

O "MITO DA CAVERNA" EM BRANQUINHO DA FONSECA

Lênia Márcia de Medeiros Mongelli
Universidade de São Paulo

"Os ofuscamentos da vista são de duas espécies e provêm de duas causas: ou de vir da luz para as trevas, ou de passar das trevas para a luz".¹

"Se os homens fossem educados no sentido de ver o lado sombrio de sua natureza, provavelmente aprenderiam a compreender e a amar verdadeiramente os seus semelhantes".²

"Todo esse mundo latente e sombrio que vivia ao lado do meu mundo alegre e luminoso, tudo aquilo me atraía como um mistério".³

Nas mãos de um contista experiente como Branquinho da Fonseca, a utilização do mito da caverna de Platão à luz de contribuições trazidas pela moderna Psicologia resultou em fascinante alegoria da trajetória humana rumo ao mundo obscuro das camadas subscientes, numa autossondagem tão mais complexa porquanto de efeitos sempre inesperados. Como se sabe, o mito da caverna é dos mais belos símbolos criados por Platão para representar a realidade de aparências em que vive o Homem e sua tendência para o Bem, transcorrendo a existência num jogo contínuo entre sombra e luz, do mundo das coisas visíveis para a região do inteligível, périplo da alma sedenta do Belo se quiser livrar-se da caverna-prisão. A mesma ânsia de conhecimento propõe Branquinho da Fon-

seca como vital ao ser: só que o objeto cognoscível não se encontra no além, no mundo supra-sensível, mas no próprio sujeito, naquela metade desconhecida de si mesmo que Freud chamou *inconsciente* e Jung rebatizou de *sombra*. Com tal intuito, operou o ficcionista curiosa inversão no andamento e na direção do mito platônico: ao contrário das personagens que, amarradas desde a infância no fundo da caverna e vendo apenas o reflexo das coisas na parede, se deslumbram ao contato com a claridade exterior, *fora e na saída* do buraco, a personagem de Branquinho aprende a “ver” no escuro, já que sua “luz”, aquela que também o “deslumbra”, está *adiante*, para além do fundo da caverna. Portanto, de Platão para Branquinho mantém-se a idéia, mas modifica-se a óptica ou o ângulo de visão: conhecer-se é, primeiramente, situar-se em relação a si mesmo, desvendar os impulsos e as contradições da própria natureza; essa tarefa deverá conduzir, de forma quase inevitável, à posição do Homem no Cosmos — relação dinâmica que corrige e amplia a unilateralidade da perspectiva platônica. Com os seus *Olhos Deslumbrados* — conto analisado neste artigo — Branquinho da Fonseca retoma a tradição filosófica ocidental, de linha racionalista, para acrescentar-lhe uma nova e oposta maneira de “ver”, metaforizada pela capacidade de “enxergar no escuro”, na “sombra”, através da interrupção de forças subjacentes. Não se trata mais de evadir-se da realidade imperfeita, mas justamente de mergulhar nela, no encaço da verdade de cada um, cosmovisão relativista que acentua o abismo entre o Homem e o Absoluto.

Neste sentido, o título do conto fornece pista importante, graças à peculiar acepção de “deslumbrados”. Vocábulo de origem espanhola, significa “ofuscar ou turvar a vista de, pela muita luz ou pelo brilho excessivo; perturbar o entendimento; seduzir, fascinar”. Qualquer dos sinônimos parece convir ao mito platônico, onde as personagens, afeitas às trevas, realmente cegam perante a luz, sinal de que do mundo elas só conhecem imagens falsas. Atente-se, porém, para certas afirmações do Narrador de quinze anos, dispersas pelo momento climático do conto em que ele e o companheiro adentram a Gruta (com maiúscula): “Quando habituamos os olhos à escuridão, começamos a ver bem as paredes”; mais adiante, a fala de Joaquim Picata, o amigo, provoca estranhas sensações; “da-

quela voz de segredo a minha imaginação tirava revelações há muito esperadas. E o sol ainda baixo deslumbrava-me os olhos fitos como ao mocho do moleiro". Em seguida: "E muitas coisas, até ali indefinidas, revelaram-se-me de repente evidentes". Ora, o deslumbramento, aqui, dá-se não para ofuscar, mas para fazer ver, embora numa forma de conhecimento antes intuitivo que racional, já que se processa por "revelação". Enquanto "ver", para Platão, pressupunha o gradual aprimoramento da alma, asceticamente apartada dos grilhões terrenos, o Narrador do conto "enxerga" de imediato e magicamente, pois a luz incide *na* sombra, razão pela qual eles voltam "pelo mesmo caminho da Gruta — já sem mistérios...". Luz e sombra não são, portanto, realidades antagônicas, como para Platão, mas faces complementares da mesma moeda, polaridade da psique de cujo equilíbrio depende o Homem.

