

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**

ELCIONE FERREIRA SILVA

**ASPECTOS ESTÉTICOS DE *OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA* DE RICARDO
RAMOS: O SILÊNCIO E O SAGRADO**

Tangará da Serra/MT
2014

ELCIONE FERREIRA SILVA

**ASPECTOS ESTÉTICOS DE *OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA* DE RICARDO
RAMOS: O SILÊNCIO E O SAGRADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tangará da Serra/MT
2014

ELCIONE FERREIRA SILVA

**ASPECTOS ESTÉTICOS DE *OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA* DE RICARDO
RAMOS: O SILÊNCIO E O SAGRADO**

Mestrado em Estudos Literários

Departamento de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT)

Tangará da Serra, 18 de fevereiro 2014.

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

Coordenador do programa

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

Professor Orientador

Prof. Dr. Dante Gatto

UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

Prof. Dra. Kelcilene Grácia Rodrigues

UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

AGRADECIMENTOS

Em primeiro Lugar a DEUS.

Especialmente ao meu Orientador, Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto, por indicar os caminhos a serem seguidos e principalmente pela paciência, e olha que precisou. Obrigado por não ter desistido de mim.

A Dante Gatto, meu amigo, professor do curso de Letras da Unemat e do Programa em Estudos Literários, pessoa que admiro muito e que tive a oportunidade de ser aluna na graduação e no mestrado. Sou imensamente grata pelas suas contribuições ao meu crescimento intelectual: obrigado por você fazer parte da minha vida acadêmica.

À professora Walnice Aparecida de Matos Vilalva, na época coordenadora do programa, profissional competente que muito contribuiu para minha formação.

A todos os professores do programa, que contribuíram de forma fundamental para a conclusão dessa pesquisa, em especial a professora Madalena Machado, que sempre foi muito prestativa com dicas importantes para que eu pudesse vislumbrar um horizonte. Obrigado por suas palavras de incentivo, que foram propulsoras para eu seguir em frente.

À professora Kelcilene Grácia Rodrigues, pelas preciosas sugestões no exame de qualificação.

Aos colegas mestrandos, por dividirmos momentos de angustia e reflexão. Crescemos juntos como pesquisadores, quero agradecer em especial a Jocineide e Nasionne.

À minha cunhada Maria Aparecida Banfi, por ouvir os meus desabafos durante o processo desta pesquisa, mas agora sou eu que tenho que ouvi-la, pois acaba por enveredar-se por esse caminho.

Ao meu esposo Sidnei que, de forma carinhosa, me deu força, entendendo, às vezes, que não pude estar presente por conta da pesquisa.

À coordenação do Programa de Pós Graduação em Estudos Literários.

À CAPES, pelo financiamento da bolsa.

Você diz a verdade
A verdade é o seu dom
De iludir.

Caetano Veloso.

RESUMO

Nesta dissertação nosso objetivo é discutir alguns aspectos estéticos da novela *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959) de Ricardo Ramos, bem como: o silêncio; as propostas de Italo Calvino e as questões que permeiam o sagrado e o profano. As seis propostas de Italo Calvino (1990), os estudos de Mircea Eliade (1992) em torno do Sagrado e do Profano e o estudo das formas do silêncio de Orlandi (1997) foram nossa principal base teórica. Adentramos analiticamente na narrativa, com suporte nos estudos sobre o espaço de Osman Lins (1976), a questão do ponto de vista de Norman Friedman (2002), os estudos de Tacca (1983) acerca das vozes do romance e *Questões de literatura e de Estética* de Bakhtin (2010). Anunciamos, por meio de um levantamento da fortuna crítica do autor, sua condição de mestre do silêncio e a dialética do silêncio bem como a questão da tensão do sagrado e do profano foram os pontos em que centramos os nossos resultados. O discurso torna qualquer interesse político uma verdade, conforme a conveniência dos grupos hegemônicos. Em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, conforme demonstramos, o silêncio comunica (comunicação das questões essenciais do ser) e o discurso, omite tais questões. Neste sentido, evidenciamos que, na novela *Os Caminhantes de Santa Luzia*, o profano absorveu o sagrado, tornando-o moeda de troca aos interesses de elites retrogradadas.

Palavras-chave: sagrado, profano, silêncio, fé, política.

ABSTRACT

In this dissertation, our goal is to discuss some aspects of the novel aesthetic *Os Caminhantes de Santa Luzia* (1959) Ricardo Ramos, as well as the silence, the proposals Italo Calvino and issues that permeate the sacred and the profane. The six proposals by Italo Calvino (1990), studies of Mircea Eliade (1992) around the Sacred and the Profane and the study of the forms of silence Orlandi (1997) were our main theoretical basis. Analytically we enter the narrative, supported in studies on the area of Osman Lins (1976), the question from the standpoint of Norman Friedman (2002), studies of Tacca (1983) about the voices of romance and matters of literature and aesthetics Bakhtin (2010). Announced through a survey of critical fortune of the author, his condition master dialectical silence and the silence and the issue of the tension of the sacred and the profane were points where we focus our results. The speech makes any political interest a truth, to suit the hegemonic groups. *Os Caminhantes de Santa Luzia*, as demonstrated, silence communicates (statement of key issues of being) and speech omits such issues. In this regard, we showed that, in the novel *Os Caminhantes de Santa Luzia*, profane absorbed the sacred, making it a bargaining chip to the interests of reactionary elites.

Key words: sacred profane, silence faith, politics.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. RICARDO RAMOS E A FORTUNA CRÍTICA: O CAMINHO DO SILÊNCIO.....	11
2. <i>OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA</i> : UMA OBRA EM CONSONÂNCIA COM AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE.....	22
3. SOBRE O SILÊNCIO.....	40
3.1. NARRADOR, ESPAÇO, SILÊNCIO.....	42
3.2. SILÊNCIO NA IDEOLOGIA DA FÉ.....	43
3.3. A COMUNICAÇÃO DO SILÊNCIO.....	45
3.4. OS DESLUGARES NA INCOMUNICABILIDADE	48
3.5. JOGO DO SILÊNCIO.....	50
3.6. NO (DES) SILÊNCIO A EVIDÊNCIA DO SILÊNCIO	52
3.7. A ANGÚSTIA DO SILÊNCIO.....	54
3.8. A TENSÃO DO SILÊNCIO	56
3.9. A POLÍTICA DO SILÊNCIO.....	58
3.10. SILÊNCIO DO SILÊNCIO.....	60
3.11. SILÊNCIO DA ARTICULAÇÃO POLÍTICA.....	61
3.12. A CONSTRUÇÃO DO SILÊNCIO	63
3.13. SILÊNCIO DO DISCURSO E O GRITO DO SILÊNCIO.....	64
3.14. A CLARIFICAÇÃO DA CONSCIÊNCIA NO SILÊNCIO DO AFASTAMENTO.....	73
3.15. LUZIA, O SILÊNCIO NA DESCONSTRUÇÃO	76
4. SAGRADO E O PROFANO EM OS <i>CAMINHANTES DE SANTA LUZIA</i>	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

O primeiro contato com a produção do escritor Ricardo Ramos ocorreu nas aulas de Literatura do Programa de Mestrado da Universidade Estadual de Mato Grosso. Alguns contos e crônicas do autor foram objeto de análise, o que nos instigou a aprofundar algumas questões levantadas ainda de maneira incipiente. Porém, ao fazer a leitura da novela *Os caminhantes de Santa Luzia* (1959), percebemos que havia muitas outras discussões a serem empreendidas.

De acordo com Bosi (2006) Ricardo Ramos têm revelado os conflitos do homem em sociedade, manifestado em suas obras uma variedade de sentimentos que a vida moderna provoca no âmago da pessoa, conforme apontamos, tratando da fortuna crítica.

A novela é a única do autor dirigida ao público adulto. Ricardo Ramos também publicaria outras três novelas já no final de sua vida, mas todas voltadas para o público juvenil. São elas: *Desculpe a nossa falha* (1987), *O rapto de Sabino* (1992) e *Pelo amor de Adriana* (1989).

Ricardo Ramos nasceu em 4 de janeiro de 1929 em Palmeira dos Índios – Alagoas –, filho de Graciliano Ramos, pouco conviveu com o pai, devido à prisão daquele à época da ditadura varguista. Dedicou-se ao conto, à propaganda e ao magistério, sendo que, advogado de profissão, nunca exerceu a função. Faleceu em 20 de março de 1992. Na época, morava em São Paulo. Publicou 21 livros voltados para o público jovem e adulto, entre os gêneros que compõem sua produção estão à novela, o romance e o conto. Para o momento, vamos destacar algumas obras que fazem parte de sua fase inicial. Ricardo Ramos estréia em 1954, com a coletânea de conto, *Tempo de Espera* e, publica em 1957, o seu segundo livro de contos, *Terno de Reis*, pela editora José Olympio, em 1959 publica *Os caminhantes de Santa Luzia* uma obra com maior extensão.

O objetivo desta pesquisa está em situar a construção estética da novela, mais especificamente os elementos do silêncio, do sagrado e do profano e das perspectivas apontadas por Ítalo Calvino para a literatura do atual milênio. Neste sentido, a pesquisa ganhou o título “Aspectos estéticos de *Os Caminhantes de Santa Luzia* de Ricardo Ramos: o silêncio e o sagrado”.

A fundamentação teórica em torno do silêncio foi *As formas do silêncio* de Eni Orlandi (1997) e a *Câmera clara* de Roland Barthes (1984); o sagrado ficou por conta, principalmente de Mircea Eliade (1992) em *O Sagrado e o profano*. Por fim, no sentido de

dar conta dos elementos próprios da escrita de Ricardo Ramos, utilizamo-nos também *Seis propostas para o próximo milênio* de Italo Calvino (1990).

Buscamos, no primeiro capítulo desta dissertação, mostrar um percurso da crítica sobre as obras de Ricardo Ramos, através dos tempos, por meio de levantamento que pormenoriza algumas visões sobre suas produções. Esse levantamento foi fundamental para procurar entender os pontos cruciais da estética de Ricardo Ramos, principalmente no que tange ao silêncio. Este capítulo ganhou o título “A fortuna crítica de Ricardo Ramos: o caminho do silêncio”

No segundo capítulo, abordamos o tratamento estético tendo como base as propostas de Italo Calvino para este milênio: *leveza, rapidez, visibilidade e multiplicidade*. Inserimo-nos analiticamente no sentido de demonstrar formalmente tais propostas que, por fim, contribuem para as reflexões em torno do sagrado, do profano e do silêncio.

No *terceiro* capítulo, que denominamos amplamente “sobre o silêncio”, subdividimos em 15 subcapítulos, dando conta analiticamente da novela como um todo, no sentido de apontar todas as possibilidades de silêncio na narrativa.

O tratamento do silêncio em Ricardo Ramos, a partir, é claro, da novela *Os Caminhantes de Santa Luzia*, conforme discutimos: o silêncio comunica (comunicação das questões essenciais do ser) e o discurso omite no sentido de obscurecer a clareza dos fatos que se evidência à consciência.

No *quarto* capítulo, “O sagrado e o profano em *Os Caminhantes de Santa Luzia*”, abordamos a dialética (movimento da consciência e dos acontecimentos) e o dialogismo na inserção da protagonista na realidade, isto é, como Luzia é absorvida pelo meio, como ela será usada utilitariamente para fins políticos. Evidencia-se também a tentativa de anulação da beata, e toda a metafísica que a envolve, por conta de um olhar profano à mulher na dimensão física de sua beleza. Ficará, portanto, acentuada a dimensão da tensão entre o sagrado e o profano. Nesse sentido, o caráter humanizador da literatura vem à tona. Portanto, fazemos nossa as reflexões de Antonio Cândido:

[...] aqui por humanização (já que tenho falado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. (CÂNDIDO, 1995, p. 249).

1. RICARDO RAMOS E A FORTUNA CRÍTICA:¹ O CAMINHO DO SILÊNCIO

Neste capítulo, buscamos fazer um panorama parcial da crítica que perpassa algumas das obras de Ricardo Ramos. Nossa Intenção está em discernir os aspectos significativos da estética de Ricardo Ramos, no sentido de orientar nossa abordagem analítica.

Pontuaremos a crítica somente ao que se refere aos textos de *Tempo de Espera*, contos (1954); *Terno de Reis*, contos (1957); *Os Caminhantes de Santa Luzia*, novela (1959); *Os Desertos*, contos (1961); *Rua Desfeita*, contos (1963); *Memória de Setembro*, romance (1968); *Matar um Homem*, contos (1970); *Circuito Fechado*, contos (1972); e o romance *As Fúrias Invisíveis* (1974). Nesse apanhado, enfatizamos, principalmente, a crítica que se refere à novela *Os Caminhantes de Santa Luzia* (1959).

Pedrosa (1954) comenta que em *Tempo de Espera* (1954), o autor mostra um estilo consistente, com um apurado e tranquilo domínio da língua: “Ricardo Ramos não apresenta aquelas hesitações naturais num estreante. Pisando firme e seguro no terreno do estilo, também não lhe falta a capacidade de fabulação, o domínio da boa técnica de narrar, o dom de observar com argúrcia e inteligência”. Destaca também que os contos que compõe o livro, ora recordam a infância nordestina, ora tipos e acontecimentos citadinos e elenca a preocupação do homem que se traduz em piedade, sátira ou revolta.

Num e noutro caso, aliás, o autor de “Tempo de Espera” demonstra a mesma segurança de composição e de estilo, não lhe causando embaraços a mudança de ambientes ou de tipos humanos. No domínio da ficção, portanto, e muito principalmente no gênero da história curta, a estréia de Ricardo Ramos vem marcada por um autêntico sinal de renovação. O autor de “Tempo de Espera”, segundo indica o seu próprio livro, é um nome a ser guardado pela crítica, isto porque sua estréia não é apenas uma promessa. Como escritor e ficcionista, Ricardo Ramos é uma realidade consistente, palpável, destinada com certeza a figurar na primeira linha do conto brasileiro moderno. Ainda no limiar da maturidade, pouco lhe falta para ser completo e perfeito. Sua consagração, por isso mesmo, será apenas questão de tempo, que não será longo nem difícil para mocidade já vitoriosa. (PEDROSA, 1954).

Cavalcanti (1954) comunga da mesma idéia de Pedrosa (1954) ao referir-se à qualidade de produção de Ricardo Ramos. Enfatiza o cuidado com a forma: nisso consiste em construir histórias boas, de criar personagens, de descrever estados psicológicos ao

¹ Na documentação disponível para pesquisa, no acervo de Ricardo Ramos, na Universidade de Mato Grosso (UNEMAT), campus de Alto Araguaia, todo o material está digitado, não dispondo o número das páginas das publicações originais.

delinear as reações humanas com invejável resultado. Cavalcanti (1954) aponta que no jovem escritor despontam as melhores qualidades para o gênero, além de uma seriedade e uma compostura no exercício das letras, cada vez mais raras entre os da sua e da mais nova geração.

Não haveria exagero em falar-se numa demonstração de certo virtuosismo ocorrendo em dadas páginas de *Tempo de Espera*, virtuosismo que nem parece de um rapaz de 25 anos; e tanto mais surpreendente quanto expresso num gênero de trabalho que habitualmente exige raciocínio e apuro técnico. Leiam, por exemplo, apenas um conto, “A Moeda”, e me digam se é possível tirar dali uma palavra ou acrescentar-lhe alguma outra. Tudo ali luva, vamos falar assim. Ricardo Ramos consegue cedo tirar todos os efeitos da palavra exata na frase exata o que é marca de verdadeiro escritor. Outro aspecto a observar é a sua capacidade de descobrir as nuances psicológicas – e de fixá-las com alguma rapidez, tal a impressão que nos dá de força e contensão. Lidos os 12 contos da coletânea, fio em que as letras de ficção o Brasil ganharam um novo elemento. Um contista da melhor linhagem. (CAVALCANTE, 1954).

Já para o crítico Guerra (1955), o autor de *Tempo de Espera* apresenta uma situação, sem cair na didática, no partidário. Em se tratando da estrutura da narrativa, discorda de ser um conto. Destaca que:

No conflito de gerações pai e filho uma vida é narrada, tema de novela e romance. Os acontecimentos desenvolvidos nas primeiras vinte páginas, um terço da narrativa, justificam o comportamento do pai em face da vida, sua luta pela sobrevivência, às voltas com problemas e objetos domésticos. Acompanha-se o desenvolvimento de Eduardo, o filho, suas inclinações, seu apego às fontes de conhecimento, seu temperamento impulsivo, e, por fim, suas idéias que amadurecem e terminam por situá-lo na condição de um Gregório Samsa social, com a lucidez de quem compreende não só o seu, mas o drama de toda a humanidade. (GUERRA, 1955).

Dentre as peculiaridades de Ricardo Ramos, o crítico ainda denota a descrição dos fatos, e que cabe ao leitor inferir suas próprias conclusões por meio de diálogos ou de pormenores que permitem alcançar a posição política do autor, isto é, o narrador não intervém com intrusões. Ricardo Ramos apresenta sobriedade na narração, sugere os conflitos de ideias, e, no entanto, apresenta um quadro vivo da luta, não de pai contra filho, mas de duas gerações. Em *Os Caminhantes de Santa Luzia* o mesmo desempenho do narrador, em não promover intrusões, proporcionará um resultado bastante positivo, no que se refere a participação do leitor na narrativa, como comentaremos oportunamente, em face à análise.

Segundo Campos (1955), Ricardo Ramos declarou em uma entrevista para o *Diário de Notícias*: “A orientação que sigo ao elaborar meus contos é a de procurar fixar um tipo, uma situação, um enredo que envolva conflitos interiores não isolados mas com raízes visíveis no mundo exterior”. Relata, ainda, que os fatos do cotidiano são: “elementos que me parecem mais típicos da nossa maneira de sentir e de agir, hábitos e limites que demarcam as camadas sociais, são traços a que procuro dar maior realce”.

O segundo livro de Ricardo Ramos, *Terno de Reis* (1957), também é composto por doze contos. De acordo com Simões (1957), o autor mostra mais amadurecimento: com uma forma enxuta, o ambiente tratado nos contos se alternam, entre a infância e a reminiscência de uma “terra velha”, maltratada que representa o sofrimento do ser nordestino. Mostra ainda como é a vida na grande metrópole, com seus problemas complexos, os dramas urbanos, urdidos todos com uma elegância estilística bastante superior à da estréia. Ressalta que essa geografia literária tem uma importância superior dentro da obra, pois se aplica constantemente como suporte da trama. “O contista retira da paisagem a sua força humana, sabe estilizá-la, erguendo ponderações correlatas que ocorrem, via de regra, como acompanhamento sonoro (e poético também) para aliviar certa angústia, certa decepção” (SIMÕES, 1957).

O crítico em questão destaca que quatro contos podem ser colocados num nível superior aos demais que compõe tal obra: “O Trole”, “Viagem Noturna”, “Agreste” e “Terno de Reis”. Escritos numa linguagem simples, dando expressão psicológica aos personagens, tecem tramas de grande densidade e significação. De um tema aparentemente medíocre o contista impõe um desenvolvimento com desenvoltura, fazendo-o ultrapassar as superfícies comuns e culminarem com uma boa fixação. O crítico enfatiza que, no todo da obra, Ricardo Ramos prioriza como matéria literária a complexidade humana, mostrando muita sensibilidade ao abordar a questão. O crítico também aponta que em três contos, “As Certezas de Seu Otavio”, “A Hora do Agricultor” e “História de Empregada” em que questões burguesas são tematizadas, são “bem escritos, conduzidos razoavelmente, não chegam, porém, a sensibilizar, a influir na classificação que possamos fazer do conjunto. Mas se não pesam para a melhoria, também não tem influência suficiente para que decaia o livro”. O crítico conclui que:

Com “Terno de Reis” o Sr. Ricardo Ramos nos oferece uma lição de que o conto é oriundo de um choque emocional ou intelectual único e desperta no leitor um choque correspondente. Acabada a sua leitura, não pode ser possível um tratamento discursivo da emoção experimentada, porque ela nos deve tomar de um só golpe. Se isto nem sempre é verdade, para o conto

longo, bordejando a novela (como “O Agreste”), o é as mais das vezes para o bom conto de dimensões normais. Mas o melhor da lição é que este autor possui a relação do domínio, sem a qual ele não controlaria estreitamente a história, coisa que observamos na maioria dos nossos contistas. Os contos não se perdem como os rios na areia por falta de comando, nem caem na notação ou na colcha de retalhos. (SIMÕES, 1957).

Sales (1957) atenta para o fato da técnica de Ricardo Ramos consistir no que, talvez, se pudesse denominar de psicologia cotidiana. Isto é, o autor procura realçar os elementos insignificantes da vida cotidiana dos personagens, desprezando quase que acintosamente o impacto do fato, ou seja, para Ricardo Ramos a significação mais profunda das coisas e da vida reside naquilo cuja aparência é insignificante.

Já Goes (1957) vê nas histórias de Ricardo Ramos a identidade de um todo retirado de um fragmento de vida. Relata que a melancolia perpassa por todas essas histórias, tristes ou de tristezas, o da parte da vida em que os homens têm mais motivos de desencanto que de felicidade: uma menina que se emprega como doméstica, o dia de um soldado, cenas de infância de um menino que vive longe dos pais, as certezas dolorosas do pai de uma moça de nossos dias. Essa história, “As certezas de seu Otavio”, é um dos pontos altos do livro, o tom cinzento em que o autor soube deixar os fatos, as reticências e as meias palavras mal levantando o véu do drama pungente. Goes (1957) destaca uma característica que é uma marca da escrita de Ricardo Ramos: "suas histórias belíssimas valem pelo que insinuem, pelo que deixam entrever, já que o autor deixa as coisas no ar, numa narrativa enevoada que revelam uma extraordinária força de sugestão". E é preciso não esquecer, ainda, o “suspense” com que ele mantém em “O trole”: a viagem do major Camilo e do negro Valério em duas ou três páginas admiráveis pela firmeza de escritura e pela segurança que não o abandona nunca, até o desfecho.

Evidencia também que a postura com que o contista mostra a vida e os fatos, a forma que trata os acontecimentos, dando um tom de verdade, já caracteriza uma denúncia e um posicionamento. O sentimento é matéria prima para suas histórias, insinuando-se pela melancólica vida das suas criaturas:

Nos instantes de maior abandono, de solidão profunda, de desânimo e abatimento, perdem-se os olhares das personagens de Ricardo Ramos pelas plantas, os pássaros uma nesga de céu muito azul. Limpa, quieta, branda, a natureza como que procura apaziguar o drama de cada um deles. É o “canto de galos que se perdia no vento”, ouvido por Genuíno, quando está pensando que não pode ir ao morro, no sábado, ver Isabel. São as folhas amarelas que se despencam das árvores e que chamam a

atenção do narrador de “A hora do Agricultor”, quando vem de uma visita ao colega que já está nas últimas. São os oitizeiros que da sala de estudos os alunos do Irmão Osório divisam pelo retângulo da janela (GOES, 1957).

O tom sem revolta destas histórias, tão fortemente humanas e contadas com invejável desenvoltura, à fuga dos personagens - por um instante para aspectos das paisagens que os cercam: árvores, folhas secas, passarinhos que passam cantando, mostram que Ricardo Ramos é um enternecido que busca aliviar a mágoa e a dor de que vivem cercadas suas criaturas.

A percepção crítica da novela *Os Caminhantes de Santa Luzia* (1959), nosso objeto de estudo nessa dissertação, como dos demais textos, será norteadora para o desenvolvimento de nossa análise no decorrer dos demais capítulos. Uma novela de 130 páginas, quase um romance, a crítica aponta para uma tendência comum às obras de Ricardo Ramos, a presença do Nordeste, que, segundo Pena (1960), mostram toda uma visão dramática desta região que surge diante dos olhos, evocada por alguém que indica ter sentido e vivido profundamente o seu assunto. O crítico pondera que mesmo sendo um escritor jovem, Ricardo Ramos mostra domínio das melhores qualidades de ficcionista, sabendo levar uma história ao fim, com uma técnica toda pessoal, sem recorrer aos artifícios ou às extravagâncias. Destaca, também, que tudo na narrativa é significativo, revestido por um estilo direto, com excelente aproveitamento de termos regionais, dentro de uma contenção clássica. Inspirando-se no caso de uma santa, dessas iluminadas que encontram clima propício no misticismo do Nordeste.

Ricardo Ramos construiu a sua novela em contraponto, dando-nos um quadro vivo dos determinismos sociais da região. A morte da beata num comício político com o qual ela nada tinha que ver, não pode deixar de revestir-se de um sentido de sátira. Sátira amarga, mostrando o choque entre o idealismo místico em que o nordestino encontra um escape para os seus males e a politicagem reles, que o embaraça e o anula, numa realidade estreita. (PENA, 1960).

Pena conclui que Ricardo Ramos conseguiu dar o melhor tratamento romanesco ao tema, escrevendo um livro que marca uma nova etapa avançada no percurso do ficcionista.

O crítico Medauar (1960) também faz uma apreciação fundamental de *Os Caminhantes de Santa Luzia*, uma vez que expõe os caminhos que Ricardo Ramos buscou para legitimar sua obra de arte. Para isso, destaca que a linguagem rica em vocábulos regionais é um dos elementos importante. Observa que ao mergulhar na leitura de *Os Caminhantes de Santa Luzia*, pode-se constatar a todo instante com a justeza, com a firmeza,

com a precisão de expressão. Medauar (1960) atesta que a construção é tão aparentemente fácil, nas mãos de Ricardo Ramos, que não entende como nenhum outro escritor, caminhando pelas mesmas veredas, não logrou surpreender os acidentes que se ofereciam como frutos amadurecidos, pendendo a altura das mãos. Do ponto de vista de “linguagem ou de linguística de prosódia ou de sintaxe moderna dentro da novelística brasileira, *Os Caminhantes de Santa Luzia*, é um passo adiante, uma tomada de posição para a cristalização definitiva do caráter fisionômico do nosso idioma escrito”. (MEDAUAR, 1960). O crítico argumenta que não se pode esquecer o velho problema, muitas vezes contraditório, do conteúdo exigindo a forma. Se o núcleo do livro aprofunda raízes numa história ou num fato, ou ainda num acidente local, sua forma não poderá ser afetada a não ser pelos elementos circunstanciais da própria região todos eles convergindo para a exposição estereotipada do próprio fato, seja ele psicológico ou físico. Nesse sentido, Medauar, (1960) cita duas obras coerentes, nas quais os elementos externos se confundem aos internos: *Loucos, Poetas, Amantes*, de Geraldo Santos, e *O Capitão Jagunço*, de Paulo Dantas. O primeiro, segundo ele, dada a natureza da história, ocorrida em São Paulo, não poderia, de forma alguma, ser expressa com os recursos utilizados por Paulo Dantas. A réplica também é verdadeira. O crítico ora citado questiona como seria um nativo participante de Canudos, narrando seu drama com recursos de gíria paulista, etc. Desse modo, Medauar (1960) faz atentar para desembaraço que Ricardo Ramos demonstra num gênero de fôlego mais amplo, enfatiza que os capítulos da novela são degraus justapostos, desdobrados como numa escadaria que nos leva até o patamar, sem nem um cansaço. Do alto, então, é que se avalia o quanto o escritor subiu levando-nos em sua "cacunda", destaca o crítico. E note-se que antes do meio da história a personagem central é liquidada, reforça. Mas nem assim não se perde o interesse, por que o escritor, imediatamente, aplica outros valores que sustentam o fio da narrativa, provando que a matéria de um romance, novela ou conto não é apenas personagem centralizando o ponto de convergência, num curso centrípeto, conclui Medauar (1960). O curso ou movimento, depois da morte da personagem, foi por assim dizer, centrífugo, afastou-se do centro.

Em relação a obra *Os Desertos* (1961), Azevedo (1961) afirma não ter dúvida em proclamar a grande revelação de Ricardo Ramos. Observa que ao ler com atenção o livro, deparou com um escritor vigoroso “de linguagem simples, estilo original, que pintando o painel de seus contos desenha naturalmente e com muito acerto de cores, seu pensamento na arte de ficcionalizar os personagens, de sua inteligente imaginação” (AZEVEDO, 1961). Considera o livro bem elaborado, a arte, as gravuras que interpretam com perfeição o assunto de seus contos, auxiliando a atenção do leitor. Revela que as narrativas atraem pela beleza de

imaginação que é natural e fruto da inteligência e vocação de Ricardo Ramos, ao descrever com análise firme e humana, as imagens do pensamento com verdadeiro artista da palavra. Segundo Azevedo (1961), os contos de Ricardo Ramos se afirmam pela a originalidade que suscitam, afastando-se das correntes de imitação, penetrando em vários setores de conhecimentos; abordando os fatos populares, os fenômenos sociais, que mostram em seus contextos, um pouco da existência humana.

