

O JOGO DA VISIBILIDADE E DA INVISIBILIDADE DA
LINGUAGEM POÉTICA EM *UBIRAJARA*,
DE JOSÉ DE ALENCAR

ALEXANDRA VIEIRA DE ALMEIDA

Tenho como objetivo, neste ensaio, analisar a ambigüidade da linguagem poética, um discurso híbrido que polariza o concreto e o abstrato, a visibilidade e a “invisibilidade”. Pretendo fazê-lo através do estudo de *Ubirajara*, de José de Alencar. Pretendo também observar as conexões infinitas do tecido poético, as lacunas, as imagens “invisíveis”, as diferentes camadas semânticas que enformam o espaço simbólico do romance poético alencariano, aí incluídos aspectos antropológicos, a sintaxe da linguagem cromática e auditiva, as redes semânticas, os paralelismos. Esses níveis de significação constituem os paradoxos da *poesis*, os aspectos secretos e imaginários, que Kathrin Rosenfield vinculará ao que chama de “ordenação do espaço simbólico” (ROSENFELD, 2000: p. 175). Tais recursos são possíveis a partir do elemento ambíguo apresentado por Lessing como a *εναργεια* (*evidentia*), que enfatiza não só o elemento visível e expressivo, como também o invisível e impressivo. Essa ambigüidade, que dimensiona o próprio real e se reflete na palavra, através da percepção do mundo e sua interpretação, estará presente nas relações metonímicas e metafóricas que estruturam a linguagem poética enquanto espaço simbólico que mescla o fictício e o real.

Neste ensaio, desejo mostrar que José de Alencar reúne em seu discurso poético dois registros: um discurso antigo (mítico) e uma prática nova (histórica), em que encontramos o fluxo de dois rios que não se opõem, mas se hibridizam, formando uma corrente “hídrica”, híbrida, nova, encaminhando-nos para a queda livre do discurso ficcional, que não deixa de ter o resíduo do real e dos discursos histórico e antropológico.

1. A AMBIGÜIDADE DA *εναργεια* COMO AUSÊNCIA E PRESENÇA DO
OBJETO DA POESIS E SUA IMPLICAÇÃO ANTECEDENTE E SUBSEQÜENTE

A partir de Lessing, tivemos o postulado da obra de arte como um conjunto de signos sucessivos ou simultâneos, estabelecendo, assim, os sistemas sígnicos específicos (poética e pintura). A pluralidade da lin-

guagem poética concatena no seu espaço de ordenação meios variados. Dentre as artes, a poética condensa o máximo de partes: o som, o sentido, o fictício, o imaginário, o visível e o invisível, a lógica, a sintaxe, o duplo aspecto da forma e do conteúdo. Lessing definiu com precisão o espaço da poesia como um sistema, um repertório sógnico específico. As relações intersemióticas apontadas por Lessing levam-nos à ambigüidade da evnargeia como ausência e presença do objeto, em que a narrativa poética condensa a plasticidade, o fenômeno acabado, visível e a escuridão. O intervalo (o nítido e o esfumado), o instante poético do *illudere*, que demonstra a ausência e presença do objeto, reportando-nos ao *ut pictura poesis*, de Horácio, em que o elemento mais peculiar e plástico da pintura pode migrar para o espaço poético como discurso que dimensiona a pluralidade do real. A *evidentia* seria, então, a expressão plástica, pictórica da poesia e seu reverso, ou seja, a ilusão de que temos o objeto diante de nós, mas que ele nos remete a uma ausência expressa nas entrelinhas da imagem poética. O poeta pode tanto tornar o visível invisível como o invisível visível. É esse duplo movimento que se polariza na poesia através do objeto poético. Texto e imagem que se traduzem e complementam na *coincidentia oppositorum* da *poesis*. Os aspectos da realidade são transformados em linguagem, traduzindo-se em textos e imagens. A narrativa poética constitui-se no tempo através das ações (plasticidade das imagens poéticas) das personagens. Através dessa característica peculiar do discurso poético, Lessing vai mostrar a sucessividade dos objetos no tempo, em que a “imaginação”, o elemento invisível se mescla formando um todo coerente e lógico. Já a pintura mostraria corpos em sua simultaneidade, em sua visibilidade, excluindo o elemento invisível como nota predominante. Na verdade, desde Homero, temos esse jogo de visibilidade e de invisibilidade da linguagem poética. O romance de José de Alencar é todo movimentado como uma película cinematográfica (já que o texto tem um fundo mítico-épico, com heróis praticando feitos valorosos), em que a ação é imprescindível para a ocorrência da *mimesis* (visibilidade dos corpos através de metáforas e metonímias). LESSING (1998: p. 203) afirma:

O poeta não quer ser apenas compreendido, as suas representações não devem ser meramente claras e distintas; o prosador contenta-se com isso. Antes, ele quer tornar tão vivazes as idéias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse

momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras.

Assim, devemos reconhecer no texto poético níveis de profundidade diversos, indo do visível ao invisível, da presença à ausência. A imagem pode se tornar cada vez menos visível, na qual o sentido retira-se da luz, da superfície, deixando para nós, leitores e receptores, a missão de trazermos à tona aquilo que ficou profundamente enraizado no espaço da invisibilidade. Os vários níveis do discurso poético (fonológico, sintático, semântico, antropológico) adensam-se, dobram-se num sentido mais vivo (*lebendiger sinn*). Em “Ensaio de semiótica poética”, J. GREIMAS (1975: p. 16) diz que “um texto poético qualquer apresenta-se como um encadeamento sintagmático de signos, tendo um começo e um fim marcados por silêncios ou espaços brancos.” A poesia é, assim, um sistema de signos estruturado coerentemente a partir daquilo que Greimas define como “isotopias”, em que o discurso poético não é uma mera reunião de enunciados, mas equaciona uma coerência sintagmática em vários níveis: fonológico, sintático, semântico, etc. Essa coerência sintagmática nos remete a Aristóteles. Ele concebe a *poesis* como um todo orgânico, em que a coerência interna organiza o real a partir da *mimesis*, sendo que esta não implica reprodução realística dos objetos. A *mimesis* realiza-se a partir da ambigüidade da *evidentia* do objeto representado a partir das imagens metafóricas e metonímicas.

A metáfora é imagem perfazendo a presença do objeto a partir da ausência. Segundo Alfredo BOSI (1983: p. 13): “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual.” Assim, antes de apresentar-se como palavra que substitui outra palavra, a imagem metafórica é captada pelo olhar, em que as coisas podem ser intercambiáveis. Ao mesmo tempo que exhibe o objeto, mascara-o em sua invisibilidade. O próprio trabalho de tradução do sentido de ver os objetos é uma relação metafórica. Aristóteles traduz o conceito de metáfora como transferência, analogia, um simulacro, que é o resultado estético sobre os dados reais heterogêneos: “A metáfora consiste em dar a uma coisa um nome que pertence a alguma outra coisa, vindo a ser a transferência ou de gênero a espécie, ou de espécie a gênero, ou de espécie a espécie, ou na base da analogia.” (*Poética*, 1457b, 6-10). Aqui, temos já caracterizada uma denominação específica da metáfora, que é a metonímia, que aponta para as relações de contigüidade e causalidade (a parte pela parte ou a parte pelo todo). Aristóteles

afirma com relação à metáfora: “Uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva da semelhança entre coisas dessemelhantes.” (*Retórica* II, 7-10; II, XI, 5). Assim, a metáfora está no campo da analogia, assim como a metonímia está no campo da dependência (espacial, temporal, causal). Essas duas figuras, porém, e este é o ponto central em meu argumento, antes de serem escritas, estavam no terreno do mito, que no seu aspecto simbólico, trabalha com uma rede de signos que se substituem e personificam coisas visíveis.

Tanto o mito quanto a literatura, através do ficcional trabalham com o espaço da invisibilidade, com aquilo que não pode ser traduzido num primeiro momento, sem que o aspecto movediço da interpretação nos carregue na primeira vez que passamos por ela. O mito e a literatura, diferentemente do *logos*¹, trabalham com a ausência de *visibilidade*². Estes dois discursos não clarificam, antes tornam obscuro, trabalhando com a estética do invisível. Mas isso não quer dizer que estas formas narrativas desconsiderem o elemento do *logos*, nem que se afastem completamente do real, pois são ambas construções híbridas, admitindo tanto o elemento ficcional quanto o referencial. No *Dicionário de filosofia*, José Ferrater MORA (2001: p. 1979) afirma:

Quando tomado alegoricamente, o mito transforma-se num relato que tem dois aspectos, ambos igualmente necessários: o fictício e o real. O fictício consiste em que, de fato, não ocorreu o que o relato mítico diz. O real consiste em que de alguma maneira o que o relato mítico diz corresponde à realidade. O mito é como um relato do que poderia ter acontecido se a realidade coincidissem com o paradigma da realidade.

Não se trata da mesma posição de Aristóteles ao falar sobre *mimesis* e verossimilhança, no campo da literatura, como esferas do possível? Aristóteles (*Poética*, IX) afirma: “É claro, também, pelo que atrás ficou dito que a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis do ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade.”

¹ Estou utilizando aqui o sentido de *logos* (λογος) como um instrumento lógico do pensamento discursivo que se iniciou com os pré-socráticos na tentativa destes em minimizar a legitimidade do *mito* (μυθος).

² Estou utilizando aqui o conceito construído por Foucault para definir o controle exercido pelo poder do panoptismo através da visibilidade que clarifica qualquer ponto obscuro. Ver *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*; tradução de Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis, Vozes, 1977. Terceira Parte – Disciplina. Cap. III. O panoptismo, pp 173-199.

Como podemos ver, não devemos tirar, sem equívoco, aquele lastro do real que é subjacente à criação imagética do mito e da literatura. A característica de simultaneidade perpassa as duas formas de expressão, desfazendo-se daquele pensamento analítico em que as coisas são divididas, separadas, pois neles não há limites precisos entre o todo e suas partes. Wolfgang Iser (1996: p. 16-37) questiona a hegemonia da díade “verdade/ficção”, mostrando o aspecto dúbio da literatura, pois essa a partir do efeito de linguagem também nos revela a realidade. Iser trabalha com três níveis de elementos que constituem o ficcional: *seleção, combinação e desnudamento*. Este provocaria uma exploração dos sentidos do real. O mito e a literatura jogam ao mesmo tempo com o ocultamento e o desnudamento a partir da linguagem.

Entende-se mimético aqui como um processo construtivo, um ato de criação imagética, e não como cópia, imitação. A *mimesis* foi mal compreendida no mundo ocidental, sendo traduzida erroneamente como imitação pelos latinos, como podemos ver em Horácio, em que ele tinha a idéia real de *imitatio* em dois encadeamentos: imitar o mundo externo (arte como cópia) e imitar os modelos (antigos). Assim, tanto a força mimética literária quanto a força mimética do mito, levam-nos para o espaço do *fictício* e do *imaginário*, da *evidentia*, da representação ilusionista do objeto. Aqui, podemos nos reportar ao livro *Mimesis: desafio ao pensamento*, de Luiz Costa LIMA (2000: p. 304), em que ele afirma: “Reavivada intensamente pela poetologia renascentista, esse descaso, até hoje genericamente mantido, é responsável por se ter a ‘mimesis’ como atividade imitativa, o que, já não sendo incontestável no campo pré-conceitual, se torna claramente questionável com a teoria aristotélica.” Assim, a definição de *mimesis* como *imitatio*, repetição, é uma tradução pós-clássica, não uma concepção antiga, grega, como podemos ver em Aristóteles.

2. A IMAGEM CROMÁTICA E SUAS CONOTAÇÕES ANTROPOLÓGICAS E SIMBÓLICAS

A cor é tecida pelo olhar porque a retina contém toda a gama de variações cromáticas. Para este ensaio, o importante é buscar, através do material da cor, o que se oculta, a invisibilidade. O olhar é o conhecimento das coisas secretas a partir das colorações que o mundo nos apresenta, um trabalho de tradução que remete a conotações antropológicas e simbólicas. Marilena CHAUI (1988: p. 42) afirma que “o léxico do

olhar é todo tecido de palavras imaterializantes.” O poeta é um vidente, pois vê no visível as camadas ocultas que se infiltram nas cores da superfície do olhar. A cor está intimamente ligada à cultura e a sua ordenação simbólica e estrutural, levando-nos a significações e conotações diversas, demonstrando uma rede de relações em suas combinações. As imagens coloridas traduzem um conflito de forças no mundo cósmico, mítico, superior ao tempo histórico. As qualidades distintivas dos corpos se dão pelas cores que eles compõem em sua unidade constitutiva. O significado da cor, por sua vez, vai variar muito de um código cultural, religioso para outro. Temos, no Brasil, a riqueza da fauna e da flora brasileira, a arte plumária, que abarca tonalidades diversas. Como afirma DONDIS (1997: p. 64): “A cor está de fato, impregnada de informação...” Assim, a cor oferece um vocabulário amplo que compõe um sistema específico, um conjunto de símbolos visuais, por assim dizer. A partir da seleção e da combinação, das gradações tonais, dos jogos de luz e sombra, podemos perceber um mundo que se revela ante nossos olhos, ávidos por experimentar esse jogo de cores no contexto de cada tradição. Recordemos WITTGENSTEIN (1977: p. 27): “Uma cor ‘brilha’ no seu contexto.” O contexto é uma rede de relações, em que os jogos de linguagem das cores ordenam-se de acordo com sua especificidade, pois a cor não é dada *a priori*, não é definida de antemão, apresenta diferenças em cada espaço simbólico e cultural, ganhando visibilidade numa rede de relações e, ao mesmo tempo, demonstrando seu duplo, ou seja, o reino das relações invisíveis. A cor apresenta um significado universal, coletivo, compartilhado, e tem um valor informativo específico, em que significados são vinculados a especificidades antropológicas e simbólicas. Mesmo assim, o olhar não consegue captar a totalidade da imagem cromática, seleciona aquilo que é mais significativo num dado momento, em que a *poesis* utiliza-se do real para jogar com as cores vivas e vibrantes, escuras ou apagadas do claro e do escuro, do visível e invisível.

Em *Ubirajara*, temos a todo momento o jogo entre luz e sombras. José de Alencar (2001: p. 17) descreve, logo no início do romance, a posição do caçador Jaguarê: “O caçador repousa à sombra de sua lança.” Neste reino da sombra, podemos vislumbrar a invisibilidade no discurso poético, que não se fia em contornos precisos, mas nas distorções e entrelinhas do texto original, do mundo e sua ordenação. O que se esconde por detrás da cor no romance? A cor é o signo que compõe a ordenação simbólica do rito comunitário: “A liga vermelha que cingia a

perna esbelta da estrangeira dizia que nenhum guerreiro jamais possuísse a virgem formosa.” (ALENCAR: p. 17). A visibilidade da cor forte enfatiza, traduz aspectos outros, o simbólico e o antropológico, demonstrando a lealdade tupi, que não romperá com a virgindade da jovem, pois, como afirma Dondis (1997: p. 66): “Quanto mais intensa e saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregada estará de expressão e emoção.” A virgem reconhece através das conotações cromáticas do cocar a ordenação simbólica de outra nação: “- Guerreiro araguaia, pois vejo pela pena vermelha de teu cocar que pertences a essa nação valente...” (ALENCAR: p. 18).

Por outro lado, a invisibilidade é diluída para o leitor através das notas explicativas de Alencar, iluminando a partir da descrição os olhos do leitor que almeja conhecer o que está “além” das palavras. Neste sentido, o autor aproxima-se da épica homérica, não deixando nada na obscuridade, explicando os termos e ritos presentes no corpo do romance. AUERBACH (1976: p. 4), no ensaio “A cicatriz de Ulisses”, esclarece o estilo homérico: “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais.”

Do outro lado, a visualização do rio Tocantins que percorre a narrativa, a ação dramática, encerra a invisibilidade que se oculta por detrás de seu elemento aquático, superficial – a profundidade do mito que corre paralelamente ao eixo literário sob a camada histórica. As metáforas remetem-nos ao campo semântico da natureza do lugar, fazendo-nos entrever códigos culturais específicos. As cores não traduzem apenas uma ordem antropológica, mas também cósmica, anterior ao tempo histórico, em que as tensões míticas se dão previamente à ordenação do mundo visível.

A invisibilidade da noite também se faz presente: o que é invisível aos olhos, é visível para a alma. José de ALENCAR (2001: p. 40) diz: “No mais escuro da mata, vaga o chefe dos araguias. Seus olhos fogem à luz do dia e buscam a sombra, onde encontram a imagem que traz na lembrança.” Imagem que se faz presente na memória, que a ilumina com o pensamento na jovem Araci, que reproduz o oposto da sombra: “...rasto de Araci, a filha da luz.” (ALENCAR, 2001: p. 41). Aqui, o jogo de luz e sombra se constrói a partir da linguagem poética, o jogo de desaparecimento e aparecimento através da linguagem. Leon KOSSOVITCH (1988: p. 204) sugere que o visível *é a cor*, mas a cor é também o invisível.

vel, mostrando o duplo aspecto da evnargeia, em que a partir da visibilidade da cor se esconde a invisibilidade de suas conotações simbólicas e antropológicas. A partir da distribuição da luz e das sombras, o artifício do *il-ludere* se faz presente, em que a cor ficcionaliza-se, comparando-se à cor natural, no discurso poético para nos fazer ver o outro lado do mundo, imaginário e mítico.

3. A CEGUEIRA DE ITAQUÊ E A SABEDORIA DA AUDITIVIDADE

Desde Pitágoras, no mundo ocidental, temos presente o papel do som, da harmonia cósmica que pode ser ouvida por aqueles que tem a sabedoria para escutar profundamente a voz do *Logos*. Ele afirmava que se tocássemos em certos pontos da corda tensionada, poderíamos produzir sons harmônicos, produzindo uma unidade sonora a partir da divisão da corda (proporção). A harmonia universal mais elevada poderia ser ouvida mais de perto por aqueles que perderam o dom da visão, tornando-se cegos para as coisas visíveis e videntes para as coisas invisíveis. Afinal, ao fecharmos os olhos, há o aguçamento da audição. Assim, ao cego é recusado o visível para poder apreender o que é passível de escutar vivamente na natureza. Em *Ubirajara*, temos a cegueira de Itaquê como uma perda que leva à sabedoria da auditividade. Itaquê não tem mais a visão para o combate, para a luta armada: “Mas a luz fugiu de seus olhos e ele não pode mais abrir o caminho da guerra.” (ALENCAR, 2001, p. 123). Dessa forma, a sabedoria da auditividade se faz presente, mostrando-lhe o reino da invisibilidade: “_ Pais da sabedoria, abarés, olhai aquele jatobá que se levanta no meio da campina, e que eu só posso ver agora na sombra de minha alma.” (ALENCAR, 2001, p. 124). A audição percebe os sons a partir dos movimentos vibratórios rítmicos dos objetos, que soam na alma do vidente Itaquê. Marilena CHAUI (1988: p. 47) afirma que “ver, lança-nos para fora. Ouvir, volta-nos para dentro.” A individualidade de Itaquê, na co-criação do ouvinte, funde-se na unidade harmônica e indiferenciada da natureza em sua anterioridade cósmica. O mundo dos sentidos é transcendido para uma ordem outra, superior e cósmica, sendo que Itaquê compreende a linguagem do *Logos*, da sabedoria do Cosmo. Itaquê busca a totalidade perdida, a imanência do sentido que está além. Através da audição, Marilena CHAUI (1988: p. 48) ainda afirma: “Indiretamente, porém, é a audição que mais contribui para o crescimento da inteligência, pois o discurso racional é a causa da instrução porque esta é audível (...), o cego é mais inteligente do que

o surdo-mudo.” Itaquê quer ouvir a harmonia do arco que é lançado por vários guerreiros, para reconhecer neste, o traço peculiar que definirá o novo chefe da nação. Ele ouve o arco, reportando-se à tradição, à memória cósmica que ficou para trás, buscando a continuidade do antepassado na tradição: “O semblante de Itaquê remoçou, ouvindo o zunido que recordava-lhe o tempo de seu vigor. Era assim que ele brandia o arco outrora, quando as luas cresciam aumentando a força de seu braço.” (ALENCAR, 2001: p. 132). Aqui, encontramos a diacronia no ouvir, em que o anterior e o posterior se casam numa conciliação dos opostos (o presente e do passado), em que a comparação dos sons dos arcos nos revela o sentido da flecha, que é penetrar, aguçar, revelando esse duplo movimento, fazendo Itaquê penetrar o sentido do próprio ser, refazendo a harmonia do universo: “O velho inclinou a fronte para escutar o sibilo de sua flecha que talhava o azul do céu. Os cantores não tinham para ele mais doce harmonia do que essa.” (ALENCAR, 2001, p. 132). H.J KOELREUTTER (1990: p. 162) afirma que o mito faz “tornar audível o que a alma sente, o que a alma sente e vive.” Assim, é a partir do discurso mitopoético que podemos ouvir essa outra voz que se esconde nas entrelinhas dos sons.

4. O ESTADO DE “LIMINARIDADE” NO RITUAL DE PASSAGEM

A fase liminar é um estado em que o iniciado passa por uma fase de transição, em que o sujeito se encontra num momento de indeterminação, já que vive entre os espaços de dois estágios sociais. Victor TURNER (1974: p. 117) afirma: “As entidades liminares não se situam aqui nem lá... A personagem Jaguarê, em *Ubirajara*, passa por esse momento de transição: Jaguarê chegou à idade em que o mancebo troca a fama do caçador pela glória do guerreiro.” (ALENCAR, 2001, p. 15). Esse estado de transição, que seria indefinível, demonstra uma posição ambígua, um *status* indiferenciado do sujeito. Esse sujeito estaria na posição que Turner chama de “liminar”. Mas, após isso, há uma reintegração do indivíduo na esfera social. O perigo é controlado pelo ritual. Podemos ver um exemplo clássico desse fenômeno na Grécia Antiga com as “Apatúrias”, em que a criança, efebo ou pré-hoplita (aprendiz de cidadão) passa pelos rituais da efebria para se tornar um jovem hoplita, guerreiro, inserindo-se assim na pólis, na cidade, na verdade cívica a partir da astúcia e da persuasão, tendo como modelo de hoplita o adulto Ulisses.

Jaguarê passará por provas para mudar seu *status* social. Ele vence o inimigo Pojucã e diz: “Eu sou Ubirajara, o senhor da lança, que venceu o primeiro dos guerreiros de Tupã.” (ALENCAR, 2001: p. 34). Aqui, ele muda seu nome para Ubirajara, o “senhor da lança”. Dessa forma, temos a visibilidade do herói num novo estágio, em que sua expressão identitária é introduzida numa rede de relações simbólicas no espaço ordenador da comunidade indígena, na qual ele se insere, contrariamente ao estágio anterior da “liminaridade”, em que o sujeito não se situa nem aqui nem lá, comparando-se esse momento à morte, ao estar no útero indiferenciado da Natureza que o encobre, à invisibilidade e à escuridão da noite. Essas pessoas postas à prova furtam-se à rede de classificações, pois transitam no jogo que vai da escuridão, da invisibilidade inscrita nas entrelinhas do texto poético, à luminosidade da expressão identitária, à visibilidade do objeto ausente que quer se fazer presente a partir da linguagem.

5. A TRAMA INVISÍVEL DA PAZ E DA GUERRA: DOS FIOS DA GUERRA E DA UNIÃO DOS ARCOS.

O enlace dramático contém todos os elementos que serão cotejados na progressão do tecido poético. A obra se constrói por redobros de si mesma, que condensa-se no nó. Aristóteles intuiu onde nasce a ação, como podemos ver no capítulo IV da *Poética* (1452 B1). A história é o deslindamento do nó que deságua no desenlace. Os fatos são sistêmicos, interrelacionados numa trama de relações simbólicas, paralelas como duas filar que se desdobram. Temos esse momento na obra *Ubirajara* no capítulo A Hospitalidade, em que a chegada do hóspede ocorre no mesmo momento em que há o remate do trabalho feito na “lançadeira”, que sinaliza a urdidura da paz e da guerra entre as tribos inimigas: “Quando chegou Ubirajara, o grande chefe dos tocantins, depois de ter rematado a urdidura, entregou a lançadeira ao guerreiro Pirajá, que estava a seu lado, e veio ao encontro do hóspede.” (ALENCAR, 2001: p. 57). A conclusão de rematar a urdidura antecipa o acabamento da trama poética, o nó tece a trama, o clímax construído pelas “fiandeiras.” José de Alencar antecipa, no parágrafo anterior, o remate da urdidura na seguinte descrição: “Nesse momento as mulheres colocadas em duas filar, com as mãos erguidas, urdiam os fios de algodão, passados pelos dedos abertos em forma de pente. Itaquê manjava a lançadeira, tão destro como na peleja vibrava o tacape. Sua mão ligeira tramava a teia de uma

rede, que entretecia das penas douradas do galo-da-serra.” (ALENCAR, 2001: p. 57). Itaquê manjava a “lançadeira”, palavra que, por sua ambigüidade aparente e simbólica, aponta para a paz e para a guerra. A lançadeira, no seu sentido denotativo, é uma espécie de tear, mas pelo seu aspecto semântico, conotativo, nas entrelinhas do discurso poético, aponta para a lança, para o combate. É o emblema da união das nações nos fios que serão tecidos invisivelmente pelos arcos das duas tribos. Posteriormente, essa trama se dobra nas páginas seguintes, em que o combate mítico das águas, um combate cósmico, corre paralelamente e paradoxalmente ao combate entre os guerreiros e sua posterior união através da paz.

CONCLUSÃO

Concluindo, podemos dizer que a linguagem traduz a ambigüidade do próprio real a partir da imagem poética. A ambigüidade da *εναργεια* do objeto poético polariza duas esferas que se mesclam: a representabilidade e a intraduzibilidade daquilo a qual aponta, o objeto real através de sua presença ou ausência que se movimentam através da *mimesis*. No romance poético alencariano, procurei fazer um trabalho semelhante ao palimpséstico, ou seja, retirar camadas, numa raspagem do texto anterior, visível e físico, para descobrir as camadas mais densas. Por outro lado, afasta-se dele, ao propor várias interpretações e não apenas uma verdade, uma visão unilateral.

Como afirma Maurice BLANCHOT (1987: p. 163): “...o invisível é então o que não se pode deixar de ver, o incessante que se quer ver.” Assim, a *evidentia* do objeto poético não se define por sua natureza única, pois a própria ausência do objeto, sua invisibilidade, pode ser perceptível, materializada por aqueles que têm o dom de ouvir e ver nas entrelinhas do texto literário sua máscara e o que se esconde atrás dela. Aqui, a “lançadeira” tanto tece quanto alcança seu alvo. No caso, o leitor de *Ubirajara*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCAR, José de. *Ubirajara*. Porto Alegre: L&PM, 2001.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- _____. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis, a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix; s/d.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. – São Paulo: Cultrix, 1983.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto...[et al.]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e linguagem*. In: *Mito e Cultura*: Editora Convívio, s/d.
- DONDIS, Donis A. *A sintaxe da linguagem visual*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*; tradução de Lígia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GREIMAS, A. J. (org). *Ensaio de semiótica poética, com estudos sobre Apollinaire, Bataille, Baudelaire, Hugo, Jarry, Mallarmé, Michaux, Nerval, Rimbaud, Roubaud*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- HORÁCIO. *Arte Poética*. In: *A Poética Clássica*/Aristóteles, Horácio, Longino; introdução por Roberto de Oliveira Brandão; tradução direta do grego por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma Antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.
- KOELREUTTER, H. J. Mito como silêncio e som: premissa de uma estética musical que tende a superar o dualismo. In: SCHÜLER, Donald e GOETTEMES, Miriam (org). *Mito, ontem e hoje*. Porto Alegre: UFRGS, 1990.
- KOSSOVITCH, Leon. A emancipação da cor. In: *O olhar*. NOVAES, Adauto...[et alii]. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- LESSING, G. H. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2000.
- MORA, José Ferrater. *Dicionário de filosofia*. Tomo III (K-P). São Paulo: Loyola, 2001.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ROSENFELD, Kathrin. H. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L&PM, 2000.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura* (capítulos 3 e 4). – Petrópolis: Vozes, 1974.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Anotações sobre cores*. Edições 70, 1977.