

ORÍON, O JOGO LABIRÍNTICO DE MÁRIO CLÁUDIO

Doutoranda Rita Aparecida Coelho Santos (UNEB/UFF)

Resumo:

Esta comunicação propõe uma leitura do livro Oríon, de Mario Cláudio, a partir de alguns conceitos do Neobarroco, privilegiando, sobretudo o caráter lúdico e labiríntico de uma escrita construída numa tessitura retorcida, híbrida, babélica e polifônica, na qual se evidencia a sobreposição de “camadas”, trabalhosas de serem recuperadas em sua origem, tal o amálgama a que são expostas às diversas realidades sociais, culturais e lingüísticas. Tais características, em nosso entendimento, se constituem um modo de enfrentamento com a diversidade discursiva, legitimadora de saberes cristalizados.

Palavras-chave: jogo, ludicidade, neobarroco, labirinto, corpo.

A exuberante floresta tropical da costa africana foi o cenário escolhido por Mario Cláudio para aí situar o seu romance *Oríon*. Narrativa de regresso ao passado de sete crianças deportadas por ordem de D João VI, permeada por uma tessitura minuciosa, capaz de seduzir o leitor pelo jogo de vozes que se entrecruzam no discurso do velho Abel. *Oríon* é um convite ao risco. Sua forma labiríntica seduz como seduzem os labirintos criados pela escrita, pelo conhecimento ou pela natureza. Aceitamos o desafio, guiados pelo gênio marioclaudiano que conosco joga um jogo do *como se*. Tornamo-nos cúmplices, entramos no jogo; percorremos labirintos, construídos por uma escrita excessiva, transbordante de sentidos, fragmentada, onde de cada ponto se pode partir para vários outros.

Nosso propósito, nesse texto, é discutir, numa perspectiva do Neobarroco, o caráter lúdico e labiríntico que perpassa a estrutura do romance *Oríon* do qual nos ocuparemos nessas próximas páginas. No rastro desse objetivo, convém ressaltar que partiremos de alguns conceitos que justificam falarmos em tendências neobarrocas, aliadas a uma concepção de alegoria benjaminiana no sentido em que esta traz para o primeiro plano, o da cotidianidade, o desnudamento das “coisas sensoriais”, através de imagens quase palpáveis.

Investindo contra a entidade logocêntrica, o Neobarroco incorpora vorazmente outros textos, numa espécie de enxerto hipertélico e antropofágico, marcando sua vocação eminentemente paródica. Percorrer as trilhas dos textos neobarroco é, portanto, aventurar-se por uma fonte de texturas híbridas, babélicas e polifônicas, construídas ao longo de caminhos retorcidos, nos quais se evidencia a sobreposição de diversas “camadas”, trabalhosas de serem recuperadas em sua origem, tal o amálgama a que são expostas às diversas realidades sociais, culturais e lingüísticas. É nesse sentido que o Neobarroco se constitui um modo de enfrentamento com a diversidade discursiva, legitimadora de saberes cristalizados. Em consonância com Sarduy:

Barroco que, pela sua ação de oscilação, sua queda, a sua linguagem *pintureira*, estridente, variada, caótica é metáfora da contestação da entidade logocêntrica: contestação da própria ordem que ate ai o estruturava com o seu afastamento e sua autoridade; barroco onde se recusa qualquer instauração, onde o que se metaforiza é o fato de a ordem ser discutida, o deus julgado, a lei transgredida. Barroco da Revolução (SARDUY, 1989, p. 97).

O Neobarroco representa, portanto, uma discordância em relação ao centro, ao *Logos* absoluto e, conseqüentemente uma forma da cultura latino-americana repensar seu lugar como forma de não passividade e submissão. É por isso que esta nova “razão barroca” se encontra “relacionado à

literatura e à cultura de países saídos do colonialismo” (VASCONCELOS, 1989, p.7). Sarduy também considera que o Barroco reaparece pela necessidade de incluir o outro na história, o excluído, que foi silenciado e teve sua vida sonegada. Por isso surge com mais ênfase nos países colonizados, onde aponta para injustiças sofridas.

Dar significação ao diferente e representar “o outro” constitui o cerne da razão neobarroca que, numa complexa trama de conexões múltiplas com a linguagem, estilhaça a noção de “ordem” e de *continuum*, fragmentando a realidade, apresentando-a em “desordem”, numa superabundância de imagens, onde o exagero e o excesso, a abundância e o desperdício caracterizam a escrita e imperam, como num palimpsesto em que as diversas realidades se interpenetram. É por excelência a estética da extroversão da linguagem que exprime a festa dos sentidos, a superposição de cores, de culturas, de línguas, de traços, efetuando sempre um espelhamento do “outro”.

Essa inclusão do “outro” na história encontra ressonância no pensamento do filósofo alemão, Walter Benjamin, cuja teoria do barroco alegórico pressupõe ler além das aparências, captar, nos vazios e nos resíduos temporais, os pontos de permeabilidade que permitam um diálogo do presente com o passado. Abrir espaço para os esquecidos e silenciados constitui, segundo Benjamin, uma possibilidade da história se libertar de seus atavismos oficiais e desestabilizar a coerção do Estado. Ao correlacionar presente-passado-futuro, o autor dos estudos sobre o drama barroco alemão parte dos momentos problemáticos do passado para repensar o presente e preparar o futuro, com “a função de aproximar os objetos distantes e distanciar os que estão “perto” (SANT’ANNA, 2000, p. 126), na possibilidade de os erros pretéritos não serem repetidos no devir. Segundo Benjamin, na visão barroca, o homem confronta-se com a parte não resolvida da história, aquela cujo resgate só é possível através da alegoria, no entrechoque do passado com o presente.

A literatura Neobarroca se constitui num intercâmbio estético e discursivo que busca incidir sobre a natureza artificial de sua representação, expondo as peripécias utilizadas em sua encenação, isto é, especula o seu próprio processo de fazer-se, fazendo-se, conforme Sarduy acrescenta:

Assim a linguagem barroca: regresso a si mesmo, por em evidência do seu próprio reflexo, encenação da sua maquinaria. A soma das citações e as emissões múltiplas de voz refutam a existência de um centro emissor uno e natural: fingindo nomear, o barroco suprime aquilo que denota, anula-o: o seu sentido é a insistência do seu jogo (Sarduy, 1996, p. 54).

O aspecto lúdico do barroco também é reconhecido por outro estudioso da questão, Afonso Ávila (1994), que enfatiza a presença do jogo na fusão dos contrários labirinticamente construídos por uma linguagem que se afirma como instrumento de rebeldia:

O artista do Barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo. É em contrapartida a essa realidade que ele tenta fundar uma outra que será a da sua própria criação, isto é, a autônoma realidade da arte (AVILA, 1994, p.73)

Essa propensão ao lúdico, transformada em instrumento de ação criadora e libertação subjetiva, possibilita o diálogo entre as formas artísticas que terminam por estabelecer um “pacto lúdico”, transformado em estilo definidor. É o que se verifica no romance *Oríon*, cuja razão estética está fundada numa dupla vertente do jogo que se apresenta como móvel das virtualidades criativas e como veículo liberador de potencialidades reprimidas. Numa complexa rede de relações, a narrativa marioclaudiana intensifica o jogo da escrita concomitante aos jogos de poder. Tais características tornam possível detectar tendências neobarrocas não somente na arquitetura sônica que compõe a superfície textual, mas também no modo como as histórias das personagens são urdidas. Esse duplo movimento na escrita do autor é assinalado pela professora Dalva Calvão (2003):

Mais do que o fato histórico de absurdo abuso de poder e de total crueldade que o livro denuncia, para ficarmos apenas neste último romance, é a construção do texto, a sua configuração evidenciadora de um vasto trabalho de construção verbal que mobiliza, em primeiro lugar o leitor, preso na armadilha pelo arranjo conferido às palavras, às frases, aos capítulos, recebendo, do prazer do escritor, subjacente ao seu trabalho, os elementos para seu próprio prazer de ler. Será, como sabemos, este o caminho através do qual a palavra literária pode rasurar, recriando-a, a língua convencional, estereotipada, “fascista” (BARTHESE, s/d: 14), possibilitando um outro discurso e, através deste, uma outra história, uma outra verdade.

A ludicidade verbal em *Oríon* se revela na sedução do abismo e da irreverência de imagens, adotando do movimento Barroco o labirinto e os espelhamentos como estratégia de subversão. Equilibrando-se entre o lúdico e o labirinto, a estrutura romanesca se movimenta em espiral de cantos e contracantos, fragmentos e pormenores, pequenas armadilhas para o leitor, ou ainda um exercício de perspectivismo, tão bem explorado pela arte seiscentista, cujos labirintos, com falsas entradas e falsas saídas na interpretação, possibilitam remontagens e descobertas. Assim, cada leitor é convocado a desvendar algum dado ou segredo que os leitores anteriores não viram.

A narrativa se caracteriza pela fusão da trajetória de vida de sete personagens com o processo de composição da obra. Dessa maneira, o autor vai mostrando que o ato de narrar é também uma aventura em um labirinto, onde o caminho é construído à medida que se faz a caminhada, isto é, a narrativa se constrói à medida que se narra. Ao se distanciar do universo ficcional e comentar o que se esta narrando Abel enfatiza o próprio corpo do texto, isto é, a ênfase recai na arquitetura textual:

Quem sabe de escrita como eu sei? Quem a habita igual a mim, nela se revendo, dono da sua parcela do Mundo, arquitetando torres que, mais elevadas do que a de Babel, todavia não se avistam, nem se derrubam, pois que se juntam as falas que as erigem na mais clara, mais perfeita das harmonias? (CLAUDIO, 2003, p.168).

Na escrita que vai se desenhando, tal qual pintura, se descortina paulatinamente a história de Raquel, Débora, Caim, Benjamin, Séfora e Jairo, personagens que emergem dos tortuosos caminhos da reflexão íntima de um narrador, cuja trajetória está moldada pelo pensar como processo de discernimento. O sujeito da linguagem e da narrativa, no romance, pensa a partir de memórias e fluxos, integrando à forma narrativa corpo e pensamento a partir da linguagem. Essa escrita do corpo aponta o processo de narração como um desejo, o que pode ser entendido como desejo do homem barroco de tentar atingir uma compreensão da “*multiplicidade dos fenômenos*” (Bazin, 1994, p.02) que estavam a seu redor, utilizando para isso a obra artística. Ao assumir a escrita do livro, Abel de Penedono passa a questionar também a potencialidade semântica da palavra falada e escrita, produzindo uma atmosfera delirante a partir de suas reflexões. Em termos fabulares, se inicialmente sua luta dar-se-á no campo da propriedade - a conquista do engenho -, aos poucos, a luta focaliza o campo mesmo da linguagem e dos limites da representação.

Dolorosamente fui escrevendo este relato, e quando a pena se me esgotou, e a tinta secou no fundo da tigela, recorri ao que achava ao meu alcance, o graveto que molho na água empoçada, e que larga letras e letras donde o pó de carvão pouco a pouco se desprende [...] (CLAUDIO, 2003, p. 167).

Em *Oríon* o narrador se apresenta, inicialmente, como um nome, um corpo e sua escrita. O destaque é dado ao “velho que sou, sozinho ou quase, esquecido entre os muros chamuscados, esperando que raie um clarão” (p.12), imagem reiterada e ampliada, ao longo da narrativa, em concomitância com um sentimento de frustração sobre a vida que faz com que o narrador se encaminhe em direção à forma artística, reduto no qual se conjugam todos os possíveis: a realidade e o sonho, a luz e a sombra, o fantástico e a fantasia, o finito e o infinito:

As linhas da minha escrita atravessam agora as páginas da *Tora*, apertadinhas umas de encontro às outras, e não conservasse eu na memória o que lá se diz, não

alcançaria ler os versículos sagrados. Já nem descortino que pensamentos por esse papel amarelado espalhei, enganchado entre si, apagados pelos tempos anos, coberto pelos de tanta desatenção (CLAUDIO, 2003, p.12).

Enclausurado em sua própria propriedade, já decadente, Abel tem consciência de que não lhe resta nenhuma forma de consolo a não ser as palavras que o podem aproximar de Perpetua, já morta, e também de sua própria história de vida. No sentimento de perda que vai se instalando paulatinamente, uma reflexão inaugural sobre a finitude, instaurando-se os elos entre o sujeito e o outro, compreendido não apenas ao mirar o corpo envelhecido e magro da companheira/mulher/escrava, mas no corpo de uma comunidade da qual ele começa a fazer parte: a comunidade dos leitores, instaurada a partir da leitura.

O formato irregular dos capítulos, a falta de ordenação lógica entre os episódios narrados, a linguagem delirante, fantástica, por vezes escatológica, com a qual Abel de Penedono narra uma história que parece não ter fim, desenhando um perturbador território de subjetividades em que pensamento e narração interpenetram-se indissociáveis.

Nessa trajetória, avulta, aos poucos, sete pontos de vista apresentados com a ambigüidade e a limitação característica de cada um deles – pois nenhuma das personagens conhece todos os detalhes da história – formam, justamente, o labirinto que o leitor deve percorrer para interpretar a obra. Trata-se, portanto, de uma narrativa composta por um jogo de vozes, possibilitando múltiplas perspectivas, de modo que não há fatos, apenas versões. Cada versão é uma nova história, uma nova realidade ficcional em que cada personagem vai apresentando seu próprio ponto de vista, de modo que nenhuma das sete interpretações prevaleça sobre as outras. É nesse jogo de vozes que surge a polifonia neobarroca, uma vez que as vozes das personagens não formam uma unidade unitária, mas, ao fornecerem diversas maneiras de enxergar o mundo, interagem na composição da obra de modo que o todo se relaciona com as partes em uma estrutura lúdica de composição.

Vale ressaltar que o romance parece estar organizado em duas colunas de sustentação, a saber, o jogo e a estrutura labiríntica. O primeiro se depreende da ludicidade verbal da narrativa, cuja estrutura se movimenta em espiral de cantos e contracantos, fragmentos e pormenores, numa atitude barroca, “estética e ao mesmo tempo ideológica”. Ludicidade que se revela na sedução do abismo e da irreverência de imagens, adotando do barroco o labirinto e os espelhamentos como estratégias de subversão. A sustentação labiríntica se revela ao longo de toda narrativa não apenas na construção do destino das personagens, cujo caminho é percorrido por entre curvas, onde princípio e fim, entrada e saída são um e o mesmo, mas também na retirada estratégica do narrador, fundamental para a sustentação dessas duas colunas. Equilibrando-se entre a estrutura lúdica e a estrutura labiríntica, o texto marioclaudiano vai construindo sua arquitetura fundada numa mesma história narrada sob sete perspectivas diferentes, isto é, sete interpretações da mesma realidade, ou sete aspectos distintos, ambíguos e até mesmo contraditórios, que se revelam no decurso da narrativa.

Por estas razões o romance pode ser considerado um jogo, espécie de armadilha para o leitor, ou ainda um exercício de perspectivismo, tão bem explorado pelo Barroco, construindo labirintos com falsas entradas e falsas saídas na interpretação. Assim, cada leitor pode descobrir algum dado ou segredo que os leitores anteriores não viram. Ao invés de um único olhar para ordenar a narrativa, quando o narrador se posiciona no centro, Mario Cláudio privilegiou um olhar descentralizado, numa perspectiva giratória, complexa e labiríntica.

A ludicidade também se constata no jogo mostra-esconde do narrador como possibilidade para o romancista português criticar e ironizar o mundo que pretensamente conhece a verdade absoluta. Assim, ora aparecendo ora desaparecendo, Abel de Penedono constrói uma narrativa em capítulos que alternam a sua e a história de sete crianças judias condenadas ao degredo por D. João II em S. Tomé e Príncipe, formando uma espécie de labirinto que o leitor deve percorrer para interpretar a obra que, evidentemente, permite múltiplas interpretações, mas todas elas levam a uma constatação:

a destruição de todas as certezas e à construção de um novo conceito de verdade, ligado ao abuso de poder.

Em *Oríon*, as imagens se apresentam como quadros, pintados pelos contrastes, pelo excesso de detalhes e big closes, numa espécie de Barroco ao revés que se concentra na potência da carne mundana. Esse recurso diferencia as imagens banais das ações cotidianas, possibilitando a criação de imagens sensação que é puro corpo, a matéria sensível que vai dar origem à imagem nua, como podemos perceber nesse episódio em que Débora se une às cobras num contato tão íntimo que acaba por se tornar uma delas:

Persistiu Débora na estranha labuta com as cobrinhas da sua igualha, multiplicando-se em desvelos que não surpreendia o facínora do Sabugal. Nalgumas ocasiões ajudava ela as criaturas reptilíneas a libertar-se do invólucro que envelhecera, noutras agasalhava ao peito os ovos das que, uma vez rompendo a casca, se botavam a mamar-lhe gulosamente das tetas. E enquanto ia isto decorrendo afadigava-se Gaspar Redondo a afeiçoar a ponta da pedra duríssima das flechas com que caçava os macacos e as garças-rasteiras que oferecia depois à comparsa dos seus dias. Abrigavam-se ambos numa caverna de limo esponjoso, rojavam-se pelo chão, a fim de se refrescar, e ali mesmo, e sem delongas, cobravam o seu prazer como se fosse o sentimento mais perfeito e mais instantâneo do Mundo (CLAUDIO, 2003, p. 65).

As imagens também retratam pinceladas de sensações, sentimentos alterados, misto de tudo ao mesmo tempo, numa espécie de estímulo sensível que exacerba todos os sentidos na tentativa de “presentar” a enorme energia vital das personagens. Desse modo, *Oríon* é uma ficção percebida também pelos órgãos dos sentidos, ao que Benjamin chamou de “desnudamento das coisas sensoriais”:

Quem é que resistiria aliás a semelhante sereia, desnudada para se meter nos regatinhos, sabedora de que a espiavam os machos através do canavial? A tentadora arremessava-se a cantar uma moda de derreter as entranhas enquanto se banhava, e quedavam-se os negros com os olhos a saltar-lhes dos buracos, de tornozelos trêmulos como se lhes deparasse o vulto de uma leoa. Não se contendo um dia Caim que não saísse do esconderijo, e se não plantasse à vista da magana como que a desafiá-la, eis que logo, e sem fingir qualquer fumos de pudor, se atirou a Marinheira a entoar um estribilho que narrava os amores de certa pombinha com quantas ganas guardava nos bofes e no coração. Nessa noute enrolaram-se os dous nas profundas do mato, e com tal jeito se incluindo na classe dos perpetradores do vício nefando (CLAUDIO, 2003, p.80).

Do mesmo modo que na alegoria barroca em que o desnudamento das "coisas sensoriais", se evidencia em momentos limítrofes quando a Fé é posta à prova, o romance de Mario Cláudio descreve momentos limítrofes dos personagens, evidenciando, em alguns episódios, seus martírios e sua crueldade intrínseca, verdadeiras construções alegóricas que prestam bem à representação do puramente sensorial. Segundo Benjamin (1925: 240), essa característica se justifica plenamente por ser o Barroco pouco reflexivo: se o corpo era martirizado, o personagem perdia sua humanidade, transcendendo-a e ascendendo ao patamar do sagrado, pois com a morte "o espírito se libera, [e] o corpo atinge, nesse momento, a plenitude dos seus direitos" (Benjamin, 1925: 241):

Relatavam-se que assomava os revoltosos no escuro, e que logo ateavam fogo a tudo quanto se atalhasse habitação de pessoas, e que degolavam à catanada os homens e as mulheres que não lhes aproveitassem para se consolarem, e que enfiavam em espetos os meninos de mama, não raro os comendo depois de assados nas labaredas do acampamento para onde se retiravam [...] (CLAUDIO, 2003, p. 103).

Na teatralização dessa cena, percebemos quão pictórico é o texto, pois como salientou Alfredo Bosi (1991, p. 39), a partir da classificação de Wolfflin, o Barroco penetra o espaço em profundidade, obrigando o olho a avançar ou retroceder diante dos jogos violentos de contrastes entre as imagens, abrindo a composição, esboçando algumas figuras e realçando cromaticamente outras. Por entre curvas e espirais, o capricho do prazer visual alcança o coração do efeito pictórico, dando a esta ou àquela figura todo o peso alegórico, chave de toda obra:

Antes de sol desaparecer vagarosa é a sombra, calcando a areia como um animal que arrastasse o cansaço. E eu deixo que o olhar pouse na copa das palmeiras, ponho-me a escuta do que me chega aos ouvidos. Há por aqui grande arruído de aves, agitando as asas e lançando-se em gorjeios, tão bonitas de plumas e de sons como dos nomes que possuem, olho-branco ou beija-flor ou papa-figos, criadas no quinto dia com as serpentes do mar, e com todos os seres vivos que rastejam e que fervilham nas águas (CLAUDIO, 2003, p.11).

O prazer visual da narrativa se deve, sobretudo, à natureza, ou melhor, à exuberante floresta tropical, luxuriante e absolutamente selvagem, como salientou o próprio Mario Cláudio ao se referir ao espaço físico do romance. Palco de sofrimentos e privações, como bem observou Benjamin, a natureza, num sentido principalmente alegórico, é um movimento de decadência, de modelo para a própria história. Trata-se de uma alegoria mais de acordo com a expressão da dor e da tragicidade da relação homem-mundo, cuja natureza é compreendida sob seu aspecto de decadência e de degeneração.

O comprometimento da escrita com a imagem da natureza, no plano da alegoria, se revela como “fragmento, ruína”. A partir desse caráter de ruína da imagem alegórica compreende-se que no romance, tal qual a concepção barroca, a natureza não é mãe gentil, pois se encontra em permanente degeneração. “Com isso a alegoria revela-se como estando para além da beleza. Alegorias são no reino dos pensamentos o que são ruínas do reino das coisas. Daí vem o culto barroco das ruínas” (BENJAMIN, 1984, p.353-4).¹²

A presente leitura do romance *Oríon*, de Mario Cláudio, procurou destacar alguns aspectos da estética neobarroca, enfatizando, sobretudo a escrita como uma aventura lúdica, labiríntica. Verdadeira tapeçaria onde, como salienta Eduardo Lourenço, “de cada ponto da obra pode partir-se para todos os outros sem que haja um círculo de que cada um seja o centro. É uma tapeçaria, mas de um género especial, aberta”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] ÁVILA, Afonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
- [2] BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense,
- [3] 1984.
- [4] BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1991.
- [5] CALVAO, Dalva. *Oríon, de Mario Cláudio: uma escrita em constelação*. In: *Anais do XIX Encontro de professores brasileiros em Literatura Portuguesa*. Curitiba: UFPR, 2003, p. 239-245.
- [6] CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- [7] CLAUDIO, Mario. *Oríon*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- [8] DELEUZE, Gilles. *A imagem Tempo*. Ed. Brasiliense, São Paulo, 1990.
- [9] _____. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- [10] GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Relógio D'Água Editora, Lisboa,

- [11] 1996.
- [12] HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo, Perspectiva: Editora Universidade de São Paulo, 1988.
- [13] MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- [14] MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. SP: Ed. Perspectiva, 1979.
- [15] SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- [17] SARDUY, Severo. O Barroco e o Neobarroco. In MORENO, César Fernández. *América latina em sua literatura*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979.
- [19] _____. *Barroco*. Tradução de Maria de Lurdes Judice e Jose Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1989.
- [20] WOLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.