Reconhece-se, nesta equação, o tema caro a Branquinho da Fonseca, superiormente estudado em *O Barão* e em contos como *Os olhos de cada um*, *Rio Turvo*, *A tragédia de D. Ramon*, etc. Sempre aquela obsessão por estados psicóticos que escondem uma neurose, via de regra desencadeada por interferência do sentimento amoroso, em qualquer de suas modalidades. Também o nosso narrador de quinze anos está às voltas com a sexualidade latente e com tendências eróticas que, embora não se consumem, trazem à tona fantasias adolescentes caracterizadoras de períodos de transição, delicados e emocionalmente sinuosos. Em torno desta problemática gira o enredo do conto: o Narrador anônimo reside defronte da casa de Da. Almerinda, mãe de Alayde e Rosina, filha do Sr. Basílio e de Da. Graciliana, e esposa do capitão Severo "homem alto, magro, de maneiras afáveis, de olhos grandes, onde por vezes parecia rebrilhar ainda, por instantes, uma vaga luz esquecida, dum sonho antigo". Além destas personagens, o criado preto velho, Domingos, e os amigos Vilar e Albuquerque, ajudam a compor o cenário. Até o episódio fulcral da Gruta, são estes os protagonistas de uma trama sem peripécias, entremeada de longas descrições que o foco narrativo em primeira pessoa torna lentas e cheias de subentendidos; temos antes "impressões" ou estados de espírito fugidios, visão ainda infantil do mundo, explicitamente confessada: "Vinha uma grande serenidade das velhas árvores que envolviam aquela casa, onde os meus quin-

ze anos sentiam a poesia de um ambiente romântico ou uma vaga saudade indefinível". É pelo enfoque "romântico" que travamos contato com estas personagens, de que resultam escassas informações, suficientes apenas para esboçar o conflito que se avoluma subliminarmente e do qual o Narrador não se dá conta — ignorância fundamental para o desfecho.

É de outra feição a cena da Gruta, a partir de uma espécie de aceleração do ritmo narrativo que tem início com o aparecimento do moleiro Zé Surra e seu mocho de "olhos deslumbrados". Os acontecimentos precipitam-se e são vividos por personagens que pouco ou nada têm a ver com aquelas que atuavam no cenário anterior: Zé Surra, tão transitório quanto o papel mágico que cumpre, Joaquim Picata e as três mulheres nuas, guardiãs dos melões. Atores contratados para viver papéis simbólicos no espaço mítico da Gruta, desaparecem ao levantar da cortina sobre este ato. E o Narrador retorna à realidade anterior, agora acrescido da experiência esotérica que lhe facultou ver-se e ao mundo circundante.

Nossa perplexidade diante desse relato que parece feito de unidades justapostas, numa seqüência apenas superficialmente analógica, diminui quando consideramos o poderoso elo de união em que se constitui a figura do Narrador. É ele e sua natureza psíquica que estão em causa, como aliás é praxe na mundividência branquiniana. A alegoria da caverna nada tem de transcendente, ao menos quanto à finalidade imediata de sua reelaboração, porque visa a esclarecer os pequenos mistérios que apoquentam um rapaz de quinze anos no limiar da idade adulta. A mitologia e os expedientes maravilhosos são tomados não por eles mesmos, mas como instrumentos de percepção da *nossa* realidade, do *nosso* estar-no-mundo, extensões que somos daquele adolescente que também fomos.

Tais considerações permitem-nos ler o texto como o simulacro de um *rito de iniciação*, estratégia conciliadora dos contrários e que harmoniza os núcleos aparentemente estanques do enredo, na verdade dispostos em estreita relação de causalidade e com um epílogo surpreendente, indícios da tensão bem conduzida. Tudo gira à volta de um difuso relacionamento entre o Narrador e Da. Almerinda, a qual sempre lhe aparecia "com os cabelos, dum castanho cor de mel, caídos pelos ombros e vestida com um roupão de seda azul, que lhe dava a

majestade de bela rainha dum conto de fadas". Este período descritivo sintetiza componentes fundamentais do conflito: 1) a figura da mãe, identificada a estereótipos dos contos de fada inclusive na maneira de vestir-se, a sugerir uma ligação de tipo freudiano com o Narrador, nos termos entrevistos no complexo de Édipo; 2) a imaginação infantil do Narrador, que ainda concebe o mundo como o enredo mágico de uma história maravilhosa; 3) a atmosfera algo fantástica que vai perdurar até o fim, tornando verossímeis figuras como o Zé Surra ou as três donzelas nuas e o espaço da Gruta.

São pistas como esta que se vão sorratamente disseminando pelo conto até o episódio da Gruta, transformado, por decorrência, na *chave* do suspense anteriormente mantido. O leitor vai aos poucos alinhavando uma série de ressalvas e de notícias dadas a modo de subterfúgios, como se o Narrador adotasse atitude ambígua, intermediária entre dizer e não dizer, revelar e ocultar, típico de quem não enxerga claro nos meandros da consciência: é a filha Alayde, a primeira a beijar impetuosamente o Narrador, que se ausenta com rancor à aproximação da mãe; são os olhos "frios e penetrantes" do Sr. Basílio contra o "olhar suave" e a voz "dum tom secreto e quente" de Da. Almerinda, a falar pela desconfiança daquele e pelo cinismo e/ou altivez desta; é o pobre capitão Severo — "honesto, inteligente e digno, mas infeliz", no dizer do amigo Vilar — cujo heroísmo, aos olhos ingênuos do Narrador, vem rebaixado pelo estranho distintivo que traz no boné, "duas canetas à antiga, das de pena de pato"; são os pretextos inventados pelos pais para que o Narrador evite contatos com a família ao lado; é o sanguinário Vilar, único que parece compreender o vilipendiado capitão Severo, a atestar que o amigo Albuquerque "precisava um tiro", aquele mesmo amigo que só levava as crianças a passear se "Da. Almerinda também pudesse ir"; são estes, enfim, os tais "motivos" a que se refere o Narrador e que ninguém chegava a lhe explicar, "como se não fosse necessário, como se fosse uma coisa que toda a gente soubesse. Por isso eu tinha acanhamento de me mostrar ignorante de tais fatos e, sorrindo como os outros que sabiam, evitava qualquer pergunta que me tornaria ridículo".

Algo, portanto, está ocorrendo sutilmente, o Narrador presente-o mas não o sabe. Por isso se sente simultaneamente

vexado e curioso, estado de espírito que, em última instância, o conto visa a resolver. Nesta seqüência, o leitor — e não ainda o Narrador — tem, contudo, um índice mais consistente, quase definitivo: trata-se da cena no pomar, para onde foram o Narrador e Da. Almerinda apanhar frutas. Ele, “como quem mostra uma força muscular digna de admiração”, sobe às árvores e cai, ferindo um joelho; ela, cheia de cuidados, beija-o, aperta-o contra o peito e o faz deitar-se sobre suas mãos em um travesseiro. Um temor obscuro inquieta-o: “Mas eu estava com medo que viesse alguém e nos visse ali. Pus-me em pé e estranhei que Da. Almerinda sorrisse com um certo ar de contrariedade, que não compreendi”. Imediatamente após este episódio, adentra o palco o Zé Surra e o leitor queda perplexo ante a brusca interrupção.

O que se passou, de fato? Nada de concreto, mas as evidências apontam para um subreptício processo de sedução: ela, a mulher madura e quente, pouco escrupulosa, já que ignora toda sorte de preconceitos (familiar: marido e filhas; social: os amigos e os habitantes da ilha); ele, o adolescente casto, sonhador (analisem-se suas leituras), criado sob rígidas normas morais (consoante as atitudes perante as figuras femininas e a severa orientação de seus pais). Relação nitidamente edípica, inclusive porque carregada de medo e sentimento de culpa, situa-se naquela zona limítrofe entre infância e juventude, quando os impulsos naturais, regidos pela emoção, cedem lugar a reações mais complexas, em que interfere o papel ordenador da razão. Até este momento, temos as coordenadas de uma psique em transformação, cujo substrato revela componentes que podem ser estendidos a todos os homens ao longo da história da humanidade (a influência materna, a força de Eros, o aflorar da sexualidade, o temor característico de nossa Civilização, etc.). Ao atingir essas camadas do que Jung chamou de “inconsciente coletivo”, o conto deriva para uma simbologia mítica, sábia maneira de evadir-se do tempo cronológico, atrás de explicações para um comportamento que se mostra prenhe de potências primitivas e de mistérios ancestrais. Ou seja: assim que se esboça com mais nitidez a confluência de Eros e Tânatos numa relação aparentemente superficial, o texto como que “impõe” o desvio para a mitogenia, ciente o ficcionista de que o profano só se explica por analogia com o

sagrado. Tudo o que se segue, agora, pode ser entendido nos moldes dos antiquíssimos ritos de passagem com que as tribos primitivas festejavam diversos fenômenos da natureza física e humana.

É o aparecimento do Zé Surra, o moleiro, que desencadeia a nova Ordem. Descendo dos "montes escavados", tocando na sua gaita de beijo uma melodia simples de "som encantado", "era um homem feliz, sempre alegre, com a cara, o chapéu e o terno polvilhados de farinha, como um palhaço". Não é difícil identificar, nesta caracterização, o estereótipo das personagens tutelares, que acompanhavam os heróis antigos nas narrativas e lendas míticas, garantia do sucesso da missão que lhes cabia desempenhar na sua trajetória terrena. Ou, então, aqueles simpáticos velhinhos que, nos contos de fadas, aparecem e somem da beira da estrada, onde estão apenas para propor o enigma que envolve o protagonista. Também o Zé Surra surge "numa curva do caminho" e desaparece tão logo explique ao Narrador os estranhos hábitos de seu mocho "de olhos deslumbrados". Está lançado o desafio, pois daqui para a frente o intuito obsessivo do Narrador é possuir pássaro igual.

Detenhamo-nos no mocho e no sentido ambíguo de sua configuração, consoante a dualidade que perpassa o conto e que culmina na aproximação de Eros/Tânatos. Em primeiro lugar, causa espécie que um adolescente de quinze anos possa se interessar por animal tão feio, em que pese ao atrativo metafórico de seus grandes "olhos deslumbrados". Contudo, a justificativa é-nos explicitamente fornecida: "Toquei-lhe com a mão, como quem se certifica duma dúvida. Eu já tinha visto muitos mochos pintados nos livros, sem lhes encontrar nada de extraordinário, mas chocou-me aquele encontro com a realidade". O pássaro simboliza, então, o instante-limite que denuncia mudanças profundas, no sentido do amadurecimento e do despojar-se do "véu diáfano da fantasia". Em segundo lugar, o fato de ser um *mocho* como que antecipa o final trágico e imprevisível. De acordo com o *Dictionnaire des Symboles* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o mocho, devido à incapacidade de enfrentar a luz do dia, representa a tristeza, a obscuridade, a solidão e a melancolia. Ave de mau agouro, encarnação das forças malignas, seu canto é mensagei-

ro da morte. Em certas civilizações, como na China antiga, era um animal terrível, que devorava a própria mãe; crianças nascidas no dia do mocho teriam personalidade violenta, potencialmente parricida. Assim, a simples presença do mocho no conto cria uma atmosfera sortilêga, eivada de energia negativa, prenúncio da “aventura perigosa” que o Narrador intui ir viver.

Desta perspectiva, o banquete feito pelas duas crianças com os melões proibidos pode ser entendido como um autêntico ritual de purificação, ato que, nas culturas primitivas e em tribos selvagens, antecipa obrigatoriamente a maioria dos ritos de passagem (nascimento, morte, casamento, puberdade, etc.)⁴. Adentrar a Gruta, espaço sagrado, espécie de “centro do mundo”, requer a libertação das forças do mal que pairam sobre o Narrador como um vaticínio, condição indispensável para que se dê a “revelação”. Tal como o cavaleiro andante que, em vésperas de receber armas, se isola da comunidade a fim de orar e pedir proteção para a nova vida que se dispõe a abraçar, também o Narrador come sem pressa os melões, que lhe espantam parte do medo ante o desconhecido. Atente-se para a sugestão fortemente erótica que emana da descrição do meloal: “A pouca distância, no meio do meloal, via-se uma choupana de palhoça, onde devia estar um guarda. Na luz cinzenta da manhã, eu julgava ver sombras que se moviam. Mas não eram. E quando voltou com os dois melões que cheiravam bem, pareceu-me fácil o que ele tinha feito”. Não seria improvável visualizar aqui os contornos de um corpo feminino (Da. Almerinda?), com o sexo (“choupana de palhoça”) e os seios (“dois melões que cheiravam bem”) protegidos (“um guarda”) durante meneios sensuais (“sombras que se moviam”). A idéia parecer-nos-á menos alucinante se nos lembrarmos de que topografia semelhante foi reconhecida na Ilha dos Amores de Camões, o que justificaria a nirvânica beatitude de Vasco da Gama e seus companheiros, “deslumbrados” com as prodigalidades de Vênus.⁵

Posto o quê, penetramos finalmente na Gruta e retornamos às origens e/ou ao útero materno, “um buraco de luz”. A cena que ali se desenrola recupera em tudo os episódios mitológicos primordiais, como se assistíssemos a festins dionisíacos: o “sol vermelho”, cheio de claridade, força fecundante, e

o "barulho das ondas do mar" — água e fogo, portanto — enchem o ar de energia positiva, ao contrário do que ocorria fora da Gruta. As três guardiãs dos melões — elos na cadeia ritualística — correm nuas pela areia, como ninfas ou nereidas plenas de poder sedutor e orgiástico: "De mãos dadas, os longos cabelos soltos ao vento, atiravam-se contra as ondas que se desfaziam em espuma ao tocarem-lhes, deixavam-se cair, dando gritos, e vinham a rebolar até à praia, onde ficavam como desmaiadas ao sol que lhes dava uns tons avermelhados e cor-de-rosa". O quadro é de plenitude, totalidade, harmonia conseguida pela perfeita integração entre Homem e Natureza, como se ambos fossem um só elemento. Símbolo da unidade ideal, anterior à queda e à ruptura trazida pela Civilização, harmonização de antagonismos sonhada mormente pelo nosso Narrador adolescente, para quem, a partir de então, muita coisa se torna evidente. O efeito do espetáculo sobre ele é fulminante, decisivo: "Pensava em Da.Almerinda e nos beijos que ela me dava, na minha quase hostilidade para com Alayde, quando a mãe chegava ao pé de nós, como se procurasse, assim, que ela nos deixasse sozinhos". A "revelação" do verdadeiro sentido de seus impulsos incestuosos enche-o de aflição e obscura urgência, "vago meditar" que imperiosamente o reconduz de volta à quinta do Sr. Basílio.

O epílogo, brusco, esíquo em suas notações, reduzido a falas que não se completam e a notícias evasivas, desnuda a miséria da condição humana: "— Morreu o senhor capitão..."; "— Matou-se...". Por esta via dolorosa, o Narrador, recém-saído de uma experiência irrepetível para sua inocência perdida, fechado o parêntesis da "visão" privilegiada, retorna à realidade rasteira e comezinha, sufocado "por uma inexplicável sensação de angústia", conseqüência inevitável de conhecer-se: "Dei uns passos, hesitantes. Voltei para trás, meti-me por entre as árvores do pomar e saí pelo mesmo portão do fundo da quinta, como se me sentisse culpado de alguma coisa, e tivesse medo que me vissem". Afinal, também nos indagamos, culpado do que? Medo de que? Que reações contraditórias o suicídio do capitão desencadeou no inconsciente do Narrador, a ponto de ele querer esconder-se, acuado? Que fantasmas interiores o perseguem? Quem o acusa?

Pela óptica de Branquinho da Fonseca, são séculos de cultura que operaram uma cisão tão mais profunda quanto irreversível entre o Homem e a Natureza, fazendo parecer negativos valores que, em tempos idos, eram saudados como manifestação de força instintiva, potência animal que nivelava o homem à criação e simultaneamente lhe indicava a superioridade de ser racional. Os mesmos quesitos que antes garantiam a perfeita integração do indivíduo na comunidade, concentrados principalmente em torno de Eros e das latências da libido, são aqui reprimidos, "sombra" da psique conturbada e dividida pelo complexo de Édipo. Da Almerinda era libertina e inconseqüente e o Narrador ingênuo e passivo; mas, apesar disso, ele amarga uma culpa que faz ecoar a dos heróis trágicos, injustamente perseguidos pelo Fado. O saldo neurótico, perigoso em fase de transição, levanta mais uma vez a questão platônica: o que conhecemos do mundo e de nós mesmos?

Notas

- 1 Platão. *Diálogos-A República*, livro VII, trad. de Leonel Valandro, Ed. de Ouro, p. 271.
- 2 C.G.Jung. *Psicologia do Inconsciente*, trad.de Maria Luiza Appy, Petrópolis, Vozes, 1978, p. 132.
- 3 Branquinho da Fonseca. *Os Olhos Deslumbrados*. In: *Bandeira Preta*, 2ª ed., Lisboa, Portugália, 1966. (Todas as citações do conto serão extraídas desta edição).
- 4 Arnold van Gennep. *Os Ritos de Passagem*, trad. de Mariano Ferreira, Petrópolis, Vozes, 1978.
- 5 Yara Frateschi Vieira. "Mitologia, Alegoria e Erotismo: observações sobre o *Discurso Alusivo de Camões*". In: *Revista Camoniana*, 2ª série, vol. III, USP, São Paulo, 1980, p. 189.