Tech University Press, 1990, pp. 161-174.

_ Saffar, Ruth El “En busca del Éden: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute” in Revista Iberoamericana, vol. XLVII, no 116-117, 1981, p.p.223-231.

_ Schraibman, Joseph “Two Spanish Civil War Novels: A Woman’s Perspective” in Perez, Janet & Aycock, Wendell The Spanish Civil War in literature, Texas, Texas Tech University Press, 1990, pp. 149-159.

Sobre o romance de formação

_ Ferreira Pinto, Cristina O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros, S. Paulo, Ed. Perspectiva, série Debates, 1990.

_ Lukács, Georg A teoria do romance. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. S. Paulo, Duas Cidades Editora 34, 1ª ed., 2000.

_ Maas, Wilma Patrícia O cânone mínimo – O Bildungsroman na história da literatura, S. Paulo, Ed. Unesp, 2000.

_ Mazzari, Marcus Vinicius Romance de formação em perspectiva histórica – O Tambor de lata de Günter Grass, S. Paulo, Ateliê Editorial, 1999.