Em *Rua Desfeita* (1963), segundo Lins (1965) “não é apenas a rua de um certo personagem, que se desfaz, diluindo-se no passado, fragmentando-se por trás dos acontecimentos novos”. O crítico denota que a visão de Ricardo Ramos se abre para novas perspectivas que é uma grande inquietude. Verifica-se, assim, em *Rua Desfeita* (1963) uma grande multiplicidade de técnicas, de linguagem, de ambientes, variadas gentes o que, aliás, torna enigmática a citação de Cesare Pavese no pórtico do livro, sobre ser preciso buscar "uma só coisa para encontrar muitas". Lins enfatiza que se existem contos, como por exemplo, o conto título, nos quais o leitor já familiarizado com a obra de ficção de Ricardo Ramos não sente nenhum choque, encontrando, sem grandes variantes, o ritmo e a linguagem peculiares ao autor: o que predomina são as concepções insólitas, a pertinaz experimentação, como em "A Maquina", "O Saxofone", "Praia", "A Casa".

Para Lins (1965), *Rua Desfeita* (1963), dentre outros muitos atributos, tem, na sua quase totalidade, o valor de um registro espiritual. O autor se interroga, testa seus recursos, confronta-os, se contempla, num livro que chega a ser, em alguns pontos, confessional e de auto julgamento ou mesmo programático, como é o caso de "As Redes", não talvez um dos melhores contos, porém dos mais significativos. Em relação a narrativa "O Carneiro", o crítico ressalta que de um modo indireto, ocasional, representa uma espécie de opção entre dois mundos. Já o conto "As Redes", por meio de um processo mais direto, construído quase á maneira de parábola, disfarça e, ao mesmo tempo, deixa bem clara a significação de seus símbolos, dramatiza as linhas gerais do comportamento do escritor, tende a ser a formulação, não sistematizada, de uma Poética. Lins (1965) conclui que *Rua Desfeita* (1963) reflete a seriedade, e mesmo a austeridade que tem sido o traço dominante de Ricardo Ramos e de que este último livro é mais um testemunho.

De acordo com Tristão de Atayde (1970) passar do conto ao romance pode ser, entretanto, um fracasso. Mas isto não aconteceu com Ricardo Ramos, como argumentou Atayde (1970). Em *Memória de Setembro*, pelo contrario, ganha em densidade e firmeza. O crítico destaca que nesta obra inicial da nova etapa, o tema é a bifurcação de dois planos no destino dos sem rumo, que descem do Nordeste atraídos pelas “luzes da cidade” grande.

De um lado a torrente dos vencidos, dos sem-nome, dos humilhados pela vida, cuja trajetória se perde sem deixar rastro, e na qual a coragem nordestina de enfrentar o desconhecido se funde no tumulto das metrópoles implacáveis. De outro, a corrente selecionada dos que venceram e se impuseram pela força da inteligência, mas que conservam na alma a mesma mágoa de exilados na própria pátria, que o transplante não conseguiu apaziguar (ATAYDE, 1970).

Nessa perspectiva de vencedores e de vencidos, Ricardo Ramos assinala, mais uma vez, seu estilo, com uma sobriedade de expressão e concisão enxuta, mas com uma emoção contida, que torna a narrativa um primor de humanidade. Segundo Atayde (1970), “o silêncio é o segredo de seu estilo”. Como demonstração desse estilo, o crítico se refere a aspectos da narrativa como: os diálogos entre os três amigos, e dos namorados, “sem falar na nudez impressionante dos personagens de destinos humilhados, são todos de tal modo tocantes pela moderação incisiva dos silêncios que se pode dizer realmente” (ATAYDE, 1970) que Ricardo Ramos é exímio na poética do silêncio.

Em *Matar um Homem* (1970), Pólvora (1970) constata que o estilo de Ricardo Ramos permanece na mesma linha. Com um discurso objetivo, direto. Mantém a postura descritiva. A narração consiste em observações retiradas do mundo exterior, em sugestões de rostos, vozes, falas, paisagem, objetos. Para Pólvora (1970) o universo descrito por Ramos não se resume somente ao que está aparente:

Mas essas exterioridades não funcionam gratuitamente como peças acessórias, como complementos naturais da expressão. Elas são influenciadas pela observação do narrador, afetadas pelo seu estado de ânimo, pela atmosfera peculiar e nesse caso se iluminam, se transfiguram, adquirindo contornos que as projetam em segunda dimensão. O descritivo vai assim além da aparência dos objetos e dos sentimentos, envereda pela emoção e nela se completa (PÓLVORA, 1970).

Pólvora (1970) conclui que a narrativa de Ramos é realizada em dois planos: a impressão que resulta da realidade visível, imediata, e a expressão que ressalta da sensibilidade humana.

Freire (1971) também analisa a questão do silêncio em *Matar um Homem* (1970) e concorda com Tristão de Atayde (1970) que observou em *Memórias de Setembro* (1968) é vigoroso o estilo silencioso de Ramos. Outro ponto que o crítico considera importante são os novos meios de criação estilística e de conteúdo. Desse modo, afirma Freire (1970) que o

autor consegue estimular o leitor, com uma agressiva contenção de linguagem e com a sinceridade incomoda de suas confissões. Isso provoca um silêncio reflexivo e corajoso sobre o mundo e os problemas humanos de que os dois (autor e leitor) dividem e tentam decifrar juntos. Destaca ainda que silêncio, em leitura, deve ser entendido como a criação de um clima de subjetividade que as palavras provocam e não definem completamente os temas e personagens das histórias.

Na concepção de Freire (1971), *Matar um Homem* (1970) pode ser dividido em três partes, representantes de três fases da vida e do processo criador de Ricardo Ramos:

A última é narrada pelos contos “Lembrança de Santa Cruz” e “Ano Novo com Meu Tio” que como já disse, é uma espécie de ruptura definitiva com o passado e parentes do pai, feita na coragem da ida e volta definitiva, para sempre, “A memória que sobe à tona, como se puxada de um poço, e fica desenhando círculos. Eu me debruço a olhar esse tempo que meu tio conserva inteiro.” “De uma terra que veio para mim, chão de infância, e depois se transformou, distanciou-se, lastro movediço, que pode ou não firmar pé. Quando isso acontece, é sempre muito fundo. Quando não, a superfície vira cena colorida, de olhar-se agradao um ponto aqui, outro acolá, mais referência. Mas não é do homem ser dividido?”. “Eu o abraço” (o tio) “como se ele fosse uma árvore, um boi, o mourão fincado na paisagem”. “Meu tio encourado sem fotografia, meu tio que não conhece o sentido das pontes”. Assim termina o livro e deve ter terminado também a necessidade do passado distante, para Ricardo Ramos ir atravessando os conteúdos novos de suas pontes de vida e criação (FREIRE, 1971).

A primeira parte, ressalta Freire (1971), resume-se ao conto, de abertura e que intitula o livro. Nesta narrativa, o crítico nota uma despedida, gloriosa, entretanto, do passado de Ricardo Ramos no Rio de Janeiro, quando ainda buscava a perfeição formal, a concisão estilística de sua experiência urbana, fortemente influenciada pela herança do gênio de seu pai.

Na percepção de Pólvora (1973) tanto *Circuito Fechado* (1972) como *Matar um Homem* (1970) foge da temática tão explorada por Ricardo Ramos, a região do Nordeste. O crítico relata que a matéria preponderante dos contos de *Circuito Fechado* (1972) é o homem citadino, o homem sem fisionomia, “o homem-símbolo, tão coletivo na exteriorização de suas situações e conflitos que o escritor não se dá ao trabalho de chamá-lo por um nome. São personagens dos quais o escritor fala na terceira pessoa. Isso não impede que os reconheçamos imediatamente”. Na busca de representar o homem da cidade e seus conflitos Pólvora (1973) afirma que Ricardo Ramos descreve:

Uma paisagem uniforme, desoladora, de uma tristeza reprimida, digna. Sua matéria é o homem açoitado por insatisfações, incoerências, ambiguidades, dúvidas, pressões sociais, condicionamentos diversos. O escritor tira efeitos às vezes extraordinários dessa tentativa, a mais nobre ficção, de revolver almas. Alguns contos ferem como relâmpagos. A verdade negaceia, mas, atingida em cheio, acende de súbito uma luminosidade poderosa, no curso de uma frase, no resumo de uma palavra bem colocada (POLVORA, 1973).

A técnica do escritor, Ricardo Ramos segundo Pólvora (1973) se concretiza na observação de algo de fora para dentro. É o modo como faz isso, o trato com as vidas que vai desvelando, “fazem de sua ficção, nessa narrativa, um depoimento profundamente pessoal, multiplicado em várias facetas. Até parece que o ficcionista tem mais de uma vida, é uma testemunha dispersa, onipresente, que observa e opina” (POLVORA, 1973). Dar conta de visualizar a almas do outro é o objetivo supremo de todos os ficcionistas, relata o crítico.

O livro de Ricardo Ramos *Circuito Fechado* (1972) é composto de 30 contos dentre eles cinco são intitulados de *Circuito Fechado*, crescentemente numerados, de um a cinco. De acordo com Pinto (2011), o título é reflexo de uma condição que representa a realidade da contemporaneidade, o homem angustiado com seus conflitos diários. A forma como Ricardo Ramos apresenta o conteúdo dos contos se estabelece entre a tensão do dito e do não-dito:

As expressões ou vocábulos elencados são reveladores dos dramas do homem cidadão torturado pela a rotina instituída em uma sociedade que é predeterminada pelo excessivo apetite de valorizar os bens de consumo e não exatamente aquilo que, na ótica do narrador, parece se ensejar como condições ideais para o equilíbrio das relações em sociedade. O cíclico aqui é tomado como peso imposto por essa sociedade. O aspecto cotidiano dos objetos representados, em vez de leveza, lança o receptor na percepção da precária autonomia da vida. Desde o início do conto, o homem representado vai reunindo as insignificâncias, os vazios da vida urbana (PINTO, 2011, p. 224).

Pinto (2011) também destaca que o jogo que Ricardo Ramos faz das palavras e pontuações causa determinado efeito na estrutura do texto, possibilitando o leitor a inferir significado para completar o sentido do mesmo.

As *Fúrias Invisíveis* (1974) na visão de Carneiro (1975) também é uma obra dentre outras de Ricardo Ramos que trata da vida agitada na cidade grande. Retrata comportamentos das personagens, na profissão e no seu relacionamento humano e social de muitas mentiras e verdades. Nesse contexto, Ricardo Ramos “mergulha fundo dentro da sociedade de consumo, que distorce o mundo de cada um, e amplia, em dimensão panorâmica, a cidade desvairada

que os absorve” (CARNEIRO, 1975). Nesse universo urbano o crítico sinaliza que a vida humana ganha dimensão de arte, ressaltando que Ricardo Ramos consegue fazer com que uma parte dos que lutam e vivem dentro dela e a compõe como parte integrante do seu todo demonstram que possuem valor. Carneiro ainda enfatiza que Ricardo fez de *As Fúrias Invisíveis* (1974) um momento, no tempo e no espaço, do compasso da vida de uma metrópole. Nas próprias palavras de Ricardo Ramos citado por Djalma sobre o título do livro:

Acho que a gente vive é assim mesmo. Fazendo uma porção de coisas na linha dos gestos, das máscaras, das atitudes, e botando para dentro muito mais do que vem à tona. Se crispando, se enfurecendo. Mas não dando a perceber. O meu livro é uma espécie de reação a esse exercício de escamotear, de esconder, e procura mostrar alguns aspectos do que aborrece, diminui, piora o homem. A cidade grande, por exemplo, para quem vem do interior. A profissão, quando uma pessoa exerce durante anos e de repente ela entra na moda, e se transforma, e até muda de nome, como a propaganda. O amor, se não o vemos feito um diálogo corpo a corpo, mas de romantismo e quimera. Isso, de um modo geral, determina uma série de problemas, desajustes, essa fradação muito ruim que vai do fascínio à queda. Arranjei para o romance uma epígrafe do Auden, o poeta que explica um pouco: fala de que a grande cidade atrai como sorrisos e promessas e de repente o pecador cai vítima dele mesmo, das fúrias invisíveis do seu próprio coração. (DJALMA, 1975).

O título do livro *As Fúrias Invisíveis*, na opinião de Carneiro (1975), exemplifica muito bem a atmosfera que circunda a obra. Desse modo, de acordo com o crítico, Ricardo Ramos desnuda um mundo mesquinho, humano, triste, alegre, amargurado e doce, guarda nas entrelinhas, sub-repticiamente, outro furioso mundo invisível, que, muito embora a justaposição é o real e o verdadeiro.

Nossa proposta, em torno de *Os Caminhantes de Santa Luzia* (1959) tem a estética do silêncio como ponto crucial. Pode-se perceber nos fragmentos de crítica elencados acima que a crítica também nos conduz nesse sentido, ou seja, pela concisão da linguagem, em que o não-dito evidencia-se como mais força que o dito, perpassando grande parte dos comentários dos estudiosos e/ou cronistas da obra de Ricardo Ramos. No processo analítico de *Os Caminhantes de Santa Luzia*, buscaremos dar conta da especificidade do silêncio que é tão significativo na poética do autor.

2. OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA: UMA OBRA EM CONSONÂNCIA COM AS CONCEPÇÕES ESTÉTICAS DA CONTEMPORANEIDADE

Propomos, neste capítulo, resgatar os conceitos de leveza, rapidez, visibilidade e multiplicidade, a partir das propostas apresentadas por Ítalo Calvino (1990) para a literatura do terceiro milênio, uma vez que acreditamos que esses conceitos estão presentes na estética da obra de Ricardo Ramos, principalmente na contemplação dos temas narrados, e no que se refere à linguagem. A síntese de Ítalo Calvino envolve a prática dos grande autores da contemporaneidade, assinalados pela crítica. O processo, é claro, implica retorno às formas canonizadas.

Para empreender acepções ao conceito de *leveza*, Ítalo Calvino (1990) remete ao mito de Perseu que, para decapitar a cabeça da Medusa, apoia-se sobre o que há de mais leve, a nuvem e o vento, e não olha diretamente para o monstro e sim para a imagem que está refletida no espelho. Do sangue da Medusa, nasce um cavalo alado, Pegaso. O peso da pedra pode reverter em seu contrário: de uma patada, Pegaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber. Seria difícil para um escritor contemporâneo ilustrar a ideia de leveza baseado no mito de Perseu, sem condená-la a uma busca inalcançável. Milan Kundera (2008), no seu romance *Insustentável Leveza do ser* destaca justamente a constatação amarga do inelutável peso do viver. Para Kundera, o peso da vida está em toda forma de opressão: na intrincada rede de constrições públicas e privadas que acabam por aprisionar cada existência em suas malhas cada vez mais cerradas. Segundo Calvino (1990, p. 19), “o romance nos mostra como, na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando num peso insustentável”.

Se a ideia de um mundo “constituído de átomo nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não poderíamos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.” (CALVINO, 1990, p. 27). Ainda com as reflexões de Calvino (1990) sobre leveza, duas vocações divergentes se confrontam no campo da literatura através do século:

uma tende a fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem tênue pulverulência, ou, melhor ainda, como um campo de impulso magnético; a outra tende a comunicar o peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações. (CALVINO, 1990).

Para dar conta de como é apresentada o conceito de leveza em *Os caminhanτες de Santa Luzia* nos ateremos ao ponto de vista de dois personagens: Benvindo e Valério, peregrinos religiosos que acompanham Luzia para cumprir a missão de falar de Deus. Ao marchar pelo sertão nordestino, na busca constante de espiritualidade, chegam à cidade de Santa Luzia.

Ricardo Ramos foi extremamente criterioso na escolha dos nomes de seus personagens. Etimologicamente, Benvindo significa “aquele que é bem vindo” o que não condiz com a realidade vivida pelos caminhanτες ao adentrar em Santa Luzia. Já a etimologia do nome Valério significa “cheio de saúde”, ou seja, diante das adversidades que estes terão que passar precisarão, com certeza, estar bem. Essas questões deixam entrever a preocupação de Ricardo Ramos com a estética de sua narrativa.

Calvino, ao tratar da leveza, deixa nítida a concepção de que para que haja leveza é preciso ter o peso. Sendo assim, podemos perceber essa noção de peso no espaço e nas circunstâncias em que estão envolvidos os personagens. Com o pressuposto de apontar o peso por meio do espaço nos reportaremos a Lins (1976) com a concepção de *atmosfera*:

[...] designação ligada a idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato angústia, de alegria, exaltação, de violência etc – consiste em algo que envolve as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p.76)

Observamos a relação do personagem Valério com o espaço:

Valério quis dizer que a gente do lugar estava mais perto da capital, devia estar mais longe de Luzia e seu testemunho. Mas olhou a cidadezinha e continuou calado. Aquilo parecia um lugar perdido, sem ninguém. Água parada, coqueiro nanicos, manchas de verdura que se alastravam entre as casas, desgarradas, lá na rua da frente. Os quintais se alongavam desertos, vinham até a franja da estrada, findam em cercas podres. Do outro lado, nas ruas principais, tremiam os postes com uma luz rala. (RAMOS, 1984, p. 9).

A visão que o narrador expõe sobre o ponto de vista de Valério é que este não está à vontade com a impressão que teve do lugar, de um espaço degradado. Esse espaço no decorrer da narrativa não é apenas feio, mas é também hostil e denso. É nessa condição que transitam os personagens em questão, numa luta constante para cumprir seus objetivos de fé. Logo, a

descrição ora citada anuncia que os personagens terão certas dificuldades em suas caminhadas. Além dessas dificuldades, notamos que há uma angústia que soma a esse cenário ao observarmos o personagem Benvindo.

Benvindo andava sem tento, mastigando a raiva, a cisma, aquela sua apreensão ansiada. Pensar, não pensava menos quente, botava fim ao campear à toa, no meio dos casebres sombrosos. [...] sertão com sol, canavial com chuva, chão vermelho, barro e massapé. Trabalhadora feia, ganho mingado. [...] Lembranças como boas e ruins. Dá para confiar, achar que destino manda, traça no rastro da gente um estirão que vai bater na cova. Se não, cadê motivo, cadê justiça desse caminhar sempre, desde o recovar de ontem à romagem de agora? (RAMOS, 1984, p. 34-35).

O personagem reflete sobre sua existência a partir de suas lembranças, vê que o tempo está passando e questiona se a luta terá valido a pena. O que parece é que a vida só lhe trouxe peso, totalmente sem esperança, questionando sua própria fé. Por outro lado, terá que “tocar em frente cumprir a sina.” (RAMOS, 1984, p.35). O texto deixa entrever que a vida desse sujeito está preestabelecida e sem vislumbre para o futuro: impasse do mundo contemporâneo.

Além do embate do personagem com suas lembranças, tanto Benvindo quanto Valério sofrem a opressão política representada por um regime desatualizado para época, o coronelismo. Nessa perspectiva, Calvino (1990), para tratar do peso em detrimento a leveza, refere-se a *Insustentável Leveza do ser* em que Kundera demonstra que todo peso da vida está em toda forma de opressão e que a leveza da vida acaba logo. Quanta a opressão vivida pelos personagens em questão, ocorre pelo fato desses serem acompanhantes de Luzia em suas romarias e um dos partidos políticos acaba matando-a para culpar o adversário e ganhar a eleição. Benvindo e Valério acabam sendo presos por um crime que não cometeram. Cabe então a Valério chorar pela morte da esposa:

Malinidade, Luzia, fazerem isso com você. Foi de raiva odiada. De tiro, de bala, ô vida tirana de sorte danada, me levaram você. Não deixaram eu ficar nem seguir, não sei onde seu corpo botaram, sua cruz enterraram. Sofrer penado infeliz, desdita de chorar esquecido. Largaram este pobre aqui martirizado, bem defronte da praça, do lugar onde estava a poça no chão. É de gente ordinária, é de gente malvada, bulir assim com o desgosto de um homem. Luzia eu não olho. Não vejo a calçada, o canteiro, a areia, não vejo aquele tronco pendido, não quero padecer vendo seu vestido o seu vestido melado com as chagas de você. Fechado nesta cela, me lastimando calado (RAMOS, 1984, p.52).

Diante de tantas adversidades da vida, Valério sofre mais esse grande golpe que é perder alguém tão importante na sua vida. Nesse contexto, podemos entrever que Ricardo Ramos trata da condição humana e dos problemas sociais. O homem representado na citação acima se silencia diante da situação imposta, parece conformar-se com a mesma, está cego para o que lhe ocorre. Estrategicamente se conforma com a situação para seguir em frente. A leveza representada por Ricardo Ramos em *Os Caminhantes de Santa Luzia* é uma leveza densa que está em constante tensão com as situações transcorridas. Os personagens mencionados vivem em um espaço degradado e em situação de miséria, mas Ricardo Ramos, por meio da linguagem, sensibiliza essa condição, pois, esses personagens também mostram pureza de alma e não são personagens embrutecidos, mesmo tendo elementos para o serem.

Rapidez é outro valor proposto por Calvino (1990) para a literatura do próximo milênio. Acreditamos que também seria importante discutir como ele é constituído na obra de Ricardo Ramos.

O século da motorização, segundo Calvino (1990), atribuiu à velocidade um valor mensurável, cujos recordes demarcam a história do progresso da máquina e do homem. Porém, a velocidade mental não pode ser medida, vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer: “Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário; mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza”. (CALVINO, 1990, p. 58).

Nascido em um tempo em que o cenário da velocidade surgia, Ricardo Ramos não se exime de ser um representante de seu tempo. Suas narrativas demonstram a consciência poética de que a vida é breve para se dispor de tantas informações, sugerida pelo cotidiano. Reconhece que a rapidez é uma característica fundamental.

Rapidez e “concisão” estão intimamente entrelaçadas, a última é um valor reciclado da Antiguidade pelos modernos. Na Antiguidade, usava-se a concisão para não cansar os ouvintes durante a oratória e, também, porque o exagero de palavras significava o distanciamento da verdade. Já na modernidade, a concisão está relacionada à objetividade, à rapidez e à eficácia exigida pelo século XX. A concisão é, ainda, um valor de resistência que se opõe às falácias presentes nos discursos sociais. Esse valor, além de ser um traço estilístico, também é um aspecto estrutural que os modernos preferem chamar de condensação, isto é, “saturado de sentidos”. As alegorias e as metáforas são consideradas como “condensações de sentidos”, pois são “eficazes em produzirem efeito imediato no leitor”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 157).

A rapidez de que trata Calvino pode ser indicada, por exemplo, em Ricardo Ramos no que se refere à economia das palavras que, para Calvino, é essencial no trabalho de escritor. Ricardo Ramos é reconhecido pela crítica pelo seu estilo apurado e linguagem concisa.

Nessa perspectiva, em um ensaio publicado em Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, Barbosa (1960) afirma que em *Os Caminhantes de Santa Luzia* (1959) Ricardo Ramos confirma suas qualidades de ficcionista, senhor de notáveis recursos técnicos. A estrutura, o acabamento estilístico, os meios inventivos. Tudo na novela evidencia forte vocação do narrador a serviço de uma "humaníssima" visão do mundo. Ainda de acordo Barbosa (1960), com a história da pobre beata e do grupo de fanáticos e de penitentes nordestinos, o autor reflete não somente um dos dramas daquela terra ou da gente daquele local, mas também um conflito básico, de todos os tempos; o conflito entre fé e razão, entre a intuição mágica das coisas e a prosaica realidade dos fatos: "Observe-se ademais, a expressividade da linguagem, contida e precisa que o autor emprega, cortada em frases curtas, secas e ásperas, o que corresponde ao sentido do drama focalizado" (BARBOSA, 1960).

Os aspectos apontados por Barbosa em relação à linguagem são características que perpassam toda a produção ficcional de Ricardo Ramos. Essas características são confirmadas por D'elia (1959), segundo o qual Ricardo Ramos em *Os Caminhantes de Santa Luzia* mostra grande qualidade de romancista. O autor explica que não quer dizer que a novela estaria melhor realizada como romance. A novela vale por si, como novela. Para D'elia é inegável o fato de Ricardo Ramos ter vocação de romancista tão inequívoca como a do contista de outras obras suas como *Terno de Reis* e *Tempo de Espera*.

Ele praticará o discurso direto (diálogos) no processo de apresentação das personagens ou o discurso indireto livre (monólogos), suprimindo aquelas apresentações da personagem inseridas em longos sumários. As personagens serão apresentadas conforme a ação indicar necessidade deste ou daquele detalhe.

D'elia cita, como exemplo, como se constrói uma situação lírica sem consumo de descrição paisagística e sem recurso à explicação psicológica, em torno do menino que vê a beata a banhar-se. E como, sem demagogia, o negro assassino sente remorso: "A linguagem precisa, sóbria e elegante de Ricardo Ramos é que consegue, principalmente, essa façanha de tratar um tema tão propício ao falso lirismo telúrico." (D'ELIA 1959). Tais exemplos serão discutidos na abordagem analítica, tratando da estética do silêncio, no próximo capítulo.

Silveira (1959) afirma que Ricardo Ramos, em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, tenta inovar sua linguagem, tornando-a ainda mais enxuta do que já era e, segundo ele, chegou a uma concisão que atinge o exagero de tão rígida.

Cabe destacar alguns pontos da narrativa em que essa concisão fica explícita, tornando-se elemento fundamental para proporcionar rapidez à narrativa. Logo no início da novela, deparamos com essa cena: “– Fim do mundo. O homem ajeitou-se no banco [...] João não se mexeu; sabia que era o atarracado, não o de olho amarelo” (RAMOS, 1984, p. 5-6). Quem está lendo com atenção entende que a frase “sabia que era o atarracado” significa “sabia que era o atarracado quem falara”, mas o leitor desatento pode não vincular o personagem à expressão “Fim do mundo”. A narrativa está repleta de frases como a citada acima em que parte do pensamento do narrador permanece oculta. Com isso, ele obriga o leitor a ficar atento e preencher os vazios do texto.

Dentre os vários escritores que Calvino trás para ilustrar a questão sobre rapidez e concisão está Giocolmo Leopardi:

A rapidez e a concisão do estilo agradam porque representam à alma uma turba de ideias simultâneas, ou cuja sucessão é tão rápida que parecem simultâneas, e fazem a alma ondular numa tal abundância de pensamentos, imagens ou sensações espirituais, que ela ou não consegue abraçá-las todas de uma vez nem inteiramente a cada uma, ou não tem tempo de permanecer ociosa e desprovida de sensações. A força do estilo poético, que em grande parte se identifica com a rapidez, não nos deleita senão por esses efeitos, e não consiste senão disso. A excitação de ideias simultâneas pode ser provocada tanto por uma palavra isolada, no sentido próprio ou metafórico, quanto na colocação na frase, ou pela sua elaboração, bem como simples supressão de outras palavras ou frases etc. (LEOPARDI *apud* CALVINO, 1990, p. 55).

Voltando a questão da concisão da narrativa em estudo. Vale destacar a cena, em que Benvindo tenta furtar um cinturão do negro Vitalino e é surpreendido por este. Os seus sentimentos, nesse momento angustioso, são sintetizados pelo novelista nestas frases curtas: “Benvindo parou zozzo. O negro esperava, chapéu enterrado, o sorriso aberto, encruzilhada miserável. Vergonha medo” (RAMOS, 1984, p. 24). Observe-se como o narrador sintetiza em quatro palavras (encruzilhada miserável. Vergonha, medo) a angustiosa situação em que ficou o personagem ao se ver descoberto. Outra cena que pede atenção do leitor: Benvindo dialoga com Vitalino e o narrador, privilegia o negro com o discurso indireto livre:

- Uma canseira, meu senhor.
- Estou vendo, estou vendo - se apressava em dizer, arranjando um pé de fazer arapuca e ter a certeza. Não fosse o homem desconfiar, fechar-se.
- O povo daqui é muito dado. Nós tivemos de escolher, ficamos numa rua que desemboca na lagoa, ali por trás.

Era fazer uma cara de atenção e esperar. Dando corda, enrolando o bicho. Até encostar na cerca e cair em cima. (RAMOS, 1984, p. 25).

Essa cena só é perfeitamente compreendida quando o leitor, pouco a frente, fica sabendo que Vitalino se aproveitará de Benvindo para obter informações para Major Bento, o chefe político. Portanto, quem tinha medo que o outro desconfiasse e fazia cara de atenção era Vitalino e não Benvindo, como pode parecer inicialmente ao leitor. Na cena que Major Bento arquiteta um plano diabólico, em que meia dúzia de homens acabaria com a vida da beata, intervém o narrador: “Major Bento presta atenção ao negro Vitalino. É o homem, com mais uns poucos.” (RAMOS, 1984, p. 27). O leitor deve entender: Vitalino é o homem escolhido para, com mais os outros, liquidarem a beata.

No final da conversa entre o doutor Henrique e Jerusa: “– Por que não vai dormir cedo? - concedeu Jerusa. – Vou minha filha. Hoje eu preciso. Fico um instantinho. Enquanto durou o cigarro. Foi terminar e levantou-se pedindo desculpa.” (RAMOS, 1984, p. 73). Sendo assim, podemos notar mais uma vez a concisão até um tanto exagerada do autor na frase “enquanto durou o cigarro” que se liga, obrigatoriamente, a “instantinho”. Subentendendo-se que o doutor Henrique permaneceu junto à Jerusa enquanto fumou o cigarro. Observamos outro exemplo de economia de palavras na cena em que Benvindo e Valerio são postos em liberdade: “Escreveram os nomes com esforço lento. Depois, bom dia, o embrulho amarelo, e deixaram a sala” (RAMOS, 1984, p. 86). Note o leitor os verbos suprimidos da frase destacada. Mais adiante, na mesma cena, assim sintetiza o narrador o tempo que fazia quando os dois libertos ganham a rua: “Benvindo foi descendo os três degraus, mas Valério ficou na soleira (...). Botou o chapéu e desceu também. O sol enquanto iam pelo quadro” (RAMOS, 1984, p. 86). Iríamos muito longe se fossemos descrever todos os exemplos de concisão de linguagem utilizada por Ricardo Ramos na narrativa em questão. Entretanto, vale ressaltar novamente que essa concisão é um dos elementos determinantes para produzir rapidez. É importante para agilidade de pensamento é fundamental, na desenvoltura do texto. Ricardo Ramos busca na concisão uma única expressão que possa ser possível de sintetizar o significado que quer inferir: tem preferência pelas histórias breves, mas não menos ricas de significados.

Calvino (1990) também tem preferência pelas histórias breves, tanto que aponta Jorge Luis Borges como o mestre da escrita breve que é, escritor argentino reconhecido principalmente pelo gênero de ficção.

Sua maneira de narrar sintética e esquemática que conduz a uma linguagem tão precisa quanto concreta, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, em seus adjetivos inesperados e surpreendentes. Nasce com Borges uma literatura que é como extração da raiz quadrada de si mesma: "uma literatura potencial" (CALVINO, 1990, p.63)

Dentro desse ritmo que Calvino enfatiza ter o escritor Borges, Ricardo Ramos também se estabelece considerando que autor por meio da precisão busca a melhor maneira de dizer o que precisa ser dito sem perder de forma alguma a exatidão, o valor estético, e o bom gosto que não deixa de ser característica dos grandes escritores.

A visibilidade é outra proposta que Calvino (1990) aponta como alicerce das características dos escritos do novo milênio. Para o autor, a visibilidade é o poder de sugestões de imagens que uma narrativa promove, de modo que, proporciona a visualizar as situações narradas. Elas são criadas no processo de ideias que um escritor determina para escrever uma obra e que será perceptível na mente do leitor. Sendo assim, de acordo com o pensamento de Calvino (1990), a imaginação é responsável pelo desenvolvimento das imagens e de possibilitar a fantasia, esses ingredientes que tornam possível a visibilidade.

Neste sentido, a visibilidade em *Os Caminhantes de Santa Luzia* está no fato de permitir que o leitor, no ato da leitura, observe os acontecimentos narrados como se estes se revelassem diante de seus olhos. Nesse processo de visualização da imagem, a obra aproxima o leitor da experiência sensível: como a maneira que Ricardo Ramos empreende a descrição minuciosa de uma visão particular do mundo apresentada por meio da realidade dos seus seres ficcionais. As imagens são descritas de forma convicta e, concomitantemente, torna a narrativa interessante e memorável. Para Calvino (1990), o escritor precisa ter ambições infinitas para expor realizações infinitas, conforme sugeridas pela sua imaginação, e várias possibilidades linguísticas para descrevê-la.

Calvino (1990) inclui a visibilidade como um valor fundamental para a faculdade humana. A visibilidade é: "a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens" (CALVINO 1990, p. 108). O autor se preocupa com as variedades de imagens fornecidas pelos meios de comunicação, que fornecem um turbilhão de imagens e dificulta o indivíduo a distinção da experiência direta em relação aquilo que acabou de ver. Ressalta que:

antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagem inesperadas e sugestivas. (CALVINO, 1990, p. 107)

Os caminhantes de Santa Luzia apresenta várias passagens que se fixam na memória do leitor pela exuberância de uma descrição que se constrói compassadamente, com jogo de luzes e sombras

Uma sombra caiu na estrada, flutuou, sumiu-se. A camionete avançou pelo chão de terra escura. Atrás fim, ficara a poeira vermelha, o céu luminoso, reta sem fim, dura e gretada. Outra sombra deixou a folhagem, cresceu nublando o caminho. E de repente num arrepio agourado, sentiram todos a descida sinuosa entre as árvores. As curvas amudaram, a carroceria de madeira rangia sob os ramos baixos, densos, que traziam aquele úmido bafio opressivo. (RAMOS, 1984, p.5).

Diante da visibilidade da cena, conserva-se a destreza do leitor de imaginar, o que coube ao escritor Ricardo Ramos sugerir – por meio da estruturação do texto e das seleções das palavras. Na organização das imagens, que não é apenas visiva, mas também conceitual, o autor encaminha o sentido que quer dar o desenrolar da narrativa, ao mesmo tempo, procura não reduzir o campo disponível para que o leitor possa inserir suas próprias percepções.

Calvino (1990, p. 99) aponta dois processos imaginativos: “o que parte da palavra para chegar à imagem visiva e o que parte da imagem visiva para chegar à expressão verbal”. A primeira distinção se estabelece normalmente na leitura: por exemplo, quando lemos uma narrativa:

ou reportagem de um acontecimento num jornal, e conforme a maior ou menor eficácia do texto somos levados a ver a cena como se esta desenrolasse diante de nossos olhos, se não toda cena, pelo menos fragmentos ou detalhe que emergem do indistinto (CALVINO, 1990 p. 99).

Segundo Calvino, os escritores geralmente iniciam seu processo de escrita por meio da imagem visual ao compor suas obras literárias. O próprio Calvino, para escrever, lança mão desse procedimento:

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de

significado, mesmo que eu não saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez na minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidade implícitas, o conto é que trazem dentro de si. (CALVINO, 1990, p.104)

Dentre as várias imagens que chamam a atenção em *Os Caminhantes de Santa Luzia* vale destacar a cena em que Audálio se assusta com a fisionomia de Rosinha. O olhar da mulher e sua risada atingem Audálio, que fica perturbado. Ele entende o encontro como um presságio: alguma coisa ruim iria acontecer. A cena, ao contrário da descrição do cenário, é mais curta, mas não menos intensa: olhares, corpos e sons de latas de alumínio compõem uma cena pictórica:

Uma gargalhada estridente o sacudiu. Voltou-se, deu com a Rosinha na esquina de baixo. A mulher desgrenhada ria o seu riso convulso, e sacudia em movimentos aloucados as latas que lhe enchiam o vestido. Rota, pé no chão, ela veio até Audálio, parou, calou-se, olhou-o de repente séria. Ficou assim um instante, a fitá-lo com um mirar esbugalhado. Então Audálio mexeu-se, abanou a cabeça. Ela compreendeu a recusa num desencanto que lhe transtornou o rosto sujo e vincado. Apenas um segundo. E explodindo em riso alto, de novo pôs-se a andar sacudindo as latas, fazendo figurações aluadas, como se puxasse as cordas de um sino e fosse rolando ladeira abaixo o repicar de um soluço distante. (RAMOS, 1984, p. 61)

Nesse fragmento da obra, o processo imaginativo é semelhante com o anterior que surgem da imagem verbal, o escritor imagina uma cena e a transcreve em palavras. Durante o trabalho de escrita da narrativa, Ricardo Ramos sugere um sentido próprio que promove a visibilidade da imagem à sua ideia autoral. Conforme Calvino (1990), a escrita “irá guiar a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás” (CALVINO, 1990, p. 105).

Considerando a supremacia da imagem visual em detrimento a palavra escrita, Ítalo Calvino (1990) explica que o discurso por imagens também surge da expressão verbal, no processo imaginativo que vai das palavras às imagens. Têm-se como, exemplo, o seu livro, *As Cosmicômicas*:

“A distância da Lua”, onde o autor se vale de imagens oníricas que remetem de maneira apropriada ao tema abordado (a imagem da Lua está associada à ideia de noite, de sonho, de esoterismo). Mesmo quando lemos o livro científico mais técnico ou o mais abstrato dos livros de filosofia, podemos

encontrar uma frase que inesperadamente serve de estímulo à fantasia figurativa. (CALVINO, 1990, p. 105).

As imagens que promovem as palavras nos processos imaginativos na criação literária provém de diversos elementos. Logo, vale salientar que antes de escrever *Os Caminhantes de Santa Luzia*, Ricardo Ramos obtém imagens da observação direta do mundo que o cerca:

Há cerca de três anos, li em jornal a história de uma santa de romeiros, uma pobre ambulante de Deus. Pouco depois, ainda pensando na iluminada, via uma reportagem sobre um beato morto em um comício, envolvido que fora pelas tramas da política, na sua feição mais interiorana. A primeira era uma visionária, moça e primitiva; o segundo um homem de ação, à velha maneira profética. Durante algum tempo, as duas figuras me preocuparam, com tudo que encerravam de beleza plástica e dramática, de movimento romanesco[...] Foi então que as duas personagens reais baralharam, confundiram-se numa só, diferente das que a tinham originado. Talvez uma criatura enriquecida, talvez uma pura mescla. O fato é que esta resultante foi amadurecendo, sedimentou-se e ganhou corpo e nome. Chamou-se Luzia, e andou comigo assim nomeada, por um largo período, até umas férias providenciais. E as minhas sombras se resolveram neste livro, *Os caminhantes de santa Luzia* (*Jornal do Brasil*, 01 dez. 1959).

Ricardo Ramos se inspira em uma leitura de jornal para criar a personagem Luzia. Para elaborar sua obra, soma-se o processamento cognitivo, adquirido de alguns substratos extraído da:

observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110).

Sendo assim, Ricardo Ramos, para construir seu o projeto estético, se baseia em imagens diretas e indiretas que utiliza como fonte para traduzi-las em palavras e assim cumprir com seus os objetivos propostos. A novela tem dois temas centrais: religião e política, logo, o jogo imagético é formulado dentro desses dois eixos.

Dentre as várias propostas de multiplicidade que Calvino discute nos ateremos a seguinte colocação do crítico: “há o texto múltiplice, que substitui a unidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele

modelo que Mikhail Bakhtin chamou de “dialógico” “polifônico” ou carnavalesco” (CALVINO, 1990, p. 132).

Partimos do pressuposto que o modo de existência da linguagem é o dialogismo, pois em cada texto, em cada enunciado, em cada palavra ressoam duas vozes: a do eu e a do outro. Com base nessa concepção advém o interesse de Bakhtin (2010) pelo romance que se caracteriza na consciência do dialogismo e no trabalho sistemático, com o jogo de vozes simultâneas num mesmo enunciado. O romance é uma espécie de energia e consciência da realidade concreta da linguagem, que perpassa toda a história da literatura.

Oscar Tacca (1983) dialoga com Bakhtin, na medida em que o romance é uma linguagem por meio da qual ressoam vozes distintas. E essa voz se destaca no modo de contar:

O romance, além de uma questão de plano e de ‘perspectiva’, é também uma questão de polifonia e de ‘registro’: alguém conta um acontecimento – fá-lo com sua própria voz; mas também *cita*, em estilo directo, frases do outro imitando eventualmente a sua voz, a sua mímica e até os seus gestos; por momento resume, em estilo indirecto, algumas das suas expressões, mas a sua própria voz, inconscientemente, denuncia, nas inflexões, o contágio da voz do outro. (TACCA, 1983, p. 30).

Nesse jogo de vozes, a do narrador sempre se sobressai às outras. Nesse sentido, Tacca (1983) atesta que mesmo quando é a personagem no discurso directo ela passa pela “alquimia do narrador”.

Bakhtin (2010), ao refletir sobre o dialogismo e o plurilinguismo e também sobre outros temas, elege um gênero: o romance. Isso, porém, não impossibilita de observarmos as questões que ele discute no romance, também, no gênero novela, afinal, enquanto narrativas são formas irmãs. Sendo assim, buscaremos demonstrar como o plurilinguismo se manifesta na narrativa em questão. Bakhtin (2010) considera que o plurilinguismo social é a consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance que, por sua vez, está repleto de imagens. Tais imagens: “falamos as linguagens dos gêneros, das profissões e outras linguagens sociais, seja como imagens personificadas do autor convencional, dos narradores ou, finalmente, dos personagens” (BAKHTIN, 2010, p. 134). O sujeito que fala e sua palavra ambos são objetos tanto de representação verbal como literária. A pessoa que fala é essencialmente social, historicamente concreto, definido, e seu discurso é uma linguagem social, e não um “dialeto individual”. Bakhtin (2010, p. 135) considera que o romance não trabalha com “a imagem do homem, mas com a imagem de sua linguagem. O

sujeito que fala no romance é na maioria das vezes, um ideólogo e sua palavra é sempre um *ideograma*: representa um ponto de vista particular sobre o mundo”.

Considerando as pessoas que falam na narrativa, podemos afirmar que a novela é narrada em onisciência seletiva (Friedman2002) e em cada capítulo é mostrado o ponto de vista de um personagem em discurso indireto livre: o motorista da camionete que leva os caminhantes até Santa Luzia; o menino que espia o banho de Luzia; o comerciante Audálio que se preocupa com o fato de que Luzia promover a romaria e ser período político; Valério e Benvindo e outros personagens. Já em relação à Luzia, a protagonista da narrativa, não distingue um capítulo específico em que o narrador mostra sua perspectiva, como o faz com os outros personagens. Essas vozes que compõem o texto ficcional formam o plurilinguismo e está disposta em vários segmentos sociais: universos sociais em interação e conflito.

Vale enfatizar que as múltiplas vozes presentes em um texto literário são tratadas pelo termo plurilinguismo que aborda especificamente da questão bivocal. Apesar de já termos feito várias referências sobre o termo, cabe ainda algumas observações:

o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta dos personagens que fala e a intenção refrangida do autor. Nesse discurso há duas vozes dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si. O discurso bivocal sempre é internamente dialogizado. Assim é o discurso humorístico, irônico, paródia, assim é o discurso refratante do narrador, o discurso refratante nas falas dos personagens, finalmente, assim é o discurso do gênero intercalado: todos são bivocais e internamente dialogizado (BAKHTIN, 2010, p.128).

A manifestação e análise dos discursos de outro, das palavras do outro, é um dos temas mais divulgados e essenciais da fala humana. Bakhtin (2010) esclarece ainda que em todos os domínios da vida e da criação ideológica nossa fala contém em abundância a palavra do outro. Ouve-se, no cotidiano, a cada passo, falar do sujeito que fala e daquilo que ele fala.

Se prestarmos atenção aos trechos de um diálogo tomado ao vivo na rua, na multidão, nas filas, no *hall*, etc., ouviremos com que frequência se repetem as palavras “diz”, “dizem”, “disse” e frequentemente escutando-se uma conversa rápida de pessoas na multidão, ouve-se como que tudo se junta num único “ele diz”, “você diz”, “eu digo”.... E como é importante o “todos dizem” e o “ele disse” para a opinião pública, a fofoca o mexerico, a calúnia,

etc. É necessário considerar também a importância psicológica no cotidiano daquilo que se fala de nós e a importância para nós de como entender e interpretar as palavras dos outros (“hermenêutica do cotidiano”). (BAKHTIN, 2010, p.139).

É necessário observar que discurso de outrem incluindo no contexto sempre está submetido a notáveis transformações de significado. Em *Os Caminhantes de Santa Luzia* percebemos que a relação entre Luzia e seus acompanhantes estabelece-se por fazerem parte de um mesmo universo social e por acreditarem em uma mesma ideologia de vida: a fé em um Deus soberano. “O contexto que avoluma a palavra de outrem origina um fundo dialógico cuja influência pode ser muito grande.” (BAKHTIN, 2010, p. 141). Sob essa visão Bakhtin (2010) entende relatar que um texto com:

Nossas próprias palavras é, até um certo ponto, fazer um relato bivocal das palavras de outrem; pois as “nossas palavras” não devem dissolver completamente a originalidade das palavras alheias, o relato com nossas próprias palavras deve trazer um caráter misto, reproduzir nos lugares necessários o estilo e as expressões do texto transmitido. (BAKHTIN, 2010, p. 142).

Nesse sentido, podemos observar, a bivocalidade das palavras presente na voz do narrador que fala pelo personagem: “Valério quis dizer que a gente do lugar estava mais longe do lugar estava mais perto da capital, devia estar mais longe de Luzia e seu testemunho” (RAMOS, 1984, p. 9). Para Bakhtin (2010), assimilação da palavra do outro adquire um sentido ainda mais profundo e mais importante no processo de formação ideológica do homem, no sentido exato do termo.

Concernentes ao jogo de vozes presentes no texto de Ricardo Ramos têm-se, no plano superficial, a religiosa e a política. A primeira é expressa pelos peregrinos Luzia, Valério e Benvido. Dentre os personagens que contribuem para efetivação da voz política, podemos citar Audálio, que não faz parte efetivamente da política, mas se dispõe de informar Luzia do andamento da campanha eleitoral, Vitalino (o olheiro), Major Bento (chefe político), Dr. Henrique (juiz), Guedes (Delegado) e Oliveira (Candidato). Num segundo olhar interpretativo mais profundo, o silêncio revelador e o discurso silenciador, bem como a tensão estabelecida pelo sagrado *versus* o profano que instauram, digamos assim, vozes que atravessam as vozes do plano superficial.

Temos o personagem João, motorista que leva os caminhantes para Santa Luzia e que expõe a condição de um motorista no meio social relegado à função de transportar os outros.

Pertencente a uma classe baixa, ele evidencia tal condição. Por outro lado, Luzia o vê como uma voz de denúncia, pois esta não fica a vontade em compartilhar os seus projetos com o motorista: “– por isso eu não contei do mandado que o senhor me deu. Fiquei triste. Mas não tem serventia gastar a palavra divina com esse povo” (RAMOS, 1984, p.8). Outra voz social representada na narrativa é a de Audálio, comerciante que evidencia os fatos simples de quem vai ao seu armazém de secos e molhados:

Bebeu o último gole do café e pregou em Audálio o seu mirar fundo. O vendeiro não se mexeu, não tornou a falar. Arrecadou louça, saiu um instante, para o lavatório que ficava nos fundos. Era encolher os ombros. Que se arranjasse, diabo de mulher teimosa. E também o porqueira do marido. Fosse casado com ela, ensinava, ora se, dois dias e aprendia o be-a-bá certo. Mas não. Mulherona assim de opinião, ainda por cima vistosa, e de junto aquele pamonha! Ia lá deixar a moça se consumindo pela estrada pela estrada, furada o oco do mundo? Não tinha talvez nem conforme. Ficava em casa, ficava. E ele ganhava mais do que aquele apalermado, ali jururu, feito um dois-de-paus. Voltou ao balcão como se nada tivesse havido. (RAMOS, 1984, p. 19).

A voz que se destaca no fragmento é oriunda do universo machista. Audálio indigna-se em ver que Luzia é uma mulher que está em uma posição superior ao marido, pois é ela quem conduz a romaria. Por outro lado, a visão machista imposta por Audálio é amenizada, uma vez que Valério está em uma condição submissa a Luzia. O discurso de Audálio está calcado em um tempo em que o homem comandava com hegemonia em seu lar, seu grupo social e até mesmo a sociedade da qual fazia parte. O seu discurso machista sempre era levado a sério, suas ordens e leis obedecidas. Entretanto, é a partir do século XX que a relação de poder homem *versus* mulher passa a ser descaracterizada, ou seja, a mulher não aceita estar na posição de um ser submisso. É o que Ricardo Ramos demonstra por meio da personagem Luzia. A independência intelectual de Luzia em contrapartida ao personagem masculino, tenta impor um valor que está em defasagem.

Dentre as várias vozes presentes na narrativa a que mais representa a glorificação do discurso religioso é da personagem Luzia, que tem forte influência sobre as outras. Luzia, em sua caminhada, mais do que uma simples romaria, busca uma forma de purificação dos seus pecados e dos pecados daqueles que a rodeiam. Para isso, apropria-se do discurso religioso. Segundo Bakhtin (2010, p.143), a palavra religiosa é autoritária e “exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade”. Sendo

assim, mesmo o discurso religioso, sendo autoritário, não deixa de encontrar e participar do discurso de outrem numa interação viva e tensa: “Uma pena que gente moça, forte, se metesse pela estrada, batendo perna sem que nem pra que. E além do mais com um desconchavo de história, uma ladainha de salvação e paz e mandado de Deus (...)” (RAMOS, 1984, p. 17). Nessa citação, o narrador expõe o pensamento de Audálio em relação ao que ele pensa da missão de Luzia, não acredita na salvação que Luzia tanto prega. Podemos enfatizar que o discurso religioso é autoritário, mas Audálio não acredita nele, portanto, estabelece um conflito entre o que Luzia defende e o que Audálio acredita.

Para Bakhtin (2010), o único discurso sem interação com o outro é o de Adão mítico como a única possibilidade de um discurso puro, sem essa mútua orientação dialógica. Com exceção do discurso de Adão mítico, os outros jamais será um sentido único, mas, uma pluralidade de significações tão numerosas quanto todos os contextos possíveis. Considerando essa orientação dialógica do discurso, defendida por Bakhtin, percebemos em Luzia um ato de enunciação que se faz retomando a palavra de Deus, ou seja, Deus fala, assim como no discurso de Moisés, pela voz de Luzia. A enunciação de Luzia é a um só tempo a singularidade do discurso de Luzia e a reintegração do discurso divino: “- Então agente começa a fazer o que é preciso, a falar com o povo na voz de Deus” (RAMOS, 1984, p.7). Nessa citação, notamos que Luzia simplesmente anuncia sua intenção de falar em nome Deus, fato que será realizado no percurso de sua romaria quando relata à multidão o que Deus lhe disse: “- É chegado o momento, meus irmãos. Quem tem ouvidos, ouça. O senhor me mostrou o caminho e disse que eu andasse. Disse que penando eu punisse meus pecados e minhas ruindades, que andando eu entrasse no Bom Jesus da Lapa” (RAMOS, 1984, p. 43). A visão de mundo da personagem central é absorvida do meio social na qual está inserida e, dialogicamente, por meio da voz religiosa, busca atingir seus objetivos, como impregnar os outros com o seu discurso: “se a palavra de Deus entrar num cristão, bulir com o pensamento dele, eu nem peço que venha comigo” (RAMOS, 1984, p.19). Sendo assim, a intenção de Luzia é que haja uma interação dialógica entre ela e os cristãos de Santa Luzia, fenômeno próprio de todo discurso. Para Bakhtin (2010), Dialogismo e discurso são dois conceitos que estão intrinsecamente relacionados. O discurso, para o teórico Russo, é a linguagem em ação. A teoria bakhtiniana parte da asserção de que a realidade da linguagem é o fenômeno social da interação verbal.

Nessa perspectiva, Valério e Benvindo estão carregados da ideologia religiosa de Luzia, eles têm fé, porém é com base nas decisões de Luzia que eles vão trilhar um caminho

na busca de suas espiritualidades. Como na citação abaixo que Valério, por um momento, questiona-se dizendo:

- É. Tem uns que nascem pra isso, Luzia. Está direito, eu sei. Faz três anos que eu sei. O meu destino é carregar o seu. Ela voltou-se para o marido, que falara baixo, um sussurro magoado e distante:
- Cada um carrega a sua cruz, Valério. E a minha encompridou, cresceu, ficou pesada. É até um pecado se arreliar assim da sua sorte (RAMOS, 1984, p.7)

Na fala de Valério há certo desconforto em ter que fazer essas romarias. Porém, nesse processo observa-se o embate da voz alheia (no caso de Luzia) que procura influenciar a consciência de Valério. A palavra de Luzia assume uma significação importante e inicia um conflito entre o que Valério pensa e o que ele irá fazer. Vejamos o que Bakhtin acentua nesse processo de Luta com a palavra do outro:

A palavra persuasiva e a figura do falante, assume uma significação especialmente importante lá onde já se inicia um conflito entre eles, onde por meio dessa objetivação tenta-se escapar de sua influência, ou mesmo denunciá-los. Esse processo de luta com a palavra de outrem e sua influência é imensa na história da formação da consciência individual. Uma palavra, uma voz que é nossa, mas nascida de outrem, ou dialogicamente estimulada por ele, mais ou mais tarde começará a se libertar do domínio da palavra do outro. (BAKHTIN, 2010, p.147-148).

Como podemos notar, Valério tem a intenção de “se libertar do domínio da palavra do outro”. Porém, Bakhtin (2010) ressalta que o que predomina de fato é a “objetivação da palavra do outro” (p.147).

Outra voz social que se faz presente na narrativa é a política que entra em conflito com a voz religiosa. Esse embate ocorre, por exemplo, quando Audálio explica para Luzia o perigo que ela corre por estar fazendo romaria durante a campanha política. O mesmo alerta que:

– Isso não é hora de fazer pregação, que o povo já estava de orelha entupida. Agora só querem saber quem vai ser o prefeito. Sei não, mas a dona vai é perder o seu tempo. E ainda se arrisca a sair corrida. Os olhos de Luzia faiscaram, mas a voz foi quase humilde: - quem sou eu, coitada de mim! Uma pobre caminhante que só quer o bem, que é de paz, que vive no sacrifício por mor dos outros (RAMOS, 1984, p.18).

O conflito das duas vozes está claramente retratado nesse fragmento em que há uma disputa entre elas. Mas, qual será a dominante? A saber, tanto a voz religiosa quanto a política são autoritárias. De certa forma, a voz política será a dominante uma vez que Luzia terá sua voz silenciada, pois será morta para que um dos candidatos a eleição, coronel Mendes, seja culpado e Major Bento ganhe as eleições. Então, Major Bento, por incentivo de Vitalino, planeja matar a beata como oportunidade certa para ganhar as eleições. Vejamos como isso foi pensado:

De repente a rede se balança, entre a ranger, compassada. Major Bento pousa a intervalo o chinelo no chão, dando o impulso, e aquele embalo o auxilia a juntar as frases do negro Vitalino, que podem vir a dar um plano. A santa, a discurseira, meia dúzia de homens. Depois havendo encrenca pocava do lado mais fraco, da banda podre. O coronel Mendes não tinha jornal, a oposição estava fraca, esbandalhada. Aquilo chegava de encomenda. Meia dúzia de homens acabava com a beata a culpa era dos outros, não se duvidava. E ganhava santa Luzia inteira, descontavam qualquer vantagem nos distritos do interior. Trabalho bom serviço limpo, melhor negócio quando agente do coronel Mendes pudesse abrir o bico, fora dos seus comícios, a eleição já havia passado. E estaria vencida, com o horror da morte da beata pesando no partido contrario, afugentando os votos. Era uma idéia boa, fácil de botar para frente. Quem sabe. (RAMOS, 1984, p. 27).

Luzia morre, mas seu discurso religioso permanece na fala dos outros personagens, bem como a própria Luzia, na evidência do crime. Ficando, portanto, o embate das duas vozes, pois os personagens querem saber qual dos dois políticos matara a beata: há uma conformação da situação, mas uma tensão implícita.

Assim, cremos que Ricardo Ramos, em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, evidencia o conceito do plurilinguismo dialogizado, à medida que a luta social entre as diferentes verdades sociais vai sendo absorvida pelos personagens e por estes representadas nas muitas situações sócio-ideológicas apresentadas na obra.

3. SOBRE O SILÊNCIO

"O silêncio não é diretamente observável e, no entanto ele não é vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está "lá" (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes nas grandes extensões, nas pausas). Para Torná-lo visível, é preciso observá-lo indiretamente por métodos (discursivos) históricos, críticos [...]".

Orlandi

Dentre as várias possibilidades de leitura que a novela *Os caminhanes de Santa Luzia* proporciona ao seu leitor, conforme apontamos anteriormente com as concepções estéticas da contemporaneidade, outro ponto que discutiremos é o silêncio, pois é um tema relevante no contexto literário, principalmente no que tange a escrita de Ricardo Ramos, que às vezes o emprega com intuito de afirmar ou omitir determinadas situações. Tristão de Athayde (*apud* Pinto, 1999, p.23): assinala que Ricardo Ramos é exímio na poética do silêncio:

O silêncio talvez seja o segredo do seu estilo. Tanto o silêncio das pessoas e das palavras, como o silêncio das situações. Não há uma nota dissonante. Nem uma frase enfática. Nem um diálogo estridente. Pode-se dizer que Ricardo Ramos se firma como a demonstração literária autêntica de que a plenitude da palavra é o silêncio.

Nesse sentido, observamos que há uma "incompletude" na escrita de Ramos demarcada pelas pontuações e pelos diálogos curtos, que suscitam um não dizer, conforme aponta Orlandi (1997), ao afirmar que a incompletude da linguagem se dá pelo fato, de que todo dizer estabelece uma relação fundamental com o não-dizer, mas no caso de *Os Caminhanes de Santa Luzia* é o não-dito que proporciona o sentido da narrativa.

No horizonte do silêncio, como iminência de sentido, mesmo fora da linguagem, ele é dotado de significado. Nessa perspectiva, Orlandi (1997) compreende que estar em silêncio corresponde estar no sentido, pois as próprias palavras transpiram silêncio. Além do mais, o silêncio para a autora não é algo atrelado, sobreposto pela intenção do locutor. O silenciamento indica um processo de produção de sentidos silenciados que está vinculado a

dimensão do não-dito. Orlandi (1997) enfatiza que o silêncio não é determinado apenas pela ausência de palavras. As palavras estão permeadas de silêncio. “Não pode excluí-lo das palavras assim como não se pode, por outro lado, recuperar o sentido do silêncio em palavras como uma relação *parafrásica*” (ORLANDI, 1997, p.69).

Vale destacar que a etimologia da palavra silêncio sofre alterações no percurso da história, como observa Orlandi:

embora na época clássica não haja diferença de sentido entre *sileo* e *taceo* (calar), primitivamente *sileo* não designava propriamente “silêncio” mas “tranquilidade” ausência de movimento ou ruído: “estar em silêncio” = “estar quieto”. Empregava-se *sileo* para se falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí nos deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio. (ORLANDI, 1997, p. 35).

Orlandi (1997, p. 35), ao estabelecer uma relação entre mar, silêncio e profundidade, expressa na metáfora “*Silentium*, mar profundo”. Nesse sentido, esclarece que, “como para o mar, é na profundidade, no silêncio que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras)”.

As reflexões sobre o silêncio advêm desde as civilizações antigas. Na Grécia, o silêncio possuía um lugar importante nas sociedades pitagóricas e nos círculos órficos. De acordo com Orlandi (1997), referências ao silêncio no Antigo Testamento são maiores que no Novo Testamento. Santo Agostinho, em sua obra *Confissões*, também se refere ao silêncio. “Os místicos, os cristãos, os persas, os hindus, os judeus, entre outros, na Idade Média, fizeram largo uso o silêncio como meio de encontrar Deus” (ORLANDI, 1997, p.64).

Dentre os silêncios presente na narrativa de Ricardo Ramos, está o místico que desponta no discurso religioso, manifestado nas ações de Luzia e seus devotos que estão envolvidos nas questões religiosas. Na concepção de Orlandi (1997), a ordem do discurso religioso Deus é o lugar da onipotência do silêncio. O homem necessita desse lugar, desse silêncio, para inserir sua fala particular: a de sua espiritualidade.

Outro ponto que Orlandi (1997, p. 31) discute é a política do silêncio, isto é, o silenciamento. “Em face dessa sua dimensão política, o silêncio pode ser considerado tanto como parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)”. Entendemos que a política do silêncio se constitui pelo fato de, ao proferir algo, deixamos fundamentalmente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis de ser exposto.

3.1. NARRADOR, ESPAÇO, SILÊNCIO

A novela *Os Caminhantes de Santa Luzia* é composta de quinze capítulos. O drama vivido por Luzia, Valério e Benvindo é ambientado no Nordeste brasileiro, mais precisamente na cidade de Santa Luzia, na Alagoas. A acepção do termo *ambientação* é adquirida de acordo com o estudo de Osman Lins (*Lima Barreto e o Espaço Romanesco*): “conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. (LINS, 1976, p. 77). É no conhecimento da arte narrativa que autor expressa os recursos da ambientação.

Os Caminhantes de Santa Luzia apresenta-se, enquanto foco narrativo, a *onisciência seletiva múltipla*, como Graciliano Ramos utilizou-se em *Vidas Secas*. Conforme Friedman (2002, p.177), nesse caso não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas, mas narrados em terceira pessoa. Difere da onisciência neutra, porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido. Predomina discurso indireto livre. Visão compartilhada do narrador com a personagem o que resultará em *ambientação reflexa*, em se pensando na terminologia de Osman Lins.²

Em *Os Caminhantes Santa Luzia* a ambientação é essencial na movimentação das personagens, não é somente uma apresentação panorâmica do espaço, mas a interação desse com a trama, criando o ambiente propício ao desenvolvimento do silêncio.

No âmbito da literatura, o desempenho do narrador é significativo, no que se refere à produtividade do silêncio. *Dom Casmurro* se faz bom exemplo: temos a perspectiva da realidade da narrativa por meio da personagem Bentinho. Mas será a enigmática Capitu, que não tem voz, que suscitará infinitas questões acerca de si e do ser. No caso de *Os caminhantes de Santa Luzia*, também é praticada a onisciência *seletiva* (FRIDMAN, 2002) em que o narrador privilegia o olhar de um ou outro personagem, ou seja, o silêncio é evidenciado por meio de vários pontos de vista.

² A ambientação é estabelecida na relação do narrador e personagem são três os princípios que (Lins, 1976, p. 79- 83) denomina: a ambientação *franca* se caracteriza pela introdução pura e simples do narrador, mas às vezes é levemente mediada pela presença de uma ou mais personagens. A ambientação *reflexa* é característica das narrativas em terceira pessoa o foco é a personagem. Na ambientação *reflexa* a personagem tende a assumir uma atitude passiva. Já na ambientação *dissimulada* exige a personagem ativa: o que identifica um enlace entre o espaço e a ação.

3.2. SILÊNCIO NA IDEOLOGIA DA FÉ

A narrativa se inicia pela descrição da estrada que leva os caminhantes à cidade de Santa Luzia. Esta *estrada* é caracterizada de forma rude: “uma sombra caiu”, “de terra escura”, “poeira vermelha”, “reta sem fim, dura e gretada”. A descrição desse espaço já anuncia como será a realidade dos caminhantes. Portanto segundo a classificação de Osman Lins (1976, p. 97) o espaço assume uma “função caracterizadora”.³ o espaço já diz muito das personagens antes que possamos avalia-las em ação. No primeiro capítulo, o narrador focaliza o ponto de vista do motorista que revela ao leitor um pouco de como são os personagens: Luzia Valério e Benvindo. Já se faz evidente a presença do silêncio, criando uma *atmosfera* como “[...] algo que envolve as personagens”. (LINS, 1976, p.76).

Paira entre os personagens o silêncio da incomunicabilidade: eles pouco se falam, como demonstra o narrador ao inferir comentários sobre os mesmos: “o homem magro alheio e calado; o outro e a mulher de branco largaram as frases sem se olharem, numa conversa feita de arrancos e de breve hiatos.” (RAMOS, 1984, p.06). Com sua onisciência seletiva (FRIEDMAN, 2002), o que, nas palavras de Tacca (1900, p. 76), consiste em o narrador contar, assumindo a linguagem do personagem, aproximando-se dele o mais possível – embora sem lhe *dar a palavra*. Há aqui um enfraquecimento da voz narradora, temos a impressão de estar ouvindo os personagens. O narrador expõe o desconforto do motorista em relação aos caminhantes:

João guiava meio estranhado, um começo de temor prendendo a vontade de fazer perguntas. Diabo de povo esquisito. O vermelhão fretara a camioneta na beira do sertão, pagará o sinal, aceitara o preço sem regatear. E só. Porque o resto era ladainha deromeiro, desconchavada, e o jeito aluado cheio de nove horas. Para onde se botavam, sabia. Mas ficava nisso, que depois de chegarem a Santa Luzia não encontraria outra resposta, além da cor do dinheiro. Até nisso já principiava a desconfiar – não fossem continuar variando, o pensamento no outro mundo, e esquecerem o devido. Também, arranjado está quem se mete com penitente. (RAMOS, 1984, p. 06).

³ Além do espaço caracterizador, Lins (1976, p. 100) identifica o espaço *provocador*, em que a ação nos relatos onde a personagem, não empenhada em conduzir a própria vida parte dela fica a mercê de fatores que lhe são estranho, o espaço em tal caso surpreendem, inclusive a própria personagem. Outro espaço discutido por Lins e o *propiciador*, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera que certo fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia. Lins (1976, p. 101) também ressalta, que as funções do espaço não se limita a influenciar a personagem ou a contribuir para a sua caracterização: destina-se muitas vezes, exclusivamente a situá-la.

Nesse caso, notamos que o silêncio paira pela incomunicabilidade determinada por questões religiosas: o motorista é alheio ao universo religioso que os caminhantes estão profundamente envolvidos, ele não acredita na realidade tomada pelas pessoas que acabara de conhecer, apenas está prestando um serviço e quer receber por isso. Os caminhantes conscientes da falta de afinidade religiosa o ignoram. Pode-se inferir que tal consciência se dá no âmbito da subjetividade, as pessoas silenciosamente se reconhecem:

“Subiu para camioneta. Acionou o motor, fez a manobra, partiu dando um adeus risonho. Foi a viatura sumir-se na poeira da estrada e Valério dizer:
 - O rapaz é falante, não é?
 - Muito – confirmou Luzia. – Por isso eu não contei do mandado que o senhor me deu. Fiquei triste. Mas não tem serventia gastar a palavra divina com esse povo. (RAMOS, 1984, p. 08).

No fragmento acima, percebemos o distanciamento dos romeiros em relação ao motorista. A explicação do fenômeno é a comunicação implícita que se processou. Luzia absorveu a falta de fé de João, o motorista. Tal situação, no processo narrativo, apesar de insólita se faz verossímil, uma vez que a leitura acolhe bem a situação, o que demonstra a habilidade narrativa de Ricardo Ramos. Uma ideologia paira subjacente e traz no seu âmago a questão da fé. João não a tem. Luzia sabe. Eis o silêncio, marcado, no caso, pela incomunicabilidade resultante. Não se trata de uma construção inadequada das personagens.

Seja pela falta de compatibilidade entre as ideologias das personagens, ou por qualquer outro motivo, o texto de Ricardo Ramos sempre aponta para um silêncio. No avançar da narração, a onisciência do narrador compartilhada com Valério, identificará o fenômeno pelo viés da classe social:

É sempre assim. Em qualquer lugar, em todo fim-de-mundo, o povo miúdo tem fé, o povo enricado só tem lordeza. Acostuma e dá pena. Caminhar tanto, falar tanto, e ainda encontrar gente mouca. Uma lástima. Se andar é tarefa de endurecer calejado, vê aquilo é de amofinar sem remédio. Já reparou que lhe dá um triste, assim mistura como se a sua arrelia fosse pelos outros, por ele, por Luzia também. (RAMOS, 1984, p.40-41).

Como também podemos observar na atenção que o narrador dispõe a personagem central: ele de certa forma se silencia, à medida que, necessariamente a ela se faz neutro, cabendo a mesma se pronunciar em discurso direto, e assim o faz bastante sucintamente, quando lhe é destinada a palavra. Vejamos algumas falas: “- É de Deus”. (RAMOS, 1984, p.

6); “- Todas as paragens são de Deus.” (p. 6); “- Vai se acabar esse aperreio de viagem”. (p. 7) e “- Boa noite. E louvado seja. . .” (p. 8).

Como líder religiosa, a proposta de Luzia consiste em falar para convencer a multidão a acreditar em seu Deus, porém sua realidade está longe de ser contemplada pelo excesso de palavras, pois o que há de mais significativo está no seu modo de ser. A intencional economia de palavras expõe um silêncio que significa além do que está posto e determina o perfil da personagem e sua evidência no meio social. Inclusive, a fé dispensa palavras. Nesse sentido, concordamos com as reflexões que Holanda trás em relação à sugestão da palavra (1992, p. 56):

As vezes as palavras pretende apenas dizer – e finda por significar mais. Além da idéia que parece trazer, carrega poderes de sugestões – que o espírito percebe, sem que o leitor se dê conta, no primeiro momento. A palavra que o acaso concede e que, pelo poder de assonâncias sugestivas, convoca outras, fazendo retomada do texto.

O silencio implicará uma comunicação essencial.

3.3. A COMUNICAÇÃO DO SILÊNCIO

Neste segundo capítulo da novela de Ricardo Ramos, o foco parte de um menino que não tem nome.

Despertou com o morno chamado que vinha lá de fora, envolvente e ainda nebuloso, perdido entre as árvores do quintal. Por um instante ficou ouvindo. A parede fronteira não chagava às telhas escuras, o vão aberto deixava passar a rajada sinuosa, ondulante, um barulho que alongava a manhã apenas começada. Então o menino compreendeu, abriu os olhos de uma vez. E levantou-se, enfiou as calças esbarrando na cama do irmão, alegre, de repente fascinado, preso ao correr da ventania. (RAMOS, 1984, p. 10).

Essa alegria e fascinação, talvez, não as experimentem os meninos das cidades grandes, de alguma forma mais absorvidos pelo amplexo capitalista. Mas cabe a nós, leitores, aceitar a verdade do “morno chamado que vinha lá de fora” (RAMOS, 1984, p. 10) e o avançar do menino “preso ao correr da ventania”. (RAMOS, 1984, p. 10). Ele vencerá o percurso do interior da casa, cujos moveis guardam “o jeito de repouso que se adivinhava nos quartos da ala sombria [...]” (RAMOS, 1984, p. 10), até atingir o quintal: “O degrau, a trameia

pesada. Com as duas mãos levantou-a, sentindo no outro lado a força do vento, muda e grande. Um impulso maior, todo o peso do corpo, e a porta escancarou-se num chiado” (RAMOS, 1984, p. 10).

Como argumenta Bosi (1988, p.283), a interpretação, neste caso, não é simples, porque estamos na esfera da natureza. Ora, a história foi feita pelo Homem, mas ele não fez a natureza. O homem só pode entender o que foi produzido historicamente, o que acaba por converte-se em *conceito* e em *verdade*. Está no poderio mítico a explicação para o sentimento do personagem. E está em Nietzsche a explicação para o estado de embriaguez, em face da manhã, o dionisíaco: “a supressão das distâncias e da visão... é o estabelecimento de uma comunicação que unifica as singularidades, abolindo-as como indivíduo, como consciência”. (KOSSOVITCH, 1979, p. 123 apud GATTO, 2002).

O menino experimentará todas as alegrias sensitivas em contato com a manhã, absorvendo os detalhes da natureza: “Ficou um minuto parado, vendo aquele mundo [o quintal], que sabia coisa sua, íntima, fechada aos irmãos menores, a todo o resto da família, que apenas morava na casa enorme e ainda sonolenta”. (RAMOS, 1984, p. 11). O contato embriagante com a natureza vai se processando:

As fraldas da camisa flutuavam, o chão do alpendre estava frio, era bom o contato do musgo entre os tijolos, assim de leve, alisando os pés. Um começo de luz boiava na ventania, e chegava solta e pálida, não se via de onde. Ele continuava imóvel, respirando o seu momento de encanto. Sério, tranquilo, como o tio mais moço que vinha do sítio aos sábados, magro e calado, vermelho de sol. Um minuto apenas. E pôs-se a descer os degraus de tijolos, cuidadoso, pisando macio como se pudessem ouvi-lo. (RAMOS, 1984, p.11).

É o colapso da individuação de que fala Nietzsche (apud GATTO, 2004, p.114). Rasgado o véu de Maia, a aparência da realidade, dando lugar à realidade do corpo, a sensibilidade aos detalhes das coisas (“contato com o musgo”) que lhe acorda imagens apolíneas, “como o tio mais moço”. O fenômeno é sutil. “Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido.” O menino se confunde com a natureza. Evidente que a situação em análise apenas insinua isto. O homem deixou de ser artista para ser a própria obra de arte acrescenta Nietzsche (apud GATTO, 2004, p.114): o poderio estético de toda a natureza, agora ao serviço da mais alta beatitude e da mais

nobre satisfação do *Uno* Primordial, revela-se neste transe sob o frêmito da embriaguez. O silêncio, portanto, comunica e esta comunicação é de ordem essencial.

O sentimento requer solidão. Quando o menino alcança seu lugar predileto experimenta uma forma de satisfação plena:

Dia em que não arranjava uma escapada, não vinha até ali, era dia perdido. E sempre sozinho, que de outro jeito não prestava. Sentou-se na pilha de tijolos. O capim-gordura se arrepiava, caminhando grimpava rumo à estrada velha. Tudo calmo. Gostoso ficar olhando as nuvens preguiçosas, um galho verde acenando mais perto, o beiral encardido avançando à direita, quando baixava mais a vista. Nenhum pensamento. Apenas os sentidos despertos, alertas, excitados com a terra úmida, a seiva das árvores, o azul limpo do céu alto, o silêncio que arredondava os rumores leves num só bloco de paz sossegada. Ficou assim largado, a cabeça encostada ao tronco do mamoeiro, gozando a modorra e os fiapos de manhã que sem vontade recolhia. Foi quando um **som agudo** tiniu perto. (RAMOS, 1984, p.11). Grifo nosso.

Os sentimentos do menino suscitam uma visão dionisíaca na medida em que liberta os sentidos, sem dar vez aos pensamentos. O menino sem nome é todos os meninos do mundo. A situação, como se pode constatar, requer condições favoráveis. Mas vamos ao “som agudo”. Era na cacimba. Era Luzia. O menino, escondido, sem que ela soubesse, viu tudo.

Não demorou muito. Enchido a lata, a desconhecida veio mostrar-se. Os pés largaram os sapatos, as mãos se puseram a soltar os cabelos, em movimentos ligeiros que mal se adivinhavam. Os dedos correram depois os botões, afrouxando o vestido que o vento enfunava, tirando-o, para logo conter o seu brinquedo no ar e dobrá-lo. A mulher se revelou inteira aos olhos do menino que lhe percebeu o estremecer, o sorriso arisco, o movimento em direção ao balde. Ela experimentou a água, ergueu o braço, coloriu-se de um jato cantante e brilhou na manhã. O mesmo gesto repetiu a cena, molhando, fazendo mais viva e escorregadia a figura que se alçava contra o céu de um azul baço. (RAMOS, 1984, p.12).

Se a comunhão com a natureza, o escampar da razão, o império dos sentidos são de ordem dionisíaca Luzia se insere admiravelmente neste conjunto, tendo em vista as apreensões do menino: “Então ela deixou o balde e se pôs a cantar, rompendo com a sua melodia sem palavras o murmúrio do campo – da árvore que ensombrava a cacimba, um pássaro renteou o vôo sobre o capim e frechou para o telhado que esmaecia, longe”. (RAMOS, 1984, p.12).

3.4. OS DESLUGARES NA INCOMUNICABILIDADE

No terceiro capítulo, o narrador se encarregará de contar os fatos pela perspectiva de Audálio, um comerciante antenado com a questão política de Santa Luzia. O ambiente configurado é o comercio: “A porta se abriu e o casal entrou [...] Audálio, ao passar junto ao fiteiro, com os pratos de camarão e peixe, não reparou na mulher de branco, no homem ainda moço. O rumor crescia, lá fora.” (RAMOS, 1984, p.16). Era a primeira vez que Luzia saía pela cidade. O povo se aglomera na calçada em frente ao estabelecimento do seu Audálio, para ver a romeira “um grupo cerrado se enovelava bem ali, em frente à casa, fazendo alarido grosso. Acima das cabeças, viu uma cruz de madeira. Encafifado abriu caminho, chegou até o vermelhão que a segurava, abafado entre os curiosos, suarento e grave.” (RAMOS, 1984, p.15). Audálio preocupado com o que estava acontecendo em frente ao seu comercio pergunta:

- Que é isso?
- Vamos de romaria, meu senhor – respondeu Benvindo, as mãos gordas sustendo a cruz.
- Pra que banda?
- Alguém cortou:
- É a moça, a de branco.
- Ela é quem carrega a cruz!
- A mulher de branco está lá dentro, na sua venda. ”(RAMOS, 1984, p.15).

Audálio, ao atender Luzia e Valério, que estavam em sua venda para tomar o café da manhã, pergunta se ficarão na cidade. Luzia, responde:

- o tempo que Deus mandar.
- De penitência?
- É. Agora nós batemos por esse mundo de Cristo, até chegar no Bom Jesus da Lapa. – Mal pergunto, que é a dona está punindo?
- Pagando os meus pecados. O dos outros, meu senhor” (RAMOS, 1984, p.16).

O narrador enfatiza o que Audálio pensa da romaria:

Uma pena que gente moça, forte, se metesse pela estrada, batendo perna sem que nem pra que. E além do mais com um desconchavo de história, uma ladainha de salvação e paz e mandado de Deus, coisa de entrar por um

ouvido e sair pelo o outro, sumir na poeira. O povo de Santa Luzia não ligava [....]. (RAMOS, 1984, p.17).

O discurso de Audálio está permeado de silêncio não diz tudo com todas as palavras deixando para que o leitor complete o significado. Como se pode observar nas falas abaixo:

- Eu sei que não é da minha conta, viu. Mas quem avisa ...
O homem parou de comer, ficou olhando. Audálio foi dizendo:
- A cidade anda de pernas pro ar. Uma latomia desgraçada. Todo santo dia sai briga, é um sarapatel que não tem mais fim. Não sei não... mas se fosse comigo, eu passava lá em cima, pela chã, e só parava nestas bandas depois das coisas esfriar. (RAMOS, 1984, p.18).

Diferentemente do primeiro capítulo, em que Luzia se abstém de qualquer comentário diante do motorista, neste, na presença de Audálio, ela deixa que ele complete as reticências. A leitura de mundo de Audálio é extremamente significativa, no sentido de apontar o *deslugar* da fé religiosa que Luzia não reconhece, contaminada que está pela mesma. Não devemos esquecer que Audálio é um comerciante, afeito aos vaís e vens da realidade profana da política. Luzia, no entanto, está circunscrita ao horizonte da mística religiosa. O que significa o embate de Audálio e Luzia? A verdade de Audálio é inquestionável, bem como a verdade de Luzia. Eles estão em esferas diferentes do conhecimento humano: o pragmatismo capitalista *versus* ao misticismo religioso. Novamente, a incomunicabilidade e o inevitável silêncio. Não cabe questionar a verossimilhança das personagens. Conforme Cândido (1976, p.58), na vida, a fragmentação das pessoas é condição, mas, no romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura infinita que consiste, na vida, o conhecimento do outro. Implica nisso uma necessária simplificação, uma *seleção*, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso abalar a impressão de complexidade e riqueza.

O desfecho do capítulo é significativo das esferas diferentes em que as personagens gravitam:

Audalio ainda se demorou um pouco, antes de ir até a calçada. Chegou a tempo de vê-los se afastando, cortando a praça, o magote de curiosos em volta. A mulher de branco levava a cruz, que se arrastava pesada, oscilando, parecia no meio do povaréu, lustrosa, quase negra. Não distinguia o homem magro, nem o outro que ficara de fora, guardando o madeiro da sua ambulante. Ela seguia largo acima, a espaços entrevista no confuso e móvel cortejo, rumo ao descampado que se abria além da cadeia. Meninos

atravessavam as ruas próximas, correndo, e janelas se abriam para a companhia já engrossada. O sol esquentava a areia escura e fofa; uma brisa ainda fresca agitava as folhas das árvores, mexia com as faixas brancas pintadas de letras encarnadas.

Quando o grupo alcançou o coreto e quebrou à direita, Audálio balançou a cabeça:

– Tem jeito não.

E entrou para a venda. (RAMOS, 1984, p.19-20)

Neste não ter jeito configura-se a força do silêncio. Parece que Audálio sabia que alguma coisa iria acontecer, mas não tem recursos para evitar. Inclusive, há um prenúncio catastrófico na mulher de branco tornada “quase negra” na visão do comerciante: imagem apolínea.

3.5. JOGO DO SILÊNCIO

No quarto capítulo, processa-se o destino de Luzia. O silêncio se sustenta nas contingências humanas das personagens. O narrador desvela vidas sem perspectivas de melhoras, que se sujeitam a situações ilícitas para sobreviverem. Na relação da personagem e o espaço, Lins (1976, p. 97) define como “função caracterizadora”. O cenário, escreve Philippe Hamon, no estudo sobre Emile Zola, confirma, precisa ou revela o personagem. Vitalino, um representante dessa vida sem projeção de futuro melhor, trabalha em uma feira:

O sol queimando, e ele já fez o guardado. Em seu tempo de vacas magras, ficava de cócoras junto ao cobertor apontando as miudezas expostas, se esgoelando nos pregões, mas hoje não tem precisão disso, a lua de aperto passou. [...] Basta uma sela por mês - o resto Major Bento completa, com a paga do servicinho besta. Coisa à toa, de qualquer mulher fazer: somente olhar o movimento dos outros acompanhar algum desconhecido dar conta de umas passadas suspeitas. (RAMOS, 1984, p.21).

Serviço “besta” que executará no breve relacionamento com Benvindo. Vitalino percebe-o estrangeiro e fica sabendo que ele veio com a moça da cruz. Curioso, Vitalino quer saber sobre a procissão. Benvindo, então lhe conta: “– O senhor pode imaginar, mas não pode saber como é de verdade. É uma procissão dessas da capital, de semana santa. Pena sinhá Luzia não ficar mais, que ela tem o seu destino vamos todos pro Bom Jesus da Lapa.” (RAMOS, 1984, p.25). Porém, quer saber mais: “– Ah, é? Me conte isso – quis saber o negro Vitalino, a curiosidade verrumando sua cabeça descansada.” (RAMOS, 1984,p.25).

Quando Benvindo chega a loja de Vitalino, ele está na praça e observa o cliente ao longe. Benvindo esconderá no bolso um cinturão. Interpretamos, no que se refere à espacialização, a loja vazia como um espaço provocador, utilizando a terminologia de Lins (1976, p. 100). Ocorrerá uma peripécia no sentido aristotélico (1981, p.28), isto é, a ação que se dirigia num sentido acaba direcionada ao sentido contrário.

- Bom-dia, freguês.
 Voltou-se e deu com o negro, sorrindo.
 - Bom-dia, mestre. É do senhor?
 É nosso, patrão- respondeu o negro Vitalino.
 Benvindo ergueu a mão gorda e tremula, apontando:
 - Quanto custa?
 - Cinquenta mil-réis.
 - É caro muito caro.
 - Nesse tempo, meu senhor. . . Tudo está pela hora da morte.
 - Eu sei. Mas assim é por demais.
 Fez menção de se afastar, a voz calma o tolheu:
 - Vai ficar com o escolhido, não é?
 Benvindo parou, Zonzo. O negro esperava, chapéu enterrado, o sorriso aberto. Encruzilhada miserável. Vergonha, medo. Teve um gesto arrancado:
 É . . . Fico assim mesmo. Cinquenta mil-reis?
 - Isso, patrão.
 Tirou o cinto e o dinheiro do bolso. Pagou, desconfiado [...]. Negro sabido Trouxa fora ele, cair daquele jeito. Aprendia, pra não ser burro. Vivendo e aprendendo (RAMOS, 1984, p. 24).

A tensão entre as intenções, na interação entre Vitalino e Benvindo, suscita o silêncio. A intenção de Benvindo estava em roubar o cinto, mas acabou roubado pela agudeza de Vitalino e no choque sobressaiu o sorriso escondendo, silenciando, as verdadeiras intenções. “O silêncio não é transparente. Ele é tão ambíguo quanto as palavras, pois se produz em condições específicas que constituem seu modo de significar”. (ORLANDI, 1997, p. 105). Da mesma forma, “o silêncio não está disponível à visibilidade, não é diretamente observável. Ele passa pelas palavras. Não dura. Só é possível vislumbrá-lo, de modo absoluto, contínuo, disperso”. (ORLANDI, 1997, p. 34).

O negro Vitalino ficará satisfeito:

E tem os seus motivos que dirá a Major Bento. Enquanto, desarma a barraca, recolhe e vai guardando a tralha pensa melhor, devagar, encaixando também o que ouvirá do caminhante. Precisa contar, desfiar tudinho ao Major. A história da beata, o descampado da cadeia, o comício da gente do coronel Mendes marcado para o mesmo lugar. Não era o que o patrão queria? (RAMOS, 1984, p.26).

Pode-se notar, também, que o jogo está no intercalar do ponto de vista, a onisciência seleciona um e outro.

Neste momento, a narrativa aponta o destino de Luzia: matar a beata, aponta para a culpa do Coronel Mendes e, como resultado, vencer as eleições. A disputa política corre solta. Já, sabemos quem são os candidatos. Onde há política também haverá sede de poder. A vítima será Luzia que terá sua vida ceifada em nome do poder. Como veremos, a verdade da morte de Luzia pairará na consciência coletiva, mas será silenciada pelo discurso do poder político.

De repente a rede se balança, entre a ranger, compassada. Major Bento pousa pousa a intervalo a chinela no chão, dando o impulso, e aquele embalo o auxilia a juntar as frases do negro Vitalino, que podem vir a dar um plano. A santa, a discurseira, meia dúzia de homens. Depois havendo encrenca pocava do lado mais fraco, da banda podre. O coronel Mendes não tinha jornal, a oposição estava fraca, esbandalhada. Aquilo chegava de encomenda. Meia dúzia de homens acabava com a beata a culpa era dos outros, não se duvidava. E ganhava santa Luzia inteira, descontavam qualquer vantagem nos distritos do interior. Trabalho bom serviço limpo, melhor negócio quando a gente do coronel Mendes pudesse abrir o bico, fora dos seus comício, a eleição já havia passado. E estaria vencida, com o horror da morte da beata pesando no partido contrario, afugentando os votos. Era uma idéia boa, fácil de botar para frente. Quem sabe. (RAMOS, 1984, p.27).

3.6. NO (DES) SILÊNCIO A EVIDÊNCIA DO SILÊNCIO

No quinto capítulo, a perspectiva narrativa predominante e, novamente, a do personagem Audálio, segundo capítulo dedicado a ele, mas haverá, também, a presença de alguns novos personagens que terão participação sucinta.

Duas horas da tarde mormacenta. Audálio apressou a arrumação da copa, vigiando o bar já deserto, o trabalho do menino que ajudava. Teria de sair logo, para buscar o peixe. Se fosse comprar no beco do lado, sujeitar-se aos preços da barraca ou dos balaieiros, era deixar que o arrochassem e perder o melhor do negócio. (RAMOS, 1984, p.28).

Audálio tinha pressa para compra os peixes, no sentido de conseguir um bom preço, quando o chamaram do armazém.

- Pra onde se bota, homem?

Respondeu que ia atrás do peixe e ficou um instante, dois dedos de prosa com Tónico e os outros. O assunto era Luzia, pegou logo no ar.

- Estão dizendo que é de curar tudo – sorriu Tónico.

O rapaz sem dente ajuntou ciciando:

- É só encostar a mão na roupa dela e pronto, não tem ferida que aguente.

- Ferida tem ela, nas coxas – largaram.

- Só vendo, meu irmão – duvidou Tónico, um jeito acanhado. E parando de rir, voltando-se para Audálio: - será que ela faz mesmo milagre?

- Sei lá!

O amigo insistiu, o vendeiro tornou:

- Como é que eu vou saber, homem? Não vi nada, não sou de andar na rameira de beata. A mulher esteve lá em casa, disse uns pissilones, mas não tratou de cura nem de milagre. Falou só na romaria.

- Mas você não perguntou?

- Que perguntar, gente? A pobre estava acabando de chegar, não tinha dado um passo pra banda nenhuma. Eu nem sabia quem era.

- Ninguém sabe ainda – mastigou o sem-dentes.

Audálio concordou e deu por encerrado a prosa, alegando a sua caminhada, o peixe bom que devia estar-se finando. Ora a Santa o pessoal não variava sempre falando nela. (RAMOS, 1984, p.29).

O objetivo de Luzia estava em “falar com o povo na voz de Deus” (RAMOS, 1984, p.7). Porém, provoca um efeito contrário no imaginário masculino. As manchas rochas que tem em seu corpo, como sinal de sua missão, acabam sendo objeto de desejo e ofuscam sua verdadeira intenção.

Cabral, se questiona, “como seriam? Manchas avermelhadas, grandes, alastradas nas pernas morenas. Grossas pernas marcadas. E fortes, morenas, aveludadas por leve penugem. Afeitas às longas caminhadas, deviam ser nervosa e macias ao mesmo tempo” (RAMOS, 1984, p.30-31).

Esse jogo se desenvolve desde o início da narrativa, nos remetendo a longa descrição do banho de Luzia, enquanto o menino a observa. Luzia é extremamente religiosa, mas, é também uma mulher muito sensual. O jogo entre o sagrado e o profano é demasiadamente marcante na novela. A questão da sua beleza, da mulher, no entanto, é silenciada em função das prerrogativas capitalistas, ansiosas pela produtividade, em que qualquer comentário neste sentido não seria tomado como produtivo. Audálio aqui funciona como agente deste processo. A questão veio a tona, diríamos, carnavalescamente,⁴ tendo em vista que foram suscitadas por personagens localizados fora do sistema, em conversas aleatórias no armazém. Eis, pois, o

⁴ A *teoria da carnavalização*, desenvolvida por Bakhtin (2008), identifica-se com a inversão de valores, pela subversão cultural, por uma atitude de dessacralização, ou seja, pela apresentação do mundo às avessas. Por meio do estudo das máscaras, do grotesco, do riso, das antíteses entre vida e morte, religião e festa, violência e orgia, inverno e primavera, carnaval e quaresma, pode-se estudar a dialética da própria vida. Os princípios básicos desta teoria estão no livro *Problemas da poética de Dostoievski*.

silêncio identificado num lapso do sistema. Mesmo Audálio, aponta para uma perspectiva de subversão:

Mas ele era assim mesmo, tinha aquela mania de perder tempo com leseira. Melhor do que pensar na tabuleta nova, na fêria que teimava em não subir, nos problemas que a falta de mulher trazia à sua casa. Não, afastava estes motivos de raiva antiga e mansa. Antes contar os riscos da calça, a sombra dos postes, remoendo o que fora a manhã quase vazia. (RAMOS, 1984, p.28).

Configura-se, pois, no não silêncio a evidência do silêncio.

3.7. A ANGÚSTIA DO SILÊNCIO

O sexto capítulo, a onisciência do narrador será compartilhada com Benvindo e Luzia, em tempo intercalado. Aquele remói seu estado de alma, sem encontrar palavras e a beata rememorará a voz que lhe vinha de dentro, anunciando-lhe “[...] novos céus, novas terras, e muitas sandálias, após ela entraria na cidade santa”.

O percurso reflexivo de Benvindo, no entanto, abre e fecha o capítulo:

Mas Benvindo andava sem tento, mastigando a raiva, a cisma, aquela sua apreensão ansiada. Pensar, não pensava. Se estivesse de juízo, menos quente botava fim ao campear à toa, no meio dos casebres sombrosos. E voltada para casa de sinhá Nica, armava a rede e ia dormir. Fazer melhor não podia. Fechava certo um dia que entrará torto, dando tudo errado e perigoso. Nem percebia a escuridão em torno, o pretume que somente acabava muito além, na beira da lagoa. Fora de si. Quando se arriscar assim em terra estranha, meter-se naquele breu, lento caminhar por entre o mato, as palhoças, os torvos rumores da noite? Benvindo não sabia do que rondava perto; seguia dentro da sua preocupação, alheio, exaltado. O homem do cinturão, a velha sem dente, **a ausência de Luzia**. Desde o meio dia perderá o cabresto: a história do negro, o prejuízo, a coisa de política fazendo medo. E depois o diabo da mulher banguela, a discussão na frente do povo, ela pegando a dizer fala de santo, ele sem poder rebater, não sabendo entrar no engrolado e tapar a boca da Vitalina. Deixará impressão ruim como se não tivesse miolo, fosse um guenzo fora dos trilhos. Vontade de conversar com Luzia, dizer que se precatasse, aquela gente não era de brinco não. Fora atrás dela, não encontrará: sairá para tomar fresca. (RAMOS, 1984, p.34).

Benvindo, de fato, tem um pressentimento diante de um dia ruim, mas não consegue conversar com Luzia. O cinturão, que destacamos em capítulo anterior, tem função metonímica da atmosfera trágica que se insinua: “O cinturão estava ali, apertado”.

As lembranças de Benvindo remontam à sua vinda de andarilho e ao ofício de mascate: “Lembranças, como as de todos, boas e ruins.” Conforme Pouillon (1974, p.174); “o passado não é um passado temporal, que deixou de ser e de que nós podemos apenas lembrar: é algo presente, atual, presente no sentido próprio, tanto quanto passado; na medida em que se encontra inserido no tempo”. Não obstante, “As recordações tinham varrido o travo do seu dia: ele seguia menos só, mais leve, ainda que o mesmo agouro lhe arrochasse os passos” até o pensamento, descampando pela natureza, assuntando um casario espalhado entre a ramagem verdosa até seu pensamento “embicar no seu motivo”. E ele será tomado por um inexplicável sentimento de culpa:

Era como se estivesse punindo por Luzia. A bem dizer, sentindo-se o guia de suas andanças. E ele a trouxera até ali, escolhera aquele povo, terra velha e adiantada. Outros usos, pessoal diferente. Ainda ficariam dois dias, dormir e andar, dormir e andar, quando poderia suceder! O cinturão apertando, a velha desdentada. E a politicagem nas faixas, na praça, na conversa do negro. **Tinha razão do pressentir angustiado, de querer avisar Luzia. Mas que iria dizer?** (RAMOS, 1984, p.36). Grifo nosso.

A impossibilidade de expressar os sentimentos significa o silêncio que atravessa as palavras, que existe independente delas, como identifica Orlandi (1997). Benvindo remoerá este silêncio:

Contar do logro, da penosa discussão, do seu viver assustado. Arrimou um pé ao lajedo, olhando as águas calmas. O desconsolo era fundo, perdia a razão, o imaginar de Benvindo. Alguns minutos assim, cabeça oca, largado. Como num arrependimento. Como fugir de um erro, um pecado, uma vergonha doída.
Mexeu-se de repente alarmado com o silêncio. Noite cega, enorme, assombrada. Benvindo pôs-se a andar, picando o passo. E tremia, e suave, tropeçando na escuridão do caminho de volta.

O que nos parece necessário, neste ponto, seria nominar este estado psicológico que impõe o silêncio, mas o que, por fim, podemos apresentar como concreto é a angústia do silêncio, deste não conseguir dizer. Acrescenta Orlandi (1997, p.50): “Assim, pensar o silêncio é pensar a solidão do sujeito em face dos sentidos, ou melhor, é pensar a história solitária do sujeito em face dos sentidos. É por aí que se pode fazer intervir as ‘fissuras’ que nos mostram efeitos de silêncio”.

O desfecho do capítulo é bastante significativo:

O pântano, a lagoa. O rio, a corrente, os peixes – estavam marcados na sua carne. Marcados em sangue, como um pecado, uma sorte. E esse mandado não tinha conforme, nada perguntava à natureza, começara tirando Valério, agora mudo e só, mesmo que perto, mesmo que rente à sua sombra.

Luzia tem os lábios entreabertos. Ausente, os olhos despejados. Apenas os sentidos, e através deles vai ela penetrando sua a sua cidade, que é de cores vivas e nada, nem todo um rio, poderia apagar. Jardim, leite, anel. Já despiu o vestido e lavou os pés. E nela não há mancha. Poço das águas, que refresca o dia. Valério ao seu braço, amor, até que queria. E Luzia se apossa do sonhado, como aquela que acha paz.

Passos vêm vindo pelo caminho. Ela estremece, desencosta-se do tronco rugoso. Alguém está saindo do alagadiço.

– Luzia!

É a voz de Valério, o seu chamado. Luar novo ainda.

– Hem . . .

– Seu Benvindo quer falar com você.

Ela espera um instante, o rosto levantado. Mas ele não vê os seus olhos. E deixam a margem da lagoa, vão pelo atalho. Pântano. (RAMOS, 1984, p. 38).

Os elementos espaciais que compõe o quadro apontam ao estado de incomunicabilidade que, por fim, marcará o silêncio. O Pântano representa o estado de podridão das não revelações.

3.8. A TENSÃO DO SILÊNCIO

O sétimo capítulo tem como pano de fundo, a trajetória dos caminhantes desde a casa onde estavam hospedados à praça da cidade. O narrador vai delineando geograficamente o espaço e contando o tempo: “Valério caminha à testa do grupo, que se move desordenado, ora em troços avulsos, ora na seguida procissão.” (RAMOS, 1984, p.39). A dura peregrinação dos caminhantes acontece em um cenário triste, como se de alguma forma expressassem o estado de espírito dos caminhantes: “correm as margens da lagoa, as meióguas encardidas, os coqueiros nanicos, uns currais podres que adentram a água turva”. (RAMOS, 1984, p.39). Espaço caracterizador, como já comentamos. Como em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, a sequidão caracteriza o contato das personagens com o mundo, aqui o silêncio cuida de promover tal contato. “A tarde esmorece, descamba. Mais com pouco é boca da noite, hora de entrar na cidade”. (RAMOS, 1984, p.40).

Vão embicando na rua, o caminho se abre e chegam as casas baixas, logo depois da mangueira bojuda. Benvindo se aproxima, agora os dois estão perto de Luzia. Gente na janela, meninos em volta, pessoas que se

desgarram, deixam o sombreado das palhoças, engrossa o cortejo. Ainda com o pensamento longe, Valério segue olhando os vultos que se alinham de banda, procura destacar seus rostos. É o igual de sempre. Traços duros, sérios, um jeito de **espantado silêncio**. As bocas se afinam, presas na atenção e no respeito, as cabeças se erguem para a cruz de Luzia, atentas ao passar ronceiro, buscando as palavras que ela sabe dizer. (RAMOS, 1984, p.40). Grifo nosso.

O silêncio, por fim, unifica tudo e Luzia acaba absorvendo esta busca imprecisa. As palavras de Luzia instauram também a mesma imprecisão: “Os cestos bons a gente guarda, os ruins joga fora”. (RAMOS, 1984, p.42). Segundo Orlandi (1997, p.30)

[...] o que se pode dizer é que o que funciona na religião é a *onipotência do silêncio divino*. Mais particularmente, isto quer dizer que na ordem do discurso religioso Deus é o lugar da onipotência do silêncio. E o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar uma sua fala específica: a de sua *espiritualidade*.

O narrador compartilha a onisciência, neste capítulo, como Valério que contestará a unidade que a procissão comunga: “Quem tem ouvidos, ouça.” Mas “Valério não tem, não está ouvindo”. (RAMOS, 1984, p.39).

O que se efetivará será a fala de Luzia e as impressões de Valério, descrevendo o espaço, minuciosamente. Trata-se da ambientação reflexa de Lins (1976, p.82). Oportuno *ouvir* Luzia neste momento: “Quem anda no escuro não sabe para onde vai”. (RAMOS, 1984, p.40); “Cada um pegue a sua cruz e venha atrás de mim”. (p.41); “Feliz de quem tem fome, porque vai se fartar”. (p.41); “Árvore ruim a gente corta e bota no fogo”. (p.41).

A atmosfera de tensão, estabelecida na narrativa, por vezes está no choque natureza e urbanidade, como já tínhamos observando com Benvindo: “Quando chegará, bem não assuntara no casario espalhado entre as ramagens verdosas, aquilo viera de sopetão: um receio, um medo, um pavor sem ter de quê.” (RAMOS, 1984, p. 36). Será no avançar da procissão para a cidade que colocará Valério apreensivo, inclusive pela demonstração da falta de fé: “É sempre assim. Em qualquer lugar, em todo fim-de-mundo, o povo miúdo tem fé, o povo enricado só tem lordeza”. (RAMOS, 1984, p.40). O medo se avoluma, conforme o embalo da voz de Luzia nas proximidades da urbanidade:

Caminha no seu bordão. E todavia ele vai tresmalhado, extraviando-se a olhar pessoas, coisas, os sombreados da praça. Rostos frios, rostos pensativos, e muxoxo e medo e sorriso. Por que temer, por que mangar? Um desbarate de faixas, dinheirama grossa, medonha, pendurada nas árvores, nos

postes, se mexendo no ar. Reclame de eleição, reclame de homem. Feio era isso, feio era anúncio de gente. Pelos afastados, pelo escuro das ruas que desembocavam no quadro, a noite avançava suas nódoas de treva. (RAMOS, 1984, p.42)

A tensão, portanto, se processa no desencontro do discurso da fé, como as prerrogativas políticas. Valério absorve a pressão deste jogo tensivo, mas Luzia permanece impassível. Será a postura dela, na verdade, que aumentará o nível de tensão. Luzia discursará é tal postura, Valério identifica muito bem, comprometerá sua liderança:

Não sabe por que, Valério não gosta do falar de Luzia. Parece que ela vai lembrando as coisas atabalhoada, sem alinhar direito, apressada e confusa. Ou será impressão? Talvez sim. De qualquer forma não poderá afirmar, pois nunca segue bem as suas palavras. É possível que o nervoso seja dele, venha do falatório ali ao lado, do novo que se mexe na praça. Sera? Ouve mais um instante, e certifica-se quase: a cadência, o jeito, a lição, tudo em Luzia mudou. (RAMOS, 1984, p. 43).

[...]

Cadê os exemplos? E aquelas comparações? Bastava falar como vinha fazendo pela estrada, a bem dos outros irem repetindo. Tudo coisa bonita e solfejada, de cantar na alma de um cristão. Se esquecerá? Não, não era possível, que todo santo dia manducava naquilo. Então porque o descosido? Valério se estranha, os olhos de uma lado para outro, atenção grudada na oração da mulher. (RAMOS, 1984, p. 44).

A tensão da fé se combina a tensão do discurso. A fé não carece de explicação, mas Luzia resolveu explicar. Criará, como isso, condições propícias ao tumulto: a audiência retruca: “Acabe com esta conversa fiada!” (RAMOS, 1984, p. 44). Sabemos que isto faz parte do plano de Vitalino e Major Bento, mas devemos convir que houve condições propícias, como se Luzia, tornada obsoleta, se dirigisse a um destino inevitável.

O que temos senão o peso de que fala Calvino, tratando da *leveza*.

Argumentamos, por fim que o silencio aqui se configura na tensão entre perspectivas de fé, entre espaços opostos (natureza *versus* urbanidade) e opções discursivas. Valério apresenta-se com ponte entre os extremos de tal tensão. Oportuníssima, portanto, a opção do foco narrativo, conferindo onisciência compartilhada com o personagem. O enunciado, portanto, se faz plenamente verossímil

3.9. A POLÍTICA DO SILÊNCIO

Para Tacca (1983, p. 66) diante do diálogo, ou palavra de um personagem implica, na suspensão, na renúncia da atitude narrativa. Embora tais interpolações possam ser vistas também como um modo, um recurso do estilo narrativo: o narrador refere, *conta* o que sucedeu e o que disseram os personagens da sua história, mas – buscando uma maior garantia e fidelidade, ou simplesmente um maior efeito ao introduzir uma voz – e *reproduz* a palavra do personagem.

No oitavo capítulo Ricardo Ramos muda a forma de manifestar os acontecimentos, o narrador não detém o controle da narração, verificamos, que é praticamente todo escrito em discurso direto onde os personagens dialogam sobre o desfecho da morte de Luzia, planejada no quarto capítulo por Vitalino.

- Mataram a beata! – anunciou o homem entrando, correndo o ferrolho.
 - Mataram quem? – gritou a pergunta da mulher.
 - A beata, a mulher da cruz.
 - Que é que você está me dizendo ... – apareceu Clarinda surpresa.
 - Pois foi. Ainda agorinha mesmo, lá na praça da cadeia. Saiu um fuzuê perto do comício, o do Coronel, choveu bala e pancada, os romeiros pegaram as sobras. Três tiros no peito, lá nela. a ... Vai ver que foi povo do coronel.
 - E já se sabe que matou?
 - Nada! Quando a polícia chegou, aquilo por lá estava um deserto. Só encontraram os dois acompanhantes da mulher.
 - Coitada ... Agora não pegam mais, o desgraçado rompeu no mundo, soverteu-se. Pobre da beata ... Vai ver foi povo do Coronel.
- Seu Macário vinha pela calçada, avistou o Dr. Bezerra:
- Então já sabe, doutor? Fuzilaram a mulher da cruz.
 - Verdade. Ouvi neste minuto.
 - Sujeira grossa, hem?
 - Homem, eu não sei de nada. Não viu o que eles querem? Vão botar a culpa no pessoal do Coronel (RAMOS, 1984, p. 46)

As falas acima sem a mediação do narrador, diretamente pronunciadas pelas personagens, criam o efeito do real que é reforçado pela linguagem. A economia vocabular é expressiva na estética de Ricardo, em que o menos é mais. Os diálogos curtos, forma que as personagens se expressarem, acompanhados de reticências, pronuncia um silêncio oriundo da ausência de palavra; por outro lado temos o discurso que silencia diante de algumas situações como no caso do diálogo do seu Macário e Dr. Bezerra. Este último, fingi não saber o que está acontecendo para não se comprometer: “– Sei lá, seu Macário. Vivo no meu consultório, não entendo nada dessa mexida”. (RAMOS, 1984, p. 47). Já o padre Acácio faz uso do discurso para silenciar a verdade dos fatos:

No oitão da igreja, Padre Acácio conversando:

- É uma infelicidade. Quanto a isso de que foi mandado, não acredito. Foi mandado mas é de Deus.

- Por que, seu Vigário? – quis saber o Miguelito.

Ora, então você não vê? É punição, era sina dessa coitada. Tinha de acabar assim mesmo. Quem muito procura, sempre acha. E ela vivia provocando a religião dos outros. (RAMOS, 1984, p. 47).

O Padre, contraditoriamente, referindo-se à sina, a coloca num jogo de causa e efeito. Trata-se de um discurso ideológico no sentido de comprometer uma pessoa legalmente inocente. Uma suposta lei divina teria punido Luzia e este discurso serve para dissolver o crime numa fatalidade sem culpados.

- Mas o senhor pensa que foi coisa de religião?

- Homem, não sei, mas penso que foi coisa que estava traçada. Ela andava por aí gritando, discutindo, atenazando a paciência de tudo quanto era cristão. O castigo vem a cavalo. Mais dia menos dia tinha de acontecer.

- Pois, seu Vigário, eu não achava que a pobre fosse ruim.

- Mas eu não estou dizendo isso, meu caro. Era aluada, tinha o miolo mole. Mas que era perigosa, não tenha dúvida. Como já disse o senhor Bispo, é preciso ter cuidado com as crendices. E ela estava botando muita confusão na cabeça do povo. (RAMOS, 1984, p. 48).

Apesar de ser religioso, ou por conta disto mesmo, Padre Acácio não simpatiza pela causa de Luzia e seu discurso acaba por encobrir os verdadeiros responsáveis pelo crime, já que ele não acredita que foi obra política, dissolvendo a responsabilidade do crime por uma suposta culpa da própria vítima. Tal percepção da realidade é muito comum e convivemos cotidianamente com o fenômeno: “a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada”. (ORLANDI, 1997, p. 75).

3.10. SILÊNCIO DO SILÊNCIO

No nono capítulo, a narração empreende uma incursão direta na consciência da personagem. Teoricamente, este procedimento recebeu o nome de “monólogo interior” que se caracteriza:

[...] primeiro por se tratar uma descida na consciência que se realiza sem intenção de análise ou de ordenamento racional, quer dizer que reproduz

fielmente o seu devir (naquilo que tem de espontâneo, irracional e caótico), conservando todos os seus elementos no mesmo nível; segundo – e fundamentalmente –, porque a sua verdadeira realidade é dada no plano da expressão, mediante a introdução de um discurso que rompe, definitivamente, com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a propósito do monólogo ou solilóquio tradicional (casualidade, simplicidade, clareza). (TACCA, 1983, p.93).

Valério absorve o silêncio da morte de Luzia:

Malignidade, Luzia, fazerem isso com você. Foi de raiva odiada. De tiro, de bala, ô vida tirana de sorte danada, me levaram você. Não deixaram eu ficar nem seguir, não sei onde seu corpo botaram, sua cruz enterraram. Sofrer penado infeliz, desdita de chorar esquecido. Largaram este pobre aqui martirizado, bem defronte da praça, do lugar onde estava a poça no chão. É de gente ordinária, é de gente malvada, bulir assim com o desgosto de um homem. Luzia eu não olho. Não vejo a calçada, o canteiro, a areia, não vejo aquele tronco pendido, não quero padecer vendo seu vestido o seu vestido melado com as chagas de você. Fechado nesta cela, me lastimando calado. (RAMOS, 1984, p.52).

O silêncio tem se evidenciado em *Os caminantes de Santa Luzia* em uma forma de iluminar a consciência possível da plenitude do *ser* e das contradições da realidade. O que temos neste breve capítulo será, na perspectiva do silêncio, afundar-se no *silêncio*. Ora, Valério não sabe e, ainda, não sabe o que não sabe, e a situação que se insinua é completamente vazia de horizontes. Se Valério tinha alguma clareza das contradições que vivia, agora ele se encontra mergulhado nestas contradições, profundamente abalado nas suas emoções. Afinal, Luzia está morta. E o seu devir estava inteiramente ligado a ela e sua suposta missão. O monólogo interior, portanto, foi profundamente adequado para adentrar no silêncio do silêncio: se o silêncio sempre disse, agora, para Valério, o silêncio diz que não há nada a dizer, por conta das emoções, das dúvidas, da complexidade da situação. A prisão ambientaliza adequadamente este estado psicológico em que a personagem, afinal, está inserida: Valério perdeu o seu mais precioso bem e está sendo punido por isto.

3.11. SILÊNCIO DA ARTICULAÇÃO POLÍTICA

O décimo capítulo trata da repercussão da morte de Luzia no meio político, na véspera da eleição:

O prefeito acabara de tomar o seu café e seguia para a repartição. Fazia meia hora, se tanto, que recebera o telegrama do governo. Um pedido de informações sobre da beata. A linguagem oficial não disfarçava nada, podia-se ver nas entrelinhas a apreensão do homem. Seu Oliveira ficara preocupado. O primeiro impulso fora tomar um carro e bater para a capital: num instante desfazia a história. Mas pensando melhor achara preferível conversa com o delegado, ouvir a opinião de Dr. Henrique ou de Major Bento (RAMOS, 1984, p.56).

Nesse capítulo, o leitor fica ciente do jogo de poder que é estabelecido na instância superior. O prefeito Oliveira, como quem o narrador divide a onisciência, é sustentado pelo silêncio incondicional das ações do prefeito, do Major Bento (líder político) e de Dr. Henrique (Juiz): “porém seu Bento jogava seguro, não perdia vaza. Tinha Dr. Henrique para arrumar a lei, tinha ele para responder na prefeitura, podia ficar em sossego”. (RAMOS, 1984, p.56). Trata-se do silêncio que implica nas omissões, no não-dito. Nas argumentações anteriores, em torno do silêncio, a coisa se configura como instância de contato com a consciência mais funda das coisas. Aqui o silêncio implicará a criação de um discurso que neutralize a verdade. O prefeito fica extremamente perturbado com a possibilidade da ruptura desse *silêncio*:

- Bom dia, doutor.
- Bom dia. Alguma novidade?
- Sim. Tem um homem aí, um jornalista.
- Seu Oliveira estremeceu:
- De onde?
- Da Gazeta, chegou ainda agorinha, pelo trem.
- Hum... (RAMOS, 1984, p.57).

Para da uma resposta para não comprometer a dissimulação da investigação o prefeito fala do processo, das testemunhas e que estão explorando o caso. O narrador descreve a personalidade de Henrique e Major Bento, como “incapazes de um destempero, frios de tão serenos”. (RAMOS, 1984, p.56). A articulação política do silêncio se apresentará como a terrível burocracia da justiça, que de uma certa forma nos acostumamos desde sempre:

Felizmente a história da beata não dera de encompridar. Três minutos com Major Bento e o homem pusera água na fervura. Falando mole, boca torta de cachimbo, dissera até muito para bom entendedor. “Sei não, seu Guedes [Delegado], mas se eu fosse o senhor pegava uns gatos-pingados, a bem de ouvir e tomar nota nos livros, e botava uma pedra em cima.” Assim mesmo. Cabra bom, dos quietos, da maciota. Pena que nem sempre desse opinião.

Hoje, capaz de ser (sic) enfezamento, por causa do telegrama. O povo antigo não suporta isso de cobrarem explicação, ainda mais governador, que vive metido lá nos negócios dele. Não, não devia ser isso. Podia ser, mas não parecia. De qualquer forma, Major Bento sabe da sua vida, tem as suas razões. Guedes encolhe os ombros: tanto se lhe dá. O importante é que a trabalhadeira ficou pela metade. (RAMOS, 1984, p. 58).

3.12. A CONSTRUÇÃO DO SILÊNCIO

O décimo primeiro capítulo trata do interrogatório de Benvindo e Valério e de alguns conhecidos de Luzia. De acordo com as palavras, luz e escura, que o narrador utiliza para descrever o cenário onde será o interrogatório, o leitor já infere algumas significações, porque quando se projeta uma luz muito forte nos olhos de alguém automaticamente a pessoa tem uma cegueira momentânea, ou seja, a luz da qual estamos falando não é para clarear mas ofuscar as reais intenções.

Janela aberta, luz forte nos olhos de Benvindo. Parou, viu a mesa escura, os dois homens, a máquina de escrever, o banco em frente. O soldado empurrou-o. Deu uns passos, de novo estacou. O delegado mandou que se sentasse. E começou a fazer perguntas Foi respondendo aos trancos. Benvindo das Neves, quarenta e um anos, vendedor ambulante. Natural do Ingá. Solteiro, pois não. Se vinha com ela? Vinha sim, desde longe. Por nada, doutor, só de pura devoção. Ganho nenhum, Deus me livre. (RAMOS,1984, p.62).

No fragmento acima o narrador pratica a *ambientação reflexa*. Mantém o foco nas personagens, evitando uma temática vazia, conforme Lins (1976, p. 82) que também confere uma organização nos pormenores permitindo um espaço preciso e caracterizador.

A forma como o narrador dispõe para compor esse capítulo é significativa. Na caracterização do interrogatório de Benvindo e feita em discurso indireto: há um distanciamento analítico da personagem em contar a sua versão dos fatos justamente pelo papel dele na vida de Luzia, que é secundário. Benvindo conta com um certo desprendimento: “foi um rebuliço danado, andei tonto, só dei com sinhá Luzia no fim. O fim dela, coitada. Sabia não, é que ia saber? Tanto tiro... É, pois então. Tudo acabado nem mel nem cabaça”. (RAMOS, 1984, p. 62). Benvindo se preocupa com o que ocorreu com Luzia, mas não se martiriza.

Já Valério, podemos inferir que por ser íntimo da vítima, o narrador permite que conte sua versão com suas próprias palavras. Outro aspecto importante e que Valério sofre a pressão

do espaço que acaba refletido em seus atos. Espaço provocador, na perspectiva de Lins (1976) que o deixa extremamente desconfortável:

- Casado com essa mulher por nome Luzia?

Afirmou num aceno.

- Seguiu a pregação dela?

O mesmo inclinar de cabeça.

- De acordo com a romaria, com essas caminhadas?

Valério não se moveu. O escrivão levantou os olhos do papel e o viu indeciso. O delegado parou também, fungou, puxou um cigarro. Depois continuou:

- Qual o seu trabalho?

- Tenho um pedaço de terra- respondeu Valério devagar.

- Esta arma é sua

Valério sacudiu a cabeça.

- Já viu antes?

Outra vez negou.

- Estava na praça, quando se deu o crime?

Fez que sim. E trêmulo, num rompante:

- não pergunte mais doutor, pelo amor de Deus não pergunte. Eu não vi nada, não sei de nada. Era tudo um inferno. Só sei que ela morreu, doutor, mataram ela. Que eu vou dizer? (RAMOS, 1984, p.63).

Apesar de Valério ter a permissão para falar, ele deixa suspenso várias oportunidades de se expressar com palavras e demonstra com gestos a tensão e parece não acreditar na realidade que esta sendo exposto. O silêncio de Valério, pela carência de palavras, significa inquietações, angústia e fragilidade que é inerente ao ser humano.

Como ficou articulado no capítulo anterior, dever-se-ia elaborar um discurso silenciador que levasse a arquivar o caso. Temos, portanto, claramente aqui uma exemplificação de um fenômeno que, também, nos acostumamos a conviver no cotidiano: O silêncio da burocracia.

3.13. SILÊNCIO DO DISCURSO E O GRITO DO SILÊNCIO

Vamos, analiticamente, identificando como se processa o *silêncio* também no décimo segundo capítulo. A estrutura de sumário e cena é tradicional: o primeiro parágrafo serve como sumário para desaguar na cena logo em seguida e ir praticando aquelas cenas sumarizadas o que da grande agilidade à narrativa. Cabe ressaltar que os conceitos referente à sumário e cena são tratados de acordo com a terminologia de Norman Friedman (2002).

Sumarizando, o narrador enfoca a vida pregressa de Dr. Henrique nos dois anos em que se encontra em Santa Luzia, sua primeira jurisdição. O pano de fundo aponta para um

quadro caótico em termos de civilização não só pelo proselitismo do apoio do amigo “paternal e político” (RAMOS, 1984, p. 69) no que se refere ao concurso público que o levou à Santa Luzia, mas pela perspectiva de acomodação: esperava apenas contar tempo em meio aquela gente “mais ou menos civilizada” (RAMOS, 1984, p. 69). Era, pois “uma questão de paciência” ((RAMOS, 1984, p. 69) até ganhar a capital que era a sua pretensão. Estudar, escrever, que se constituem práticas saudáveis para a construção do pensamento, eram tomados apenas para “desfastio” (RAMOS, 1984, p.69) para “que se fizesse lembrar” (RAMOS, 1984, p. 69) Almas corruptas sustentam a corrupção política e até acadêmica: “a revista ficava às ordens”.

A narrativa avança para a cena: Dr. Henrique “a caminho da casa de Jerusa” (RAMOS, 1984, p. 69). Desenvolvem-se as reflexões do jovem juiz: A tranquilidade da cidade era na aparência: “o fundo se agitava em conchavos, manobras, perigos” (RAMOS, 1984, p. 69) de tal forma que tomar uma posição fora inevitável: “E ceder, confessa, pendendo para um lado. O mais forte, é claro, que não esconde a vontade de fazer fortuna, subir, mandar também” (RAMOS, 1984, p. 69). As lições do professor que já eram torpes foram, nesse processo, substituídas pela utilização do partido “de maneira indireta, como convêm ao seu cargo” (RAMOS, 1984, p. 69). Nessa “maneira indireta” (p.69) é que entra Jerusa. Eis, pois, mais um aspecto a se acrescentar as almas corruptas, conforme fechamos o parágrafo anterior.

A dialética da corrupção, no entanto, não descarta o fato de que Dr. Henrique não tenha gostado de Jerusa. O fato é que não sabe ao certo. A tendência é de acomodar o espírito a uma unidade lógica que, de uma certa forma, seja salvadora: “Não sabe se ela veio de repente, se com a sua resolução de ficar em Santa Luzia. Sabe apenas que gosta da moça, de sua beleza quieta, de sua família sólida” (RAMOS, 1984, p. 70). A noiva, aliás, se levanta à sua consciência: “E então se sente maior, mais puro, mais juiz” (RAMOS, 1984, p. 70). É sob tais argumentos psicológicos que suas reflexões alcançam a questão fulcral: “E é como se fosse mais fácil tolerar a política baixa, os despropósitos do Major Bento, desmandos iguais à morte da beata” (RAMOS, 1984, p. 70). Pois é, de todos os absurdos que Henrique absorveu a morte de Luzia revela-se exemplar, mas ele guardara silêncio (o discurso do silêncio) quanto a isto como veremos, avançando a análise.

O narrador, em seguida, larga as personagens ao discurso direto e não demorará muito para a questão alcançar a superfície pela voz do próprio Henrique, cujo assunto foi “a história da cruz milagrosa”: (RAMOS, 1984, p. 70) “– É verdade. Parece que nos últimos tempos isso [misticismo] aumentou um bocado. Nem precisa falar muito, basta ver essa beata Luzia”

(RAMOS, 1984, p. 70). A questão toma conta da conversa: pena de D. Estela, inquietude de Jerusa, incompreensão de Seu Aprígio “uma garapa” (p. 71) O termo garapa pode significar mentira, papo furado. Quando alguém conta uma mentira: "Ah, que garapa!". O próprio Henrique “quis encerrar o assunto” (p. 71), mas Luzia insistia em romper o silêncio:

– Coisas da vida – quis encerrar o assunto Dr. Henrique.

Mas o velho não entendeu:

– Taí, veio tudo tão encarrilhado, que eu nem tive hora de conversar direito. Queria saber do senhor, que viu de perto, acompanhou. Como foi o caso, hem?

Dr. Henrique descruzou as pernas, soltou a mão de Jerusa, engelhou a testa:

– Sei pouco, seu Aprígio. Ainda não vi o processo. A verdade, parece, é que foi mesmo rixa. Não se pode, vai ser duro encontrar o criminoso. Enfim...

– Só isso? O senhor não sabe de mais nada?

– Bem, o resto é comentário, bate boca avulso. Não tem valor nenhum.

(RAMOS, 1984, p. 71).

O curioso da situação é que as palavras (o discurso) promoveram o silêncio. Mas o debate avança. É notório o próprio desconforto que demonstra Henrique, corporalmente, bem como a argumentação entrecortada que incita D. Estela a intervir. O narrador, não se compromete, não levanta tais comentários, mas fica solidamente inserido no diálogo. O efeito estético é significativo:

D. Estela emendou:

– Pois vigie que estão dizendo coisa muito séria. Que mandaram matar, para ganhar a eleição de amanhã. Imagine, é voz corrente que foi o Major Bento.

O velho Aprígio desconversou:

– Não há mulher que não goste de se meter em fuxico.

Dr. Henrique disse apenas:

– Falatórios... (RAMOS, 1984, p. 72).

Temos aqui a desautorização do discurso feminino numa explícita intervenção da ideologia patriarcal. Novamente vitória do silêncio, pelas palavras. Mas há um terceiro tempo neste embate. É a vez de Jerusa:

Jerusa desanuviou a sala:

– E a mulher, Henrique, a beata, como era ela?

Cruzou de novo as pernas, encontrou-se no sofá:

– Isso mesmo, uma pobre de Cristo. Aprendeu um pouco de religião, dizem que alinhavava até direitinho uns pedações, mas um dia desequilibrou. E

meteu na cabeça que era iluminada, que ia salvar todo o mundo caminhando para o Bom Jesus. Doidice dela, coitada, que não fazia mal a ninguém.
 – E os outros dois?
 – Eu penso que é tudo igual. O marido, meio pasmado. O acompanhante, meio estradeiro. Não sei, no fundo uma coisa só, um mal só: ignorância. (RAMOS, 1984, p. 72).

Como dizíamos, impera o discurso do silêncio: argumentação para calar a verdade. Depois do palavrório mistificador: “Um momento em suspenso, o silêncio zunindo” (RAMOS, 1984, p. 72) para que novamente Luzia venha a superfície:

[...] Então D. Estela perguntou:
 – E as chagas? Não é milagre não?
 – Não, nem pense nisso. A ciência já estudou, explica tudo, não se pode errar. É um caso de histeria. (RAMOS, 1984, p. 72).

O argumento da *verdade científica* se, por um lado, é contundente; por outro, neste caso, decreta a vitória de Luiza.

Novo silêncio. Seu Aprígio pigarreou. Jerusa saiu avisando que ia coar um café. D. Estela voltou a trabalhar. Inconveniência, arrependeu-se Dr. Henrique. Mas também não o entendiam, nem o deixaram terminar, mostrar que histeria doença não tinha aquele outro sentido. Em todo caso falara à toa. Pela calçada uma voz passou cantando:
 Meu barco é veleiro.
 Nas ondas do mar... (RAMOS, 1984, p. 72).

Aqui com mais clareza impõe-se a funcionalidade espacial caracterizadora. Dr. Henrique é levado pelo vento da conveniência espúria. Mas ao calar-se, Luzia importunava-lhe a consciência rompendo o silêncio com o silêncio: “Uma trapalhada, uma desgraça essa história da beata. Mal sabiam eles” (RAMOS, 1984, p. 72). Como dizíamos, nenhuma intervenção do narrador, mas a cena em discurso direto conferiu o fim da noite. Jerusa concede-lhe o direito de ir dormir cedo. Podemos entender que, sutilmente, Luzia se interpôs entre eles.

Dr. Henrique ainda terá oportunidade de explicar a seu Aprígio os pormenores da histeria. Uma conversa entre homens que, de certa forma, o redime frente ao patriarca que estenderá a ideologia do poder masculino, feita de cinismo e silêncios (agora silêncios mesmo): “– Esse Dr. Henrique ainda é menino, mas é um sábio.” (RAMOS, 1984, p. 73) Será fugaz o sentimento de liberdade experimentado por ele. Antes de chegar em casa passa no

botequim do Audálio para comprar cigarro e a conversa encaminha-se tristemente para Luzia e a certeza da impunidade de sua morte. Novamente o silêncio quebra o silêncio, atormentando-lhe a consciência:

Sim, via-se logo, aquilo era comédia. Ruim que fosse tão descartada, ruim para ele, para seu Oliveira. Pior ainda para Major Bento. Não criancice pensar assim. O homem tinha costas largas, estavam todos resguardados, a salvo de qualquer aborrecimento. Deixassem falar [...] Mas até chegar em casa, deitar-se e pegar no sono, não pode esquecer a beata Luzia. (RAMOS, 1984, p. 74)

O que temos, portanto, senão o silêncio do discurso, ou seja, (o não dito diz mais do que dito) e o grito do silêncio. Faz-se necessário citar também o silêncio de estar em silêncio que parece deixar imóveis os acontecimentos, mas pela as circunstâncias pode se inferir significado, esse silêncio permeia toda narrativa.

Vale destacar que a narrativa é essencialmente voz, que contrasta com o silêncio, das situações, vivenciadas pelas personagens: “os dois homens silenciosos deixavam-se levar pelo balanço da viatura, roçavam molemente a mulher de Branco. Rodaram ainda, em silêncio, agora interessados na paisagem que se alargara. Depois do rodopio, das voltas estrada abaixo, viera um pedaço de chã” (RAMOS, 1984, p. 5-6). Conforme a citação tem-se um deslocamento das personagens, pois estão em uma camionete, entretanto, há um silêncio em relação a ações dos seres ficcionais. Notamos ainda, que na estética do silêncio, até a natureza é silenciosa, sensibilizando-se com o ser:

O silêncio descia pelo caminho fofo, serpeava entre os pequenos morros escalavrados, as barreiras de cortes violentos, a massa de um verde esbatido que limosa escurecia a vista em redor. Agora um novo silêncio. Pelas franjas das árvores, nos restos de claridade mortiça que a estrada recolhia, o casario irregular se anunciava (RAMOS, 1984, p. 5-7)

Nessa perspectiva, a narrativa pauta-se entre a narração e a descrição esse silêncio descrito acima indica a forma que será tratado os acontecimentos envolvendo a personagem central. O silêncio, apresentado no percurso em que o menino observará o banho da santinha, está disposto em duas situações; a primeira parece dialogar com a tristeza que o menino sente e também se opõe com o barulho da usina; segunda, relacionado à paz, que será a presença de Luzia que o menino assistirá a se banhar:

Atravessou o chão batido que o terreiro espriava, seguiu a fileira de árvores gordas, de troncos envoltos em sombra. A vacaria deserta, silêncio. Avançou mais rápido. A ausência das reses o confrangia; era uma tristeza que não sabia explicar, avizinhava-se da sensação que experimentava à noite, quando ouvia o martelar insistente da usina elétrica. A ligeira encosta de relva úmida é afinal o mamoeiro chegava. Seu lugar predileto. Dia em que não arranjava uma escapada, não vinha até ali, era dia perdido. E sempre sozinho, que de outro jeito não prestava. Sentou-se na pilha de tijolos. O capim-gordura se arrepiava, caminhando gripava rumo a estrada velha. Tudo calmo. Gostoso ficar olhando as nuvens preguiçosas, um galho verde acenando mais perto, o beiral encardido avançando à direita, quando baixava mais a vista. Nenhum pensamento. Apenas os sentidos despertados, alertas, excitados com a terra úmida, a seiva das árvores, o azul limpo do céu alto, o silêncio que arrodava os rumores leves num só bloco de paz sossegada. Ficou assim largado, a cabeça encostada ao tronco do mamoeiro, gozando a modorra e os fiapos de manhã que sem vontade recolhia. Foi quando um som agudo tiniu perto. (RAMOS, 1984, p. 11)

Assim como a descrição favorece o silêncio, ao contemplar uma fotografia que também é uma forma de silêncio, o observador, na sua introspecção, silencia-se ao inserir significados diante da descrição que faz da moldura. Para Barthes, “a fotografia deve ser silenciosa (há fotos tonitruantes, não gosto delas): não se trata de uma questão de “descrição”, mas de música. A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio)” (BARTHES, 1984, p. 84). Nessa perspectiva, o silêncio apresentado em *Os Caminhantes de Santa Luzia* parece-nos ser análogo ao fotográfico, pois não estamos falando somente do silêncio das palavras, mas também das situações vivenciadas pelas personagens, que leva o leitor a preencher os vazios do texto.

A experiência de Barthes (1984) diante de algumas imagens deixa claro que seu ponto de vista é de um observador que se assume ligado às imagens escolhidas e da pressão do não dito, mas que quer dizer:

Tal fotografia que destaco e de que gosto não tem nada do ponto brilhante que balança diante dos olhos e que faz a cabeça oscilar; o que ela produz em mim é exatamente o contrário do estupor; antes uma agitação interior, uma festa, um trabalho também, a pressão do indizível que quer se dizer. Então? Interesse? Isso é insuficiente; não tenho necessidade de interrogar minha comoção para nos interessarmos por uma foto; podemos: seja desejar o objeto, a paisagem, o corpo que ela representa; seja amar ou ter amado o ser que ela nos dá a reconhecer; (...) (BARTHES, 1984, p. 35).

Assim como o silêncio traz reflexão à fotografia também, pois “no fundo, a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa*” (BARTHES, 1984, p. 62).

A fotografia no primeiro plano nos revela muito pouco, mas encaminha seu observador para algo de modo silencioso, de forma veementemente. Ainda de acordo com Barthes:

Quando se define a foto como uma imagem imóvel, isso não quer dizer apenas que os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não *saem*: estão anestesiados e ficados, como borboletas. No entanto, a partir do momento em que há *punctum*, cria-se (adivinha-se) um campo cego: por causa de seu colar, a negra endomingada teve, para mim, toda uma vida exterior a seu retrato; (...) (BARTHES, 1984, p.86).

Partindo da reflexão de Barthes, podemos afirmar que, de certa forma, o silêncio apresentado em *Os Caminhantes de Santa Luzia* parece a um quadro imóvel, porém, com uma imanência de significado que lhe atribuímos pelo contexto:

– Esse povo daqui é assim mesmo. Então agora com as eleições, anda tudo feito um bando de tanajuras. É lorota e papulagem, uma zoada, um dasadoro que não se acaba mais. E ainda falta uma semana que dirá...Luzia continuou em silêncio, mastigando. Ao lado, o marido parecia não ter ouvido, assustado bebia seu café” (RAMOS,1984, p.17).

O barulho decorrente dos preparativos da eleição contrapõe ao silêncio de Luzia, e esse estado de tensão está sempre presente na narrativa. Luzia é uma beata representante de Deus, portanto, há uma consagração do silêncio. Notamos que na narrativa, Luzia, apesar de protagonista, é a personagem que menos fala. O silêncio de que Luzia se dispõe é quase semelhante ao da clausura, por exemplo. Uma forma intencional de silêncio, porque assenta numa opção de vida por parte de alguém que procura a harmonia com o divino e consigo próprio. E é ainda uma maneira de manter o silêncio e de limitar ou reservar o ato de comunicação, estritamente necessário para o contato com o Criador. É apenas no contexto do silêncio que a palavra de Deus pode ser ouvida e encarnada, numa plenitude de oração e de comunhão com a sua presença, intimamente saboreada. Luzia silencia-se, pois o ato mais significativo é de carregar a cruz. Ela não precisa falar, apenas executar sua missão, em silêncio: “Luzia desviou-se para a direita, a sua comitiva seguiu-a. Em silêncio, em muda

procissão, que somente deixava na areia um leve arrastar cauteloso” (RAMOS, 1984, p. 42). É no silêncio que se comunica com o sagrado.

Orlandi (1997), em suas reflexões sobre o silêncio, ressalta que o nosso imaginário social destinou um lugar subalterno para ele:

Há uma ideologia da comunicação, do apagamento do silêncio, muito pronunciada nas sociedades contemporâneas. Isto se expressa pela urgência do dizer e pela multidão de linguagens a que estamos submetidos no cotidiano. Ao mesmo tempo, espera-se que se esteja produzindo signos visíveis (audíveis) o tempo todo (ORLANDI, 1997, p. 37-38).

Em *Os Caminhantes de Santa Luzia* fica nítida, de alguma maneira, essa relação do som, ou seja, (do audível) com o silêncio, como se não fosse possível a plenitude do silêncio:

Benvindo caminhou para o magote de arruaceiros, Valério seguiu-o. Ao se aproximarem, já não podiam vê-los: estavam dispersos, misturados ao povo, em momentâneo silêncio. Ficaram um instante por ali, tentando encontrá-los. Era bom falar com eles, pedir respeito, que não atrapalhassem, fossem embora e os deixassem em paz. Ainda uns segundos a procurá-los e deram as costas, vieram para Luzia (RAMOS, 1984, p.44).

O que se observa é que, tudo que se refere à Luzia, está permeado de silêncio, como na situação da resolução da investigação de sua morte: “Mostrou o papel, que os dedos magros pegaram em silêncio” (RAMOS, 1984, p.60) mesmo depois de sua morte o silêncio à presentifica.

Assim como em Luzia, o silêncio também está próximo dos outros peregrinos Valério e Benvindo, pois estes estão sempre pensando em Luzia e a consideram uma Santa, logo, esse silêncio significa o sagrado. O silêncio comovido é por não ter mais a presença de Luzia:

[...] Valério parecia cochilar. A chave range na fechadura. E caiu entre os dois um pequeno silêncio comovido. Não ouviram a grade cerrar-se, não viram o guarda sair. Foi Benvindo quem falou primeiro: - Vai bem, seu Valério?

- Eleição é hoje.

- Hum?

- A eleição... estão fazendo hoje.

- Ah! Eleição, é. Pegou daí ... Foi isso que desgraçou ela.

Calaram-se. A sombra de Luzia derramou-se pelo cubículo, aumentando o silêncio. Como se assoprassem da janela, imaginou Benvindo, uma corrente de ar, uma nuvem, coisa fria. Doendo nas oíças, doendo no lembrar. Camisa fina, papel de seda, lapinha. Era a recordação mais velha, o princípio, sua esperança de Luzia (RAMOS, 1984, p. 76).

Depois da morte de Luzia, só restam recordações para Valério e Benvindo, pois tudo faz lembrá-la como uma “sombra” que faz com que os peregrinos contemplem-na como a presença da sombra de Deus. Segundo Chevalieri e Gheerbrant, “toda manifestação da realidade divina - e assim é a criação aos olhos do crente (...), é considerada a sombra de Deus, (...)” (CHEVALIERI E GHEERBRANT, 1998, p. 843). “Aumentando o silêncio” a cada referencia deste mostra exatamente a presença de espírito dos caminhantes, como vemos na citação abaixo:

E Valério se pôs a falar. O longo tempo recolhido, suas perguntas ecoando, os silêncios desesperados que foi juntando por dias e noites, afinal querem partir-se e o momento é chegado. Não um instante vazio, pretexto, rio cheio. Ele tem que largar essas coisas, que aliviam seu Benvindo e também lhe servem de remédio. (RAMOS, 1984, p. 79).

Depois da morte de Luzia, Audálio e Benvindo foram presos injustamente. O “silêncio desesperados” (p. 79) de vários dias e noites pode ser a falta de resolução da situação vivida por eles, mostra a opressão o descaso com o menos favorecido.

Diante deles, o largo. Benvindo foi descendo os três degraus, mas Valério ficou na soleira, olhando a árvore plantada à esquerda, o chão de areia que os seus galhos ensombrevam. Um vazio, nada. Vagarosos, em silêncio, ainda sem pensar no que faziam, apenas sentindo o andar, nenhuma parede que os tolhesse. Quando chegaram ao fim do descampado, na entrada da praça, Benvindo parou e disse: - É preciso ir ver sinhá Nica (RAMOS, 1984, p. 86).

Simbolicamente Segundo Chevalieri e Gheerbrant (1998) degraus significam ascensão, no entanto, na citação acima, podemos inferir que não é isso que ocorrem com as personagens, uma vez que, estas durante a romaria não alcançaram o sucesso que desejavam, tendo em vista a morte de Luzia. Emocionalmente, Benvindo está mais conformado com a morte de Luzia, simbolicamente ele conseguiu descer os três degraus. Por outro lado, Valério, esposo de Luzia, continua na soleira, por não ter superado ainda a morte da esposa.

O silêncio mostra muito da angústia vivida pelas personagens, a não concretização da missão de Luzia e a opressão sofrida pelo regime político. O silêncio também plasma a relação entre o sagrado e o profano. No que tange ao sagrado, Luzia e seus acompanhantes estão sempre na busca da comunhão com Deus, mas para alcançarem tal intento, só na presença do silêncio. Já em oposição ao sagrado, têm-se os profanos as personagens que dificulta a harmonia dos caminhantes na busca de espiritualidade.

3.14. A CLARIFICAÇÃO DA CONSCIÊNCIA NO SILÊNCIO DO AFASTAMENTO

Este capítulo, diferentemente dos demais, é composto por cinco cenas do cotidiano de Santa Luzia, separadas graficamente por uma espaçamento maior entre as linhas.

Na primeira cena, o narrador privilegia a perspectiva de Guedes, o delegado, manhã em Santa Luzia, uma semana após as eleições no oitão da igreja dois velhos conversam. Dizendo a rua de cima, Guedes encontra com os velhos. No primeiro momento, ele elogiará o fato da postura dos velhos em aproveitar a vida, acordando cedo e os indagarão das faixas da eleição que ainda permanecem. Guedes indaga que a permanência das faixas serve para o povo lembrar da vitória de Oliveira. Como devemos entenda isto? A sapiência dos velhos não reconhece a argumentação de Guedes. A questão se encaminha para o que o prefeito fará tendo sido reconhecida a grandiosidade da vitória. Guedes enumerará os feitos da primeira gestão de Oliveira. Paira a descrença no ar:

Guedes sorriu, batendo nas costas do velho:

– Então não sei, seu Agnelo. Mas no fundo, no fundo, o senhor é dos nossos.

– Sou nada... sou de ninguém.

O sino rompeu forte, espantando uns urubus, dando a primeira chamada para a missão. Guedes se despediu, quebrou o chapéu na testa. E se foi ladeira abaixo. (RAMOS, 1984, p. 81).

O que tal situação remete, de imediato, ao leitor? Ora, mataram Luzia para vencer às eleições, mas a vitória é efêmera. Os urubus constituem metáfora da política de Santa Luzia. Se os urubus prestam serviço imprescindível ao ecossistema, a leitura metafórica remete aos aproveitadores, perdulários e ao crime sem castigo. Por fim: Luzia vive. São as próprias questões mal-resolvidas das que encarnam a beata assassinada na consciência do leitor que, inevitavelmente, completa o texto com as suas próprias inferências.

Poder-se-ia indagar que tal interpretação está previamente direcionada. E como poderia ser diferente? Ora, o próprio título da novela nos direciona aos caminhantes de Santa Luzia. A inteligência implícita do autor conta que o leitor esteja pensando nos caminhantes e exerça sua reflexão nesse sentido. Veja que o silêncio tem papel aqui também: o narrador silencia aqui, no que se refere às indagações em torno dos romeiros e este silêncio não afasta o leitor dos protagonistas da história. Devemos, pois, considerar o papel do leitor no processo. Como considera Jorge Luís Borges (1999, p.8): "Cada leitor é um criador, um colaborador do

texto. Considero os textos literários diferentes, não pelo modo como são escritos, mas pelo modo como são lidos”.

A segunda cena se dá no mercado. Ele, um menino, a mando da mãe, com o dinheiro contado, foi comprar toucinho. Nica divide a cena, “vendendo o apurado uma semana do seu galinheiro”. (RAMOS, 1984, p.81). Cada um segue o seu percurso. Nenhum comentário sobre os caminhantes. A consciência do poder do silêncio escapa do plano interno da narrativa e vai para a relação autor e leitor. O leitor está procurando Luzia. O autor sabe. A ausência é provocadora.

A terceira cena corresponde a um conversa de homens regada à aperitivos: Oliveira, Dr. Henrique e Major Bento. A onisciência do narrador generaliza a onisciência com o grupo, mostrando a coesão do grupo. Se ele praticava, de capítulo a capítulo, o compartilhamento com determinados personagens. Nesta cena, ele pratica a onisciência com todo o grupo, no caso, em relação ao Guedes, o último faltante: “Miserável do Guedes ainda não chegou, vão ver alguma farra, aquele indecente”. (RAMOS, 1984, p.82). O narrador aponta as atividades de todos, tratando de penitência a sina de Oliveira, que, não obstante, está muito feliz: “Se havia homem em Santa Luzia que soubesse das coisas, era ele, Otávio da Cunha Oliveira. E agradecia aos amigos. À saúde de vocês”. (RAMOS, 1984, p.82). Profunda contradição da realidade, tendo em vista que estes homens mataram Luzia. Nenhuma menção a beata, mas o efeito estético é bem outro.

A quarta cena deste capítulo privilegia Audálio, o comerciante que encontra com seu Tônico e Cabral, e o conversa fica por conta da política. Luzia, que estava presente na própria ausência, aqui é explicitada:

- Reparou no deslante de seu Oliveira?
 - Quê? Aquela história de secar os brejos?
 - Não, filho de Deus. O princípio da entrevista, quando falava das suas obras. Não repararam? Pois ali está bem duzentos anos de Santa Luzia. O homem pegou tudo que já encontrou feito, suor de uns dez prefeitos. Só não botou lá, como benfeitoria sua, coisa dos holandeses.
 - Cambada sem-vergonha.
 - E ainda ganha, meu irmão. Foram uns quinhentos votos de diferença.
 - Também, homem! Roubando na contagem, matando beata . . . Assim eu me elejo presidente da República.
- Audálio concordou, mudamente. Passou a mão pelo queixo. Engraçado. Fazia tempo que não se lembrava da beata Luzia. (RAMOS, 1984, p.84).

Como dissemos anteriormente, Luzia permanece como efeito estético. O silêncio em torno de Luzia, seu afastamento no plano da narrativa, oferece um efeito contrário que

consiste na consciência de um estado de coisa que pode ter no nome de impunidade, injustiça, lei dos homens em detrimento à lei divina, não importa. O fato é que Luzia permanece na consciência do leitor.

O núcleo da quinta cena desse capítulo consiste num sonho de Vitalino, muito significativo. Ele se cobre com frio, mas acordará molhado de suor. Há uma igreja nos seus sonhos com telhas escuras.

Chega no aberto, a porta da igreja está escancarada. Sobe os degraus, encosta-se no portal, aperta os olhos tentando ver lá dentro. Um breu. De repente o frio destamboca, um vento encarnado. Ouve uma porta bater. Voz murmurada, zumbindo por cima dos bancos, vindo até ele. Arrepiase-se, tira o revólver. E grita, o barulho cresce, é de correria, pés batendo no cimento. De novo grita o barulho aumentando. Adianta-se por entre os bancos, aquilo ali, um vulto, pare, não venha. Atira. Uma, duas vezes. E com o fogo da arma as luzes se acendem. E o vulto é do altar, é o vestido branco, é a santa. E nas pernas da imagem buracos das balas. (RAMOS, 1984, p. 85).

É Luzia. Se Oliveira, Major Bento, Dr. Henrique absorveram o assassinato da beata, Vitalino padecerá a situação mal resolvida: “Tira a camisa, deita-se novamente, puxa a coberta úmida. Apesar do suor irá sentir frio, tomando as telhas e caibros, já vieram, já estão lá, medonhas, escuras, as manchas das duas chagas. Negro Vitalino fecha os olhos” (RAMOS, 1984, p. 85).

O lugar de Vitalino na narrativa é bastante significativo. Neste capítulo, podemos ver o que é um dos motivos condutor da literatura de Ricardo Ramos: a luta de classes que, podemos resumir na dualidade exploradores e explorados. Qual é o lugar de Vitalino neste jogo? De explorado, mas ele teve participação fundamental em alicerçar a condição de explorados arquitetando a morte de Luzia, grande recurso para a consolidação dos exploradores. O peso, portanto, na sua consciência, externado neste suplício onírico, faz-se bastante coerente e verossímil. Luzia vive, notadamente, na consciência dos explorados.

3.15. LUZIA, O SILÊNCIO NA DESCONSTRUÇÃO

Último Capítulo, finalmente os inocentes são soltos, e ao receber seus alvarás de soltura Benvindo e Valério vão pegar suas coisas na casa de Nica onde haviam ficado hospedados com Luzia. No caminho ate a casa de Nica Valério vai se lembrando de Luzia. Então pegam o baú onde estavam seus pertences:

Benvindo pegou uma alça do baú, Valério outra, seguiram andando de banda até a porta da rua. Ali cumprimentaram de novo [Nica] e se foram. Caminho de pó, terra preta. Dias atrás, faziam o mesmo percurso, acabava a romaria pelas redondezas. Buscavam então a cidade. Para quê? Valério procura afastar a lembrança recente, mas ele retorna, aumenta, se espalham em volta. As meióguas, as cercas, a arvore que se levanta no principio do calçamento. É como se Luzia caminhasse também. Não, não é, Luzia não caminha mais, não vai mais penitente, nunca mais voltará. O baú se sacode, ao compasso da marcha. Feito um caixão, os dois segurando nas alças, o enterro de Luzia. Desesperado com a idéia ruim, quer apagá-la. (RAMOS, 1984, p.88).

O narrador compartilha a onisciência com Valério. A morte de Luzia se cumprirá definitivamente na consciência do marido que retorna à casa do pai. A imagem deste aos poucos substitui as lembranças da mulher. “Voltar sem Luzia. Uma falta, uma tristeza. Na sua casa, na do pai, esquecido ou trabalhando, era igual o sofrer. Melhor decidir logo: chegar e pegar serviço, com o velho, cuidando do gado e do plantio. Até fazia bem. Um dia...” (RAMOS, 1984, p.91).

4. SAGRADO E O PROFANO EM *OS CAMINHANTES DE SANTA LUZIA*

Propomo-nos neste capítulo analisar a relação do sagrado e do profano na obra *Os Caminhantes de Santa Luzia*. Para tanto, temos por sagrado segundo Ferreira (2006, p. 721) “que se sagrou. /relativo às coisas divinas, à religião; sacro, santo./ Venerável; santo”, e por profano “estranho à religião./ contrário ao respeito devido a coisas sagradas./não sagrado” (FERREIRA, 2006, p.656). Esse jogo de oposição entre o sagrado e profano se evidencia no aporte teórico para tratar do tema, pois na obra em voga percebemos a manifestação do sagrado por meio da personagem principal e o profano nas questões sociais que a cercam.

Dialogaremos com Mircea Eliade, em *O Sagrado e o Profano* (1992a), ao definir de acordo com a etimologia da palavra, que o sagrado se manifesta em oposição ao profano. Nessa perspectiva, o homem toma consciência dele justamente por essa oposição. Conforme o referido autor (1992a, p. 14): “o leitor não tardará a dar-se conta de que o sagrado e o profano constituem duas modalidades de ser no mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo da sua história”. Essa definição se torna perceptível em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, quando passamos a observar a singularidade da personagem Luzia, e como os outros personagens a consagram.

O homem religioso, segundo Eliade (1992a), vive em mundo sagrado por esse mundo fazer parte do ser. Essa necessidade religiosa demonstra uma sede de ser.

A manifestação do sagrado para Eliade (1992) só é possível porque este se revela por hierofania: o sagrado pode se manifestar em árvore pedra em qualquer coisa. “Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente” (ELIADE, 1992a, p.13).

A manifestação primeira do sagrado em *Os Caminhantes de Santa Luzia* se constitui com a presença da beata Luzia, casada com Valério, descrita como uma jovem de cabelos longos, de pele morena e corpo curvilíneo que se veste de branco, o que remete simbolicamente à pureza e paz. Nesse sentido, inferimos que os elementos que Ricardo Ramos utiliza para construir a personagem já possibilitam uma leitura do jogo entre o sagrado e o profano.

Luzia, em sua caminhada religiosa, defronta-se com muitos entraves e obstáculos. Estes não são somente de ordem material e física, mas também cultural e política. A oposição a ela se torna evidente a natureza espiritual da sua mensagem. Luzia julga, porém, que deve pregar em Santa Luzia, não se importa com qualquer que seja o risco que isso acarrete.

Munida de grande coragem na tentativa de cumprir sua missão, defronta-se com uma hostilidade crescente.

Assim como Jesus Cristo pregava, Luzia também prega a ideia de que a piedade consiste no amor a Deus e ao próximo, manifesto principalmente numa atitude do coração e da vida interior, tendo como fruto os atos externos: “- Quem sou eu, coitada de mim! Uma pobre caminhante que só quer o bem, que é de paz, que vive no sacrifício por mor dos outros” (RAMOS, 1984, p. 19). Pelo o amor ao seu semelhante, a personagem se submete a um sacrifício.

O despertar de Luzia para a questão religiosa se manifesta por meio da experiência religiosa que, segundo Nascimento (2008), pode ser constatada somente em algumas condições ou por meio de certos pressupostos. Eles podem ser considerados como estímulos e causa parcial da experiência religiosa. O princípio da experiência religiosa de Luzia surge a partir de duas chagas em suas pernas: duas manchas rochas. O leitor toma consciência desse acontecimento por meio do monólogo interior (TACCA, 1983) do personagem Valério:

Tudo no alegrão do contente. Então apareceu aquilo, não foi? Você dizia, explicava, mas não era de acreditar. Por que se fechar na camarinha, três dias corridos? Só depois veio a resposta: suas manchas, as suas chagas. Tinha de se respeitar, Luzia. O acreditado vem ao depois do provar. E aquilo era aviso, era marca sofrida. Você queria, você devia, você tinha de anunciar. Mas não me dirá por que sair pelo Mundo? Eu não falava, não queria influir. Por que romeirar? Sei não, minha santa, não sei. Era esse o meu pensamento, minha pergunta de todos os dias. Não bastava conversar com o povo de lá, aquela paragem correr e aos nossos pregar não bastava isso não? (RAMOS, 1984, p.53)

O surgimento das chagas foi o momento epifânico, o estímulo e o empurrão que Luzia teve para fora de si, à procura de algo. A causa que a possibilitou o encontro com o sagrado. É a partir desse acontecimento que começa a sua peregrinação, a buscar o divino. E, assim, passa a ter uma nova consciência de si mesmo e da realidade. Nesse processo de iluminação, Luzia reconhece suas impurezas, sua indignidade, que é um ser de limitações, mas que tem uma missão: pregar a palavra de Deus. “O *sagrado* existe por si mesmo, mas não se pode reconhecê-lo sem e encontrá-lo sem uma adequada disposição. Exemplo: a verdade científica existe por si mesma, mas não posso descobri-la e utilizá-la sem uma adequada realidade” (NASCIMENTO 2008, p. 55). O sagrado se manifesta de várias maneiras na consciência do sujeito. Luzia é considerada uma Santa, como podemos observar na voz do narrador:

Audálio passava o rabo dos olhos no casal absorto, ouvia o barulho que o povaréu fazia do lado de fora, ia-se danando com o despropósito. Gente do sertão gostava daquilo, dava um quarto e uma banda para ouvir conversa de santo, caminhar atrás de iluminado. Ela até que era bonita. Morena, grandona. (RAMOS, 1984, p. 18)

Nessa perspectiva, é interessante destacar alguns elementos extrínsecos ao texto narrativo, que culminaram para essa concepção de Santa da protagonista, e que serão pertinentes para compreendermos o processo de criação de Ricardo Ramos. Como já foi citado no segundo capítulo, Ricardo Ramos revelou que para criar a personagem Luzia baseou-se em duas figuras. Primeiramente, leu em um jornal a história de uma santa de romeiros. E, também, assistiu uma reportagem sobre um beato morto em um comício, pelas tramas da política. Segundo o autor: “Foi então que as duas personagens reais baralharam, confundiram-se numa só, diferente das que a tinham originado” (*Jornal do Brasil*, 01 dez. 1959). Quanto ao resultado do processo ficcional de Ricardo Ramos, está de acordo com o que o crítico Antonio Candido defende que:

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos, que são matéria-prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários. (CANDIDO, 1997, p.33).

Na tessitura da narrativa chama-nos a atenção o título da obra em apreço, *Os caminhantes de Santa Luzia*, o fato do enredo, desenvolver-se na cidade de Santa Luzia e de Luzia ser o nome da personagem central, que é tratada de santa. Portanto, cabe mostrar a referência do nome que envolve tanto a obra quanto a cidade e a personagem. Sendo assim, no plano da narrativa, quando Luzia chega à cidade, ela invoca a proteção de uma Santa: “então a mulher parou, o casario a seus pés, e murmurou: - Santa Luzia, alumiai os meus olhos, a minha ideia. Continuou, em palavras soltas, que eram mais intenções, não formam pensamento. – minha padroeira. Seu povo... a salvação é chegada” (RAMOS, 1984, p. 9). Santa Luzia é conhecida popularmente como a protetora dos olhos.

De acordo com Macca e Almeida:

Luzia, ou Lúcia, como também é conhecida é a santa da graça e da luz espiritual. Esse nome vem de lux, “luz” em latim. Sua história nos chegou através de relatos do martírio que sofreu, publicados séculos depois de sua morte (MACCA E ALMEIDA, 2003, p. 16).

Podemos perceber que esse uso comum do nome Luzia pode ser percebido na obra de Ricardo Ramos por meio da personagem central que chega até a cidade para supostamente trazer a luz da esperança e da pregação entre os moradores daquele local. Isso se dá, conforme a acepção da palavra destacada por Macca e Almeida, pois além deste significado mais direto, podemos perceber que a Santa da obra também sofre uma série de martírios como a santa católica. Ainda podemos perceber que, do mesmo modo que a personagem histórica, a Luzia de *Os caminhantes de Santa Luzia* morre ao final da narrativa. Porém, diferente daquela, esta não é santa, mas também é idolatrada por alguns e detestada por outros. A personagem que o autor parece ter se inspirado para criar esta imagem cria uma tensão, uma vez que revela os desmandos dos coronéis e políticos que comandam na cidade em que Luzia chega para pregar.

Para comprovar o que estamos afirmando, podemos nos remeter ao seguinte fragmento da obra:

Felizmente a história da beata não dera de encomprar. Três minutos com Major Bento e o homem pusera água na fervura. Falando mole, boca torta de cachimbo, dissera até muito para bom entendedor. “Sei não, seu Guedes, mas se eu fosse o senhor pegava uns gatos-pingados, a bem de ouvir e tomar nota nos livros, e botava uma pedra em cima.” Assim mesmo. Cabra bom, dos quietos, da maciota. Pena que nem sempre desse opinião. Hoje, capaz de ser enfezamento, por causa do telegrama. O povo antigo não suporta isso de cobrarem explicação, ainda mais governador, que vive metido lá nos negócios dele. Não, não devia ser isso. Podia ser, mas não parecia. De qualquer forma, Major Bento sabe da sua vida, tem as suas razões. Guedes encolhe os ombros: tanto se lhe dá. O importante é que a trabalhadeira ficou pela metade. (RAMOS, 1984, p. 58).

Como se pode observar no fragmento, Luzia sofre as agruras de um sistema viciado pelas relações de poder. Bakhtin (2010, p. 63) ressalta que as narrativas possuem uma forma pelo qual o seu criador transpõe a linguagem usual em linguagem esteticamente elaborada para sermos mais preciso “a forma é sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra, unidade no seu aspecto formal, é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas na maneira como se fala *atividade* que deve ser sentida como *atividade única* independente do seu conteúdo”. Pelas imagens acima, já é possível observar esta questão, mas podemos ir adiante

e observar que em outros momentos essas questões se repetem, como podemos observar em seguida. Retomemos por ora mais um comentário de Macca e Almeida (2003 p.16):

Nessa época Eutícia ficou doente, e Luzia conseguiu convencê-la a fazer uma peregrinação ao túmulo de santa Ágata, em Catânia, cidade próxima de Siracusa. Santa Ágata fora morta em 251, com muitos suplícios. Os carrascos haviam-na queimado numa fogueira, depois de terem lhe mutilado os seios. Seu túmulo era visitado por cristãos de toda a Sicília. Em Catânia, mãe e filha rezaram diante do túmulo da santa, e deu-se o milagre: Eutícia ficou boa. Luzia convenceu-a então a doar todos os seus bens e propriedades aos pobres, em agradecimento à graça alcançada. No princípio, Eutícia e Luzia conseguiram manter as doações em segredo, mas a notícia logo se espalhou. O noivo, ao saber que Luzia não tinha mais nada, ficou furioso e a denunciou ao governador. Era época da última grande perseguição aos cristãos, decretada pelo imperador romano Diocleciano. Luzia foi chamada diante das autoridades. Recusou-se a honrar os deuses pagãos e desafiou seus acusadores. Foi condenada a passar o resto da vida num prostíbulo. Porém, quando os guardas vieram levá-la, não conseguiram tirá-la do lugar. Todas as tentativas foram inúteis. Muitos homens, e até juntas de bois, não foram capazes de movê-la. Depois de deixar assombrados o povo e aqueles que o acusavam, Luzia caiu sob o golpe de uma espada. Era o dia 13 de dezembro de ano 304.

Deste longo comentário de Macca e Almeida, podemos nos remeter a imagem em que Luzia faz também sua peregrinação à cidade de Santa Luzia. Chegando a esta cidade, um de seus acompanhantes pressente que o ambiente não está a favor de Luzia, como podemos observar em outro fragmento:

E a politicagem nas faixas, na praça, na conversa do negro. Tinha razão do pressentir angustiado, de querer avisar Luzia. Mas que iria dizer? Contar do logro, da penosa discussão, do seu viver assustado? Arrimou um pé ao lajedo, olhando as água calmas. O desconsolo era fundo perdia a razão, o imaginar de Benvindo. (RAMOS, 1984, p. 36).

Na cena de *Os Caminhantes de Santa Luzia* não são os carrascos da história oficial. Desta vez, os carrascos são os políticos e as pessoas influentes do local que matam Luzia para satisfazer a interesses próprios. Portanto, a humanidade existente no texto oficial é invertida e, agora, temos alguém que é morta de maneira banal. Com isso, Ricardo Ramos consegue fazer uma crítica brutal a um sistema estabelecido em que o poder tem mais importância que os valores pregados em sociedade.

Segundo Nascimento (2008), os santos, pela a identificação que conseguiram com o sagrado, tornam-se possuidores do sagrado e, então, são autorizados a distribuí-lo entre os

pobrezinhos que o invocam. O conceito de santo não é próprio do cristianismo, mas anterior a ele e comum a muitas religiões. Foi aceito no cristianismo com certa dificuldade somente depois de três ou quatro séculos. Os primeiros santos foram mártires e a Igreja introduziu a veneração deles para que o povo se afastasse da veneração dos deuses locais mais facilmente.

Portanto, a questão sagrada que envolve Luzia surge a partir de uma realidade “concreta”, como podemos observar os pontos em comum tanto de Luzia da narrativa quanto a Santa Luzia da igreja católica. Suas crenças são baseadas no cristianismo. Santa Luzia tinha uma santa de devoção que era (santa Ágata) assim como Luzia tem Santa Luzia como protetora. E ambas são mortas pelo regime político de suas épocas.

Nessa perspectiva, Luzia ao chegar a Santa Luzia, passa a representar a fragilidade das relações humanas e o jogo de interesses que anula essas relações, denunciando uma sociedade “coisificada”, fixa e passiva que perde sua autonomia e autoconsciência. Na verdade, Luzia nem é totalmente uma pecadora, nem é totalmente uma santa, mas uma mistura das duas coisas. Essa mistura é a busca de uma sublimação do eu pessoal com o divino, a partir da iluminação da personagem. Porém, essa mesma iluminação é deformada pela visão que lhe empresta outros personagens, exceto o marido Valério e o amigo Benvindo. Luzia é a mulher que busca a santidade, mas a maioria dos personagens que fazem parte da narrativa está presos à materialidade, ao mundo palpável e carregado de interesses. Essas várias formas de se ver a personagem ficarão mais evidentes em algumas citações da obra.

Como Eliade (1992a) define sagrado e profano, são dois modos de ser no mundo. Essa concepção é nitidamente representada na construção da personagem em estudo. A cena do banho destaca-se a sensualidade latente da figura de Luzia, vista pelos olhos de um menino que fica encantado pela visão do corpo escultural da santa. A cena mostra um contraste com os princípios religiosos que se quer oferecer aos que a acompanham. O narrador apresenta ao leitor todas as imagens do que ocorre durante o banho de forma minuciosa, criando no leitor certa expectativa quanto ao desfecho da cena. Vejamos como isso acontece:

Uma forma toda branca. A corda nas mãos, a mulher puxava água do poço: ao lado, num lajedo que se elevava em pedra achatada, a lata cheia. O menino ajeitou-se no seu lugar. De onde estava eram mais visíveis os brancos que se alongavam, a cabeleira escura, o busto arqueado sobre o para peito. A guardou que ela contornasse a cacimba, pisasse aquela nesga limosa. Não demorou muito. Enchida a lata, a desconhecida veio mostra-se. Os pés largaram os sapatos, as mãos se puseram a soltar os cabelos, em movimentos ligeiros que mal se adivinhavam. Os dedos correram depois os botões, afrouxando o vestido que o vento enfunava, tirando-o, para lodo conter seu brinquedo no ar e dobrá-lo. A mulher se revelou inteira aos olhos

do menino, que lhe percebeu o estremecer, o sorriso arisco, o movimento em direção ao balde. Ela experimentou a água, ergueu o braço, cobriu-se de um jato cantante e brilhou na manhã. O mesmo gesto repetiu a cena, molhando, fazendo mais viva e escorregadia a figura que se alçava contra o céu de um azul baço. Então ela deixou o balde e se pôs a cantar, rompendo com a sua melodia sem palavras o murmúrio do campo – da árvore que ensombrava a cacimba, um pássaro renteou o vôo sobre o capim e frechou para o telhado que esmaecia, longe. No seu esconderijo de folhas, o menino seguia aquele intervalo onde apenas as mãos falavam, descobrindo, percorrendo o corpo moreno. Ele as acompanhava, também encontrado, e aprendendo, sentindo quase. O dorso, os seios, o tufo azulado. Agora sabia. Como das pernas, das coxas. Apertou o arame da cerca, numa ânsia, num espanto que fascinava e sacudia. A cima dos joelhos, lavadas pela água, duas manchas se avivavam. Reparou bem e penalizado assegurou-se em cada coxa uma ferida eram duas marcas iguais. E fundas, encarnadas, nas gotas d'água brilhando. Por um instante se desarvorou, sem saber o que pensar, vagamente amedrontado. Mas a mulher não parecia sentir nada, não prestava atenção às feridas, continuava a esfregar-se cantando. Esquecendo-as, ele foi tornando ao seu deslumbrado exame. Só agora atentava naquele rosto, e o achava belo, e também o encantavam os cabelos pretos, ondulados, que escorriam molhados pelos ombros nus. E tudo nela ao menino semelhava uma clara visão proibida, latejante, em reflexos de luz banhada. A cantora alegre parou um minuto, ele prendeu a respiração. Encostado ao poço, a mulher esfregava um tornozelo, outro, equilibrando-se na postura que a inaugurava aos olhos da criança. Novamente a catanga sem palavras rompendo o enlevo; e seguia o calado esforço para ver, fixar, gravar pedaços fugidios que teimavam em esconder-se. Por que não se mostrava, inteira? Um jato d'água espadanou na pedra. Mais um, a lata emborcada e a mulher agitou os membros para enxugar-se – seu corpo era rijo e móvel, como o de bicho ainda novo. O sol, já sobre as árvores, podia aquecê-las. Ficou parada, olhado em volta, misturada às folhas e as pedras, tocada pelo vento, agreste na sua nudez. O menino guardou essa imagem, viu-a de uma beleza total. Ainda um instante, e voltando a primeira peça de roupa desdobrada vagarosamente, que foi curta e ligeira. Ele notou apenas a maneira de vesti-la, diferente do seu acordo apressado e rude. Veio depois a camisa, leve, e em seguida o vestido branco, de manga compridas. Abotoá-lo, calçar-se, tudo foi rápido, como rápida a impressão que teve o menino: agora ela se parecia com as outras mulheres, todas deviam ser muito semelhantes, quase iguais. Os dedos entre os cabelos, alisados um penteado breve. E um chamado agudo, que alguém respondeu perto. As duas vozes o sacudiram. Antes que ele se refizesse do sobressalto, forma branca foi-se afastando. Arredou um galhinho verde, encontrou o homem que a esperava, e desapareceu aos poucos, sumiu-se entre as moitas. Mas só ao perdê-la de vista o menino sentiu acabado o seu encanto (RAMOS, 1984, p.12-13).

O jogo entre o sagrado e profano estabelece-se na cena com toda força. Uma forma toda branca é a imagem criada para descrever Luzia, branca em sinal de pureza. A personagem toma banho em um local aberto, não privado e é vista por um olhar de desejo do menino. Está nua, mas quem a vê ainda tem um olhar puro. Há um embate entre a humanidade da personagem e sua condição de santa. A imagem do banho, se ela estivesse sozinha, certamente teria a significação de purificação, pois, segundo (ELIADE, 1991, p.152),

“em qualquer grupo religioso que se encontrem, as águas conservam invariavelmente sua função: elas desintegram, eliminam as formas, “lavam os pecados”, são ao mesmo tempo purificadoras e regeneradoras”. Porém, o banho de Luzia reforça essa oposição do sagrado e do profano.

- Fizeram, eu sei, mas quem é que se acostuma? Matar uma pobre de Cristo, que não fazia mal a ninguém. Só mesmo dessa penca de vagabundos, corja mais assassina. Peste de taco ruim. (RAMOS, 1984, p. 48).
- Como era ela. De longe não dá pra ver direito. Bonita, hem?
- Tome jeito, homem! Você, um pai de família, devia ter juízo. Devia se lembrar do crime e da beata, não da figura, do corpo da mulher.
- Lorota, seu Audálio. Estamos entre amigos. Vá contando. Viu as chagas, viu as pernas dela? (RAMOS, 1984, p.49).
- Uns bárbaros, minha filha. Matar a mulher assim no meio da falação...
- E dizem que ela estava era falando em Deus, na vida eterna.
- E tão linda, os cabelos tão compridos parecia uma santa.
- Santa ela era, coitada, de tanto penar. (RAMOS, 1984, p. 50).

Como podemos constatar, os pontos de vista em relação a Luzia são divergentes, uns a veem como santa, outros como mulher e agora esse olhar não é mais do ponto de vista de um ser ingênuo, mas sobre o olhar de alguém maduro. Luzia, em sua trajetória, não muda de postura, em relação a sua conduta de ser sagrada, se comporta com tal. Portanto, a personagem, não é somente o que pensa ser, mas também como os outros a veem. Nessa perspectiva, o pensamento de Bakhtin é bastante esclarecedor:

Às vezes, saio de mim mesmo no plano dos valores, vivo no outro e para o outro, e então posso participar do ritmo, mas nele sou, de um ponto de vista ético, passivo para mim mesmo. Na vida, participo do cotidiano, dos costumes, da nação, da humanidade, do mundo terreno - em toda parte, vivo aí os valores no outro e para o outro, eu revesti os valores do outro, e aí minha vida pode submeter-se a um ritmo (submeto-me lucidamente ao ritmo), aí minha vivência, minha tensão interna, minha palavra, tomam lugar no coro dos outros. Porém, no coro, meu canto não se dirige à mim, sou ativo só a respeito do outro e passivo ante a atitude do outro para comigo; estou ocupado em trocar dons e faço-o com desinteresse; sinto em mim o corpo e a alma do outro. (Quando a finalidade do movimento e do ato se encarna no outro ou então é coordenada com o ato do outro — durante um trabalho em comum, por exemplo —, também minha ação entra no ritmo que não criei para mim, mas do qual participo para o outro.) (BAKHTIN, 1997, p. 136).

É pela a visão do outro que Luzia se constitui tanto na perspectiva de ser santa quanto na de mulher. Por outro lado, segundo Eliade (1992a), o sagrado manifesta-se no profano, veste, portanto, a roupagem do profano para se manifestar aos homens.

Na concepção de Eliade (1992a), o homem das sociedades arcaicas vive no mundo sagrado, pois para o primitivo, assim como para o homem contemporâneo o sagrado é uma relação de poder e equivale à realidade por excelência. Já o homem das sociedades modernas vive em um mundo profano, mas mesmo assim o sagrado se manifesta de forma disfarçada. Portanto, a sacralização do espaço em *Os Caminhantes de Santa Luzia* não ocorre como nos modos primitivos, onde tudo era sagrado, mas de modo mais sutil.

O sagrado manifesta-se no espaço e no tempo. Eliade (1992a, p. 20) apresenta o espaço sagrado como qualitativamente distinto do profano: “todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem por resultado destacar um território do meio cósmico envolvente e torná-lo qualitativamente diferente”. Em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, a presença do espaço sagrado e profano é delimitado. No primeiro plano está o espaço religioso protagonizado pelos caminhantes; em segundo plano, o espaço profano é demarcado pela questão política. Ricardo Ramos cria esses espaços na cidade de Santa Luzia.

Para o homem religioso, o espaço apresenta roturas e quebras, não é homogêneo. O espaço sagrado é tão real quanto às coisas que o cercam. A rotura presente no espaço sagrado é o

que permite a constituição do mundo, porque é ela que descobre o “ponto fixo”, o eixo central de toda a orientação futura. Quando o sagrado se manifesta por uma hierofania qualquer, não só há rotura na homogeneidade do espaço como também revelação de uma realidade absoluta, que se opõe à não realidade da imensa extensão envolvente. A manifestação do sagrado funda ontologicamente o mundo. Na extensão homogênea e infinita onde não é possível nenhum ponto de referência, e onde, portanto, nenhuma orientação pode efetuar-se, a hierofania revela um “ponto fixo” absoluto, um “centro”. (ELIADE, 1992a, p. 17).

O espaço sagrado se revela como matéria significativa na existência do homem religioso. É necessário um ponto fixo que serve de orientação. O homem religioso está sempre em busca do “centro do mundo”. Segundo Eliade (1992a, p.17), “para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano”.

Partindo do pressuposto de que a sociedade moderna, na concepção de Eliade, é a religiosa, Luzia se constitui em meio a uma sociedade profana. Diante dessa premissa, a

sacralização do espaço ocorre por meio do seu discurso religioso. As ações das personagens estão vinculadas ao espaço, pois fazem todo um percurso em peregrinação no intuito de cumprir sua missão e nessa caminhada passam suas mensagens de espiritualidade às pessoas que as acompanham e, assim, sacraliza o espaço, pois a cidade de Santa Luzia é a penúltima da jornada de sacralização:

“cada uma pega a sua cruz e venha atrás de mim.” Bem junto dela. Vê as suas costas, o amarrotar do vestido sob amadeira escura, a mancha de suor. Baixar os olhos. As passadas de Luzia animam-lhe o corpo, movem-se livres, decididas, e têm ao mesmo tempo um encolhido tremor animal. O branco da fazenda se distende, se franze ao cair sacudido. Valério estremece, baixa mais os olhos. E pisa no chão o vinco deixado pela a cruz. [...] O acompanhamento engrossou. Crescendo sobre as vozes que povoam as calçadas, o refrão de Luzia desdobra-se, avoluma-se no bater repetido, ecoa pelas quinas do largo. É como aviso, um brado que se rompe em latejante alarido. “Arvore ruim a gente corta e bota no fogo.” Ruim, corta, fogo. Valério anda ao compasso daquele cantar, que de longe vem nos seus ouvidos, que ele tem ouvidos para ouvir e ouve. Mas não sabe o que diz a cadência ronqueira, não me detém a pensar, nem guarda as palavras que a mulher desfia a rezar o seu rosário exaltado. (RAMOS, 1984, p. 41-42)

Luzia sai de um ponto, ou seja, de um bairro da cidade de Santa Luzia e vai até uma praça para falar com povo: “Estão atrasados, mas chegarão à praça grande antes da noite” (RAMOS, 1984, p. 40). Ela precisa estar no centro por ser um espaço sagrado.

Na concepção de Eliade (1992b, p. 27) “[...] o Centro é o âmbito do sagrado, a zona da realidade absoluta. De modo semelhante, todos os demais símbolos da realidade absoluta (árvores da vida e imortalidade, fontes da juventude etc.) encontram-se também situados em lugares centrais”. Luzia, para encerrar sua missão na cidade de Santa Luzia, (pois tinha o propósito de ir a Bom Jesus da Lapa), vai até a praça (o centro) para proferir suas últimas lições aos seus seguidores. É nesse espaço que também é morta:

Foi quando a briga estalou. Rixa feia, com murro e palavrão gritado. Benvindo correu para o bolo, Valério parou indeciso, sem saber se devia ir ou ficar com a mulher. Virou-se, ela calada, rosto branco. Foi. Abriu caminho entre o povo embolado, correndo, um banzé de muitos rolos e zoeira forte. Onde andava Benvindo? Acreditou vê-lo adiante, metido numa roda apertada, o braço no ar. Marchou para ele, aos trancos, desesperado de chegar a tempo e ajudá-lo. Um tiro pipocou. Tiro? Seria tiro? Estacou surpreso, voltou, voltou-se, tentando localizar a árvore de Luzia. Ali à esquerda os encontrões da correria, o escarcéu dos gritos. Não pensa em nada, não deseja nada a não varar aquele mundaréu, alcançar o canto da praça. Mais tiros? As mulheres endoidecem, todos passam numa carreira só,

cruzada, rodopiante, sem rumo. Ele também está abobado, surpreso na sua agonia. Por que demora tanto para voltar? Força caminho, um esbarrão quase o derruba. Apruma-se. E continua, bambo. Demente, danou-se tudo, amalucaram todos. Acerca-se da árvore e não vê Luzia. Um baque no peito. Onde andará, por onde andará? Chega mais perto. Ali encostada está a cruz, debaixo está o cepo (RAMOS, 1984, p.45).

Para Eliade: “[...] o simbolismo desempenha um papel considerável na vida religiosa da Humanidade; é graças aos símbolos que o Mundo se torna transparente, suscetível de ‘revelar’ a transcendência” (ELIADE, 1992a, p. 65). Vários elementos sagrado compõem a cena acima. Luzia está em uma praça no centro, está próxima a uma árvore. É através do símbolo que se percebe o sagrado. Segundo Eliade (1992a, p. 74), “a imagem da árvore não foi escolhida unicamente para simbolizar o cosmo, mas também para simbolizar a vida, a juventude, a imortalidade”. Nesse caso, a árvore que faz parte do contexto em que Luzia é morta pode estar ligada a vida eterna à passagem de um modo de ser a outro. “Em outras palavras a árvore consegue imprimir tudo o que o homem religioso considera real e sagrado por excelência, [...]” (ELIADE, 1992b, p. 32). Encostado a árvore está a cruz que suscita toda uma simbologia cristã: a cruz para o cristianismo representa a crucificação de Jesus Cristo e, portanto, Luzia se assemelha a Cristo, pois se intitula salvadora do povo de Santa Luzia.

A cruz feita de madeira da Árvore do Bem e do Mal, toma o lugar da Árvore Cósmica; o próprio Cristo é descrito como uma Árvore (Orígenes). Uma homilia do pseudo-Crisóstomo evoca a Cruz como árvore que “sobe da terra aos céus. Planta imortal, ela se ergue no centro do céu e da terra: firme sustentáculo do universo, laço de todas as coisas, suporte de toda a terra habitada, entrelaçamento cósmico que compreende entre si toda a gama da natureza humana...” “E a liturgia bizantina canta ainda atualmente, no dia da exaltação Santa Cruz, a árvore da vida plantada no Calvário, a árvore sobre a qual o Rei dos séculos realizou nossa salvação”. (ELIADE, 1991, p. 162).

Luzia, na sua peregrinação, cruza todo o sertão nordestino até a cidade de Santa Luzia, onde ocorre todo o desfecho da narrativa. Carrega uma cruz, pois acredita ter a missão de “falar com o povo dessas brenhas, esquecido nessa beira de lagoa” em nome de Deus. Pensa trazer a salvação para o povo com a penitência de sua caminhada: “a cruz é minha, sou obrigada a carregar” (RAMOS, 1984, p. 19). A proposta de Luzia para finalizar sua missão é chegar a Bom Jesus da Lapa, que considera sagrada. A cidade é indicada por uma voz que lhe diz: “[...] veio chegando a voz e falou dizendo, mostrando, alumando a sua estrada. Um destino que tinha as quatro direções, era norte e sul, ia do levante ao poente. Veria novos céus, novas terras, e muitas sandálias após ela entraria na cidade santa” (RAMOS, 1984, p.37). O

sobrenatural se manifesta, Luzia não parte em peregrinação por uma promessa que faz, mas pela a sugestão de uma voz divina com a promessa de dias melhores que ocorreria em uma espécie de cidade prometida. A descrição da cidade santa envolve toda uma simbologia do sagrado como: “Uma torre, uma furna, a igreja e as coisas à do rio. A luz batia e a escarpa se virava em muro, alto e reluzente, com o brilho de tudo que é pedra preciosa. A cidade tinha sua praça com árvore, os seus alvos carneiros, as suas lâmpadas acesa” (RAMOS, 1984, p.37). De acordo com Eliade (1992a), para um crente a igreja é um lugar diferente da rua onde ele se encontra e essa distinção estabelece dois modos de ser profano e religioso: limiar da porta que efetua a passagem do mundo profano para o sagrado. Portanto, enquanto Luzia sacraliza o espaço de Santa Luzia pela a força do seu discurso e pela penitência do caminhar, Bom Jesus da Lapa, pelos elementos que destacamos, já tem uma concepção sagrada e é como a terra santa que Deus anuncia para Moises: “Não te aproximes daqui, disse o senhor a Moisés; tira as sandálias de teus pés, porque o lugar onde te encontras é uma terra santa” (Êxodo 3:5). Vejamos:

E a voz se fez mais clara, e vinha de dentro, e falou com Luzia, dizendo: “Não vai ter mais lágrimas, nem grito, nem dor, nem morte, porque tudo isso são coisas passadas” E ajuntou que ela partisse, e dizendo também espalhasse o prometido. E andando punisse os seus pecados, e contasse o porquê e arrebanhasse o povo e cruzasse as portas da cidade santa. E que só então podia haver paz, e amor, e vida. E voltando para casa, Luzia deu de tudo isso o seu testemunho. E por ela juravam as suas chagas. E o vaqueiro Otacílio jurou que a cidade era o Bom Jesus da Lapa, e outros falaram também da sua torre, da sua furna, do seu rio de peixes. E veio o negro Jeremias trazendo a cruz. E Valério não dizia nada, somente ouvindo, sozinho no seu pensar. (RAMOS, 1984, p. 37).

A promessa de paz, amor e vida está ligado a chegar à cidade santa, porém, a soberania do profano impede Luzia de dar a salvação a si e ao povo, pois é morta e não realiza sua missão, diferente de Cristo que morre para trazer a salvação. Luzia é impedida pelos desmandos políticos, a parte profana, que profanam a santa, pois a matam por ambição de ter um cargo político. Major Bento e Vitalino são os responsáveis pela desordem na cidade de Santa Luzia. Enquanto Luzia prega a paz, Major Bento com a ajuda de Vitalino semeia a discórdia e profanam também o espaço.

Segundo Eliade (1992a, p. 17), “espaço não sagrado é, por conseguinte sem estrutura nem consistência. Para o homem religioso essa não homogeneidade espacial traduz-se pela experiência de uma oposição entre o sagrado e o profano”. A profanação do espaço está nas

atitudes de Major Bento e Vitalino, pois armam um plano para matar Luzia, esse jogo deixa o espaço hostil. Vejamos como foi planejado o crime:

De repente a rede se balança, entre a ranger, compassada. Major Bento pousa a intervalo a chinela no chão, dando o impulso, e aquele embalo o auxilia a juntar as frases do negro Vitalino, que podem vir a dar um plano. A santa, a discursseira, meia dúzia de homens. Depois havendo encrenca pocava do lado mais fraco, da banda podre. O coronel Mendes não tinha jornal, a oposição estava fraca, esbandalhada. Aquilo chegava de encomenda. Meia dúzia de homens acabava com a beata a culpa era dos outros, não se duvidava. E ganhava santa Luzia inteira, descontavam qualquer vantagem nos distritos do interior. Trabalho bom serviço limpo, melhor negócio quando agente do coronel Mendes pudesse abrir o bico, fora dos seus comícios, a eleição já havia passado. E estaria vencida, com o horror da morte da beata pesando no partido contrário, afugentando os votos. Era uma idéia boa, fácil de botar para frente. Quem sabe. (RAMOS, 1984, p.27).

Notamos através da atitude maligna do Major Bento e Vitalino, a configuração da maldade humana. Com base nessa concepção, percebemos a força do profano em macular o sagrado, o mal em detrimento do bem. Nessas ações, as forças políticas se sobrepõe ao sagrado e o profano ganha evidencia.

Ao observamos o drama vivido por Luzia em sair em peregrinação carregando uma cruz, podemos aproximá-la ao personagem Zé-do-Burro, em *O pagador de promessas*, de Dias Gomes (2006), que também sai em peregrinação carregando uma cruz. Ambos são impedidos de cumprirem o que propuseram fazer. Zé-do-Burro, um homem da zona rural da Bahia, que faz uma promessa para que seu burro, de nome Nicolau, fique curado de ferimentos causados pela queda de um raio. A promessa feito pelo protagonista Zé-do-Burro consistia em distribuir parte de seu sítio (terra prometida aos trabalhadores) entre os trabalhadores pobres e carregar uma cruz, muito pesada, até a Igreja de Santa Bárbara em Salvador. Zé-do-Burro decide pagar rigorosamente o prometido. Divide parte de seu sítio com agricultores pobres e constrói uma enorme cruz, partindo, com sua esposa, Rosa, para Salvador, um percurso de sete léguas; passam duas noites sem dormir e chegam finalmente à capital baiana, no dia de Santa Bárbara.

Percebemos que a praça é o espaço escolhido para o destino final tanto da promessa de Zé-do-Burro, quanto da missão de Luzia. É evidente que tudo isso tem uma lógica de ser, pois na concepção de Eliade (1992a, p. 27) o homem religioso deseja viver o mais perto possível do centro, ou seja, o simbolismo do centro pressupõe a imagem do mundo, representa um microcosmo. Nele se apresentam objetos sagrados ou símbolos hierocósmicos. Portanto, fica

nítida a manifestação do sagrado, tanto de um personagem quanto do outro. Voltando ao enredo de *O pagador de promessas*, temos padre Olavo que, ao ser informado de que a promessa de Zé-do-Burro havia sido feita num terreiro de umbanda, recusa-se a recebê-lo em sua igreja. Espera o dia inteiro na praça, na pretensão de que o padre o deixe entrar, para cumprir sua promessa. A presença de Zé-do-Burro chama atenção e atrai vários curiosos, oportunistas e exploradores. O padre Olavo fica incomodado com a insistência do personagem, então chama reforço policial. No tumulto com a chegada dos policiais Zé-do-Burro é atingido por uma bala e morre. Então colocam seu corpo na cruz. Zé-do-Burro, que não conseguira entrar vivo na igreja, é transportado morto ao seu interior, em cima da cruz que pretendia carregar até o altar.

Apesar dos motivos da promessa e da missão serem divergentes, ambos são vítimas de ideologias contrárias. Luzia é impedida de cumprir sua missão por artimanhas políticas (ideologias políticas), já o personagem de *O Pagador de Promessas* não consegue pagar sua promessa por conflito religioso (ideologias religiosas).

Entendemos que, assim como Luzia, Zé-do-Burro é portador de qualidades como a pureza, bondade e inocência num mundo cheio de truques e artimanhas que excluem os indivíduos que possuem essas qualidades. Notamos também que estes personagens são totalmente alienados, não percebem os desmandos que ocorrem na realidade que os circunda, sendo vítimas do contexto que estão inseridos.

Nesse percurso procuramos estabelecer um paralelo entre o sagrado e o profano. Para tanto, apontamos que o sagrado é percebível ao acompanharmos a personagem Luzia, seu comportamento, sua peregrinação e sacrifício que, conforme observamos, se assemelha com o personagem Zé-do-Burro, por se limitarem ao sagrado (promessa, sacrifício e martírio) e ao profano (ideologias, injustiça e morte), marcado pelos movimentos sociais que o cercam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, constatamos, reunindo todas as formas de silêncio, colecionados nesse trabalho, algumas possibilidades:

1. As ideologias, por vezes, promovem a incomunicabilidade, o que nos é muito usual e que é uma forma de silêncio. De fato, tal situação se torna produtiva narrativamente, como Ramos demonstrou no primeiro capítulo em que Luzia chega em Santa Luzia;
2. O silêncio, ainda, tende a criar uma comunicação essencial. No caso, a solidão é uma forma de silêncio e se faz condição propícia a tal essencialidade. O segundo capítulo, na perspectiva de um menino, nos ofereceu um olhar artístico privilegiado neste sentido, de caráter dionisíaco em que Luzia é adequadamente apolinizada;
3. O silêncio, tornado incomunicabilidade, cria deslugares. Disto emerge a literatura na sua função primordial (a exploração dos deslugares, tornando lugares). Ramos explorou isto com eficiência no terceiro capítulo de *Os caminantes de Santa Luzia*;
4. O silêncio promove um jogo que, de resto, é inerente a nossa condição humana. É dialógico: a verdade ou a não verdade é suscitada na relação com o outro. A literatura se tornou região de tal condição humana. É o que acontece quando Vitalino e Benvindo se aproximam e se confundem, como habilmente explora o narrador no quarto capítulo;
5. A evidência do silêncio pode surgir carnavalescamente (novamente Bakhtin). A situação parece contraditória, mas Ricardo Ramos a explora com maestria no quinto capítulo. Quando o que não deve ser externado (a beleza da beata, no caso) encontra condições propícias para expressão, temos recurso para avaliar o quanto o verdadeiramente significativo fica silenciado na institucionalidade das relações;
6. No sexto capítulo, Ricardo Ramos explorou o que chamamos de *angustia* do silêncio que está na impossibilidade de expressão dos sentimentos. Benvindo sente a iminência do perigo, mas Luzia avança cega pelas contingências da fé. O resultado bem sabemos qual foi. A comunicação entre eles não se processou. Ricardo Ramos constrói uma arquitetura do silêncio perfeitamente verossímil;
7. O silêncio suscita, por vezes, tensão. A tensão, no sétimo capítulo, acontece no desencontro do discurso da fé, como as prerrogativas políticas que são dominantes. Valério absorve a pressão deste jogo tensivo, mas Luzia permanece impassível. Será a postura dela, na verdade, que aumentará o nível de tensão. Luzia discursará, diferentemente do que sempre fez (frases de ordem, cantadas) é tal postura comprometerá sua liderança, porque assim objetiva

reflexões de ordem racional e não o apelo da fé incondicional. Ricardo Ramos explora a situação com maestria no sétimo capítulo;

8. No oitavo capítulo, Ricardo Ramos exhibe ficcionalmente o silêncio inerente às articulações política que podemos designar como política do silêncio. O fenômeno consiste apagar com palavras, ideologicamente, o que os fatos evidenciam. Ora, mataram Luzia, todos entendem, silenciosamente, que foi por interesses políticos, mas a responsabilidade, por vezes até descaradamente, encaminham discursivamente para uma suposta culpa, coisa por demais subjetiva, que é trabalhada magnificamente em discurso direto das personagens;

9. No análise que impomos no nono capítulo, encontramos condições propícias para falar do “silêncio do silêncio”. Ora, o que Ricardo Ramos explorou até este ponto da narrativa foi o discurso vazio silenciando o silêncio produtivo. Neste capítulo, excepcionalmente, num monólogo interior, Valério perder-se-á interiormente. O silêncio deixa de ser produtivo. Mataram Luzia e as ferozes contradições da realidade o colocam diante do nada;

10. No décimo capítulo, teremos mais uma dose do silêncio suscitado pelas articulações políticas. Todos os caciques da política (prefeito, juiz, delegado e líder político) santa-luziense articulam uma rede de mentiras que criam uma verdade, digamos assim, sistematizado;

11. Como ficou articulado no capítulo anterior, no décimo primeiro capítulo, que denominamos “a construção do silêncio”, Ricardo Ramos elabora esteticamente um discurso silenciador que leva ao arquivamento do caso. Trata-se dos depoimentos, na delegacia, de Benvindo e Valério. Temos, portanto, claramente aqui uma exemplificação de um fenômeno que, também, nos acostumamos a conviver no cotidiano: o silêncio da burocracia;

12. Em seguida, no décimo segundo capítulo, temos, como mais detalhes, no convívio íntimo das personagens o discurso do silêncio. O efeito estético é por demais eficaz, tendo em vista que o silêncio, figurado pela consciência do crime, emerge a todo momento, acordando, dolorosa e contraditoriamente, o discurso silenciador. Denominamos nossas argumentações de “o silêncio do discurso e o grito do silêncio”;

13. No décimo terceiro capítulo, o processo estético privilegia o afastamento do núcleo de ação dramática que são sustentados pelos caminhantes de Santa Luzia, como o próprio título da novela indica. O efeito estético é notável e escapa do texto para se efetivar na consciência do leitor. Ora, o que se quer e saber de Luzia. O silêncio em torno dela provoca a clarificação de uma realidade extremamente dolorosa. Mataram Luzia e o que resultou foi impunidade e conivência. É verdade que a quarta cena explicita-se o crime e na quinta cena temos a brilhante exposição da angústia onírica do grande articulador do crime que, paradoxalmente, esta dos lados dos explorados socialmente ao qual a morte de Luzia serviu. Quer dizer,

mataram Luzia para manter a dominação política e Vitalino, pobre e desde sempre explorado, foi o mentor do crime;

14. Por fim, o último capítulo guarda a desconstrução de Luzia. Os caminhantes se confraternizam enquanto se afastam de Santa Luzia, percorrendo o caminho que anteriormente fizeram com ela. O recurso guarda grande efeito estético: o que Luzia representa será desconstruído narrativamente, mas notadamente, na consciência do marido que articulará sem devir na propriedade rural do pai. Talvez, o sentimento que fique seja similar à leitura de *Iracema*, de Alencar, guardando a diferença com o exacerbado romantismo: “Tudo passa sobre a Terra”.

Como podemos concluir, o tratamento do silêncio em Ricardo Ramos, a partir, é claro, da novela *Os Caminhantes de Santa Luzia*? O silêncio, por fim, comunica. A forte racionalização imposta à vida, por conta das prerrogativas capitalistas, criaram uma realidade imposta pelo discurso, pelas palavras. O discurso torna qualquer interesse político uma verdade, conforme a conveniência dos grupos hegemônicos. Em *Os Caminhantes de Santa Luzia*, conforme demonstramos, o silêncio comunica (comunicação das questões essenciais do ser) e o discurso omite. Fala-se, pois, para calar a clareza dos fatos que se evidência à consciência. Pensamos ter demonstrado tal dialética.

Calvino (1990) declara que, como escritor, esforçou-se por seguir o percurso velocíssimo dos circuitos mentais que captam e reúnem pontos longínquos do espaço e do tempo. Em sua preferência por aventura e fábula, buscava sempre o equivalente de uma energia interior, de uma dinâmica mental. O êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso, está na felicidade da expressão verbal, que em alguns casos pode realizar-se por meio de uma fulguração repentina, mas que em regra geral implica uma paciente procura da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado: “Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável.” (CALVINO, 1990, p. 61). Tais considerações cabem para a escrita de Ricardo Ramos.

Por fim, *Os caminhantes de Santa Luzia* guarda valor estético no sentido de trazer à superfície uma questão banalizada na contemporaneidade: o lugar do sagrado. O pragmatismo dos nossos dias relegou ao sagrado a triste condição de moeda de troca social e política. A própria proliferação das religiões implicaram uma acomodação de valores legítimos em troca de disputa pelo rebanho, como o Padre Acácio de uma certa forma justifica a morte de Luzia

por conta do seu lugar pouco usual institucionalmente falando. Dar luz a tal questão por meio da ficção mostra a perspicácia artística de Ricardo Ramos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Macca. *Santos populares do Brasil: Santa Luzia protetora dos olhos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1981. p.17-54.

ATRAYDE, Tristão. Um Mestre do Silêncio. *Jornal do Brasil*, 12 junho. 1970.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2 ed. São Paulo: Unesp; Hucitec, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 4. ed. Revista. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2008.

BARBOSA, Rolmes. Suplementos Literários. *O Estado de S. Paulo*, 9 Jan. 1960.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BÍBLIA. Português. 1993. A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993 .Êxodo. Capítulo 3. Versículo 5.

BORGES, Jorge Luis. Memória. *Folha do Paraná*, 22 ago. 1999, p.8.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. A escrita da compreensão. *Céu, inferno*. São Paulo; Ática, 1988.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Geir. Quatro Cantos. *Diário de Notícias*, mar. 1955.

CANDIDO, A. A Personagem do romance. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p.51-80.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v.1.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARNEIRO, Caio, Porfirio. Crítica. *A Gazeta*, São Paulo, 14 abril.1975.

CAVALCANT, Valdemar. *Jornal Literário*. *O Jornal Rio de Janeiro*, 19 dez. 1954.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CELSO, Azevedo. *Jornal do Comércio*, Campo Grande, Mato Grosso, 27 dez. 1961.

CORNÉLIO, Pena. Livros da Semana. *Manhã*, Rio de Janeiro, 02 abril. 1960

DJALMA, José. Conheça melhor o filho de Graciliano Ramos. *Gazeta de Alagoas*, 17 jan.1975.

D`ELIA, Antonio. Novela bem encaminhada. *Correio Paulistano*. 1959.

DIAS GOMES, Alfredo de Freitas. 44. ed. *O Pagador de Promessas*. São Paulo: Ediouro, 2006.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Trad. Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Trad. José Antônio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992b.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Trad. Rogério Fernandes: São Paulo. Livros do Brasil, 1992a.

FERREIRA, A.B.H. *Mini dicionário Aurélio*. 6.ed. Curitiba: Positivo, 2006.

FREIRE. Crítica. Matar Um Homem. *O Bondinho*, 16 a 29 de abril, 1971.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio 2002.

GATTO, D. *A Tragédia na ficção de Mário de Andrade*. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

GATTO, Dante. Mario de Andrade: de Mademoiselle Iolanda a Fräulein Elza. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 2, n. 2, 2002. Semestral. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/0202/02.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas Secas e O Estrangeiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GÓES, Fernando. Histórias de Ricardo Ramos. *Última hora*: São Paulo, 01 out. 1957.

GUERRA, José Augusto. Contos em três planos. *Diário de Notícias*, 1955.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LINS, Osmar. Perplexidade e rebelião. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 16 jan. 1965. Suplemento Literário, p.1.

MEDAUAR, Jorge. Literatura. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 mar. 1960.

NASCIMENTO, S. F. *O homem diante do sagrado: alguns elementos da antropologia das religiões*. Londrina: Humanidades, 2008.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 4. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1997.

PEDROSO, Antão (Lúcio Cardoso). Tempo de Espera. *Revista da Semana*, 18 dez. 1954.

PERRONE, Moisés, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINTO, A. J. A. *Literatura descalça: a narrativa "para jovens" de Ricardo Ramos*. São Paulo: Arte & Ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1999.

PÓLVORA, Hélio. Circuito Fechado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31jan. 1973.

PÓLVORA, Hélio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 1970.

POUILLON, Jean. *O tempo no Romance*. Universidade de São Paulo. São Paulo; Cultrix, 1974.

RAMOS, Ricardo. *Os Caminhantes de Santa Luzia*. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

SALES T. F. Terno de Reis. O livro e os Homens. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 08 set. 1957.

SILVERA, Alcântara. Inovações em um romancista. *O Estado de S. Paulo*. 1959.

SIMÕES, Roberto. Nota sobre um romancista. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 ago. 1957.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almeida, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.