

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS

HELENA VIEIRA DA COSTA

**UM OLHAR SOBRE A LINGUAGEM
E O (DES)CAMINHO DO REAL AO IMAGINÁRIO EM *A CASCA DA SERPENTE*,
DE JOSÉ J. VEIGA**

GOIÂNIA

2018

HELENA VIEIRA DA COSTA

**UM OLHAR SOBRE A LINGUAGEM
E O (DES)CAMINHO DO REAL AO IMAGINÁRIO EM *A CASCA DA SERPENTE*,
DE JOSÉ J. VEIGA**

Dissertação apresentada à Banca de defesa do Programa de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária, pertencente à linha de pesquisa – Correntes Críticas Contemporâneas, da PUC Goiás.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Aparecida Rodrigues.

GOIÂNIA

2018

C837o Costa, Helena Vieira da

Um olhar sobre a linguagem e o (des)caminho do real
ao imaginário em *a casca da serpente*, de José J. Veiga
[manuscrito] / Helena Vieira da Costa. -- 2018.

84 f; 30 cm

Texto em português com resumo em inglês
Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás,
Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2018.

Inclui referências f.82-84

1. Linguagem criativa .2. Imaginário artístico. I. Rodrigues, Maria
Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 82.09:7.038.54 (043)

**UM OLHAR SOBRE A LINGUAGEM E O (DES)CAMINHO DO REAL AO
IMAGINÁRIO EM A CASCA DA SERPENTE, DE JOSÉ J. VEIGA**

Dissertação aprovada em 20 de fevereiro de 2018, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

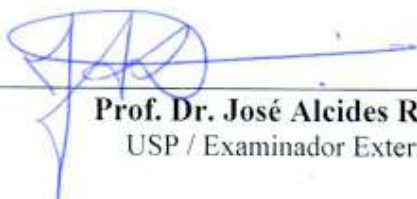
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues
PUC Goiás / Presidente



Profa. Dra. Maria do Espírito Santo Rosa Cavalcante Ribeiro
PUC Goiás / Examinadora Interna



Prof. Dr. José Alcides Ribeiro
USP / Examinador Externo

Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás / Examinadora Interna Suplente

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues
UEMS / Examinador Externo Suplente

*A minha filha, Helen Priscila, in memoriam!
Um tempo que ultrapassa o próprio tempo!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do Mestrado em Letras da PUC Goiás, em especial, ao Dr. Professor Éris Antonio de Oliveira, pelas primeiras escritas nesta dissertação e por me conduzir nos momentos iniciais.

À professora orientadora, Dra. Maria Aparecida Rodrigues, pelo incentivo e a motivação no momento que mais precisei.

Aos professores, Maria do Espírito Santo e Maria de Fátima, que contribuíram no enriquecimento da minha dissertação durante a participação da banca de qualificação.

Aos funcionários da secretaria de Mestrado em Letras da PUC-GO, que sempre me atenderam com atenção e apreço.

Aos meus familiares: meu esposo, Raimundo Gonçalves de Brito, pela compreensão e paciência no decorrer das minhas pesquisas do Mestrado, sempre incentivando meu crescimento pessoal; meus filhos, Hudson e Bárbara, pela existência em minha vida, que meu exemplo se perpetue em suas vidas; meu neto, Luis Miguel, que tantas alegrias têm me proporcionado minha irmã, Regina, que é o meu exemplo de garra e perseverança; meu irmão que tanto considero; meu genro, Gabriel, e minha nora, Silvana, por complementarem minha família e pelo apoio.

Aos meus amigos, Ana Lucia dos Santos Piedras, que acreditou que juntas poderíamos vencer e conquistar esse importante título para nossas carreiras; Itamar Ramos Sodré, que sempre esteve disponível para me ajudar dentro das minhas necessidades de mestranda; Lic nia, que tanto me incentivou na busca dos meus objetivos.

Aos meus colegas de turma, que juntos lutamos e vencemos, e aos meus colegas de trabalho, pela compreensão.

Aos meus leitores.

Não queremos apenas ser compreendidos ao escrever, mas igualmente não ser compreendidos. De forma nenhuma constitui objeção a um livro o fato de uma pessoa achá-lo incompreensível: talvez isso estivesse justamente na intenção do autor — ele não queria ser compreendido por “uma pessoa”. Todo espírito e gosto mais nobre, quando deseja comunicar-se, escolhe também os seus ouvintes; ao escolhê-los, traça de igual modo a sua barreira contra “os outros”. Todas as mais sutis leis de um estilo têm aí sua procedência: elas afastam, criam distância, proíbem “a entrada”, a compreensão, como disse — enquanto abrem os ouvidos àqueles que nos são aparentados pelo ouvido

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A obra literária *A casca da serpente*, de José J. Veiga, é o objeto de análise da dissertação. O olhar está sobre a linguagem e o (des)caminho do real ao imaginário, por revelarem o processo de criação da arte como enigmas no dito multissignificativos das palavras. A imaginação do leitor é aguçada na leitura, pela qual conhece a si, o outro e o mundo. As imagens ganham significado na mente humana que cria formas de saberes. Há construção de paradigmas entre obras intertextualizadas. Pelo sistema de signos, a perspectiva do real dialoga com o imaginário artístico. Objetiva observar a linguagem da invenção que se volta para si própria. Visa analisar a linguagem enquanto contradiscurso. Compreender os signos que intertextualizam o sagrado, a alegoria, o imaginário e a própria criação artística. Assim, o *corpus* torna-se mostra do processo inventivo de José J. Veiga, sendo veículo condutor de símbolos culturais da condição humana, como as mudanças ocorridas no personagem central, simbolizando uma busca por aprimoramento humano, em todos os aspectos, inclusive com uma construção de mundo idealizado onde é permitida a participação e interação de todos.

Palavras-chave: *A casca da serpente*. Descaminho do real. Imaginário artístico. Linguagem criativa.

ABSTRACT

The literary work *A casca da serpente*, by José J. Veiga, is the object of analysis of the dissertation. The look is about the language and the (dis) way from the real to the imaginary, for they reveal the process of creation of art as enigmas in the so-called multi-meaning of words. The reader's imagination is sharpened in reading, by which he knows himself, the other, and the world. Images gain meaning in the human mind that creates forms of knowledge. There is construction of paradigms between intertextualized works. Through the system of signs, the perspective of the real dialogues with the artistic imaginary. It aims to observe the language of invention that turns to itself. It aims to analyze language as a counter-discourse. Understand the signs that intertextualize the sacred, the allegory, the imaginary and the artistic creation itself. Thus, the corpus becomes a sample of the inventive process of José J. Veiga, being the vehicle of cultural symbols of the human condition, such as the changes occurring in the central character, symbolizing a search for human improvement, in all aspects, including a idealized world construction where the participation and interaction of all are allowed.

Keywords: *A casca da serpente*. Artistic imaginary. Behind the real. Creative language.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A LINGUAGEM COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	14
1.1 Os Caminhos da Linguagem em Veiga	17
1.2 A Linguagem como Morada do Ser	22
1.3 A Linguagem como Contradiscorso	24
2 O IMAGINÁRIO ARTÍSTICO EM JOSÉ J. VEIGA.....	31
2.1 A Linguagem e o Imaginário	33
2.2 Signos Imagéticos: Fogo, Terra, Água e Ar	37
2.3 Os Símbolos como Representação Figurada	49
3 AS MARCAS DA ALEGORIA E DA INTERTEXTUALIDADE	56
3.1 Alegorias como Procedimento Literário	57
3.2 Intertextualidades na Construção da Obra	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

A obra *corpus* “A casca da serpente”, de José J. Veiga, é analisada sob o olhar sobre a linguagem e o (des)caminho do real ao imaginário. A linguagem do processo de criação da arte literária estabelece enigmas no dito que se consuma, ao mesmo tempo dando continuidade na fala pela multissignificação das palavras. A linguagem tem participação interativa na imaginação do leitor, ao se comunicar com a obra, conhecendo a si mesmo, o outro e o mundo.

A arte literária se expressa como objeto que engendra imagens na mente do leitor para a construção de visões de mundo. A obra produz conhecimento e cria formas de saberes. A linguagem escrita de José J. Veiga é possibilitada com a construção de obras intertextualizadas, entre personagens e a ação humana. Isso é possível, porque a linguagem é um sistema de signos que permite ao leitor significar o mundo e a realidade, na perspectiva do real e do imaginário artístico. A linguagem artística amplia os campos, cruza, entrecruza, sintetiza imagens plurais, intercambiando fronteiras. Assim, a obra *A casca da serpente* realiza uma interconexão entre o texto ficcional e a realidade ficcionalizada, compondo suas relações como ocorre na inferência da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha.

Apreender a arte significa apreender não apenas as palavras, mas os seus significados culturais. Por meio dela, o indivíduo tem a possibilidade de se tornar sujeito participante do processo inventivo por ser capaz de construir sua própria trajetória, fazer-se um ser histórico, social e cultural. Desse modo, o processo de criação da obra de José J. Veiga é veículo condutor da linguagem pertinente às outras formas de criação e de novos saberes. Nesse sentido, *o corpus*, construída com a retomada de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, é uma nova linha da nossa literatura na contemporaneidade. A obra é revista pelo autor com novo acabamento, a narrativa reescreve a história de Canudos e de seu líder.

José J. Veiga se caracteriza por produzir romances e contos que remetem a espaços fictícios e em tempo incerto, entretanto, o ambiente político da época retratada influencia fortemente sua obra, a Ditadura Militar no Brasil. *A casca da serpente*, publicada em 1989, representa uma espécie de reflexão interna na obra do autor, em que o Brasil é explicitamente sua fonte de reflexão. Sendo assim, o Brasil do final do século XIX e século XX é retratado sob vários aspectos na obra, na qual o autor apresenta uma espécie de continuação da luta de Antônio Conselheiro

e seus seguidores ao serem aniquilados no Arraial de Canudos. Veiga coloca sua imaginação, no que teria acontecido se Antônio Conselheiro não tivesse sido morto e pudesse ter fugido do Arraial antes de tudo ser destruído, com um pequeno grupo de seguidores.

O romance *A casca da serpente* tem início com a destruição de Canudos, em 1897, e finaliza com a destruição de Itatimundé, a Nova Canudos, com a construção do depósito de lixo nuclear, em 1965, durante a Ditadura Militar brasileira. Na cidade, o imaginário da trama se dá pela desconstrução alegórica, descrito no prefácio da obra, que pode ser vista como a reescrita de *Os sertões*, com a qual Veiga aponta verossimilhanças em todo enredo. O ficcionista alude aos personagens, ao local (o sertão), aos fatos acontecidos, às personalidades públicas, que são parte da estrutura que se envolve com o outro universo ficcional para singularizar seu mundo criativo imaginário, ou seja, a memória e a imaginação.

Nessa perspectiva, a questão levantada se refere à forma de tecer a linguagem, indagando como se dá os movimentos na vida dos personagens e como eles fazem seus discursos refletirem em suas características enquanto seres vivendo em seus contextos. Portanto, a linguagem move todo sentido da palavra, e aguça a percepção do olhar para a multiplicidade inventiva. Diante das perspectivas acerca da linguagem entende-se o quanto há de esforço em conceituar algo tão primordial para nossa comunicação. A linguagem constitui no pensamento humano uma fonte de produção filosófica, devido a sua riqueza e complexidade.

No tema, as relações estabelecidas acerca de nação e poder, demonstram discussões sobre as perspectivas projetadas pela obra de Veiga. Entre história e ficção, o questionamento está na temporalidade. Em que os planos temporais são assimilados pelo ficcionista: o da Canudos real (fim do século XIX), o da ditadura militar que destrói a nova Canudos (1965), e o presente, relativo à época da produção da obra e citado pela alusão à modernidade, também identificada no "lixo atômico". A nova Canudos, entretanto, é atemporal, ou seja, não é controlada pelo tempo.

Ao misturar realidade e ficção, J. Veiga vê no futuro as possibilidades de construção, na esperança da idealização. A história como fonte de contemplação, e o passado como tema para reflexão. Nesse cenário, o passado consegue propor a desconstrução da memória dominante do tema, criada a partir e depois de Euclides da Cunha. Itatimundé, nunca esteve em lugar nenhum e sempre esteve.

Pensando nisso, o objetivo geral visa observar a linguagem da invenção que se volta para sua própria linguagem e os objetivos específicos propõem analisar os caminhos da linguagem que não cessam de insinuar-se ao homem que fala a todo tempo, em qualquer estado que estiver, acordado ou dormindo, movimentando-se ou parado, sua mente está sempre falando consigo ou com o meio; compreender as aparências dos signos que intertextualizam o sagrado, a alegoria, o imaginário e o contradiscurso na criação da arte.

No primeiro capítulo, aborda-se na obra *A casca da serpente*, a linguagem que vai além das aparências que correspondem à essência humana e à existência de outros seres imaginários. As marcas da obra aproximam arte e ser, enquanto reflexos humanos e a sua própria existência: é o ser no mundo, o ser aí (pre-sença) e a temporalidade, descritos por Heidegger (2003). O ser-no-mundo, chamado de *Dasein*, encontra-se em situação de afeto e interesse com a arte, pois está sempre aberto a se tornar algo novo aquilo que ele pretende ser e fazer no futuro. Também é observada a linguagem como contradiscurso, pois a palavra é criação que desnuda discursos já que são constituídos na mente e na cultura humana, conforme descrito por Foucault (2000), em sua obra *As palavras e as coisas*.

No segundo capítulo, a linguagem em *A casca da serpente* é lida como (re)construtora do imaginário, num contexto histórico-social que passa pela ficcionalização do já ficcionalizado. A revelação do ser imaginário leva o leitor à consciência de si: conhecendo a obra e, por isso, reconhecendo-se pela linguagem o imaginário. Os sentidos da linguagem literária na produção e reprodução do imaginário dobram-se, e desdobram-se no emaranhado de imagens simbólicas. Sendo assim, a literatura nasce e revela-se em constante continuação de sua intertextualidade, pois dialoga com os gêneros literários clássicos e contemporâneos.

O imaginário se instala na narrativa literária tirando proveito da realidade para se perpetuar no tempo por signos imagéticos, entre eles fogo, terra, água e ar como exposto em Bachelard (1998). O imaginário tem em si a diversidade do pensamento e das ações do homem que age pelo inconsciente, pelo consciente lógico e pelo imaginário. Os sonhos e os arquétipos da vida se materializam na imaginação formal e material como explicitado na obra de Jung (2000) ao estabelecer uma relação entre os sonhos e os símbolos.

A imaginação formal se refere aos fundamentos teórico-matemáticos e a padronização lógico-empírica das ciências naturais, enquanto a imaginação material propicia os devaneios noturnos da matéria (DURAND, 1989).

No terceiro capítulo, a alegoria é evidente na linguagem literária de Veiga, fazendo o compasso das palavras que segue movimentos observados na representação de uma ideia que intertextualiza outra ideia, conforme exposto na obra de Benjamin (1963). E a intertextualidade, que é compreendida como redistribuição dos sentidos da língua, sendo via de reconstrução de textos, e de fragmentos mostrados com níveis variáveis e formas reconhecíveis. Para Kristeva (2005), a intertextualidade presente na literatura tem como principal característica a reescrita, que se aproxima das citações. A narrativa dialoga com outros textos, construindo novos sentidos. Essa interligação aparece com função intencional para desenvolver o dialogismo. Entretanto, o discurso artístico se constrói sozinho, deixando apenas marcas do sagrado, do mito e de outros elementos que enriquecem a narrativa enquanto arte. Instaura-se a ressignificação que introduz diversos entrelaçamentos na obra. A intertextualidade com a obra *Os sertões*, faz-se com a interação de provérbios no contexto político vivenciado na época, e tendo marcas do sagrado, passagens da Bíblia em que é percebido intencionalmente no universo artístico.

Desse modo, os recursos da linguagem no *corpus* formam a morada de um novo ser. De um lado, a alegoria, principalmente o que refere ao sagrado, para denotar a tradição que organiza o mundo, revela-se então no profano como surgimento de novos caminhos da manifestação da magia e da espiritualidade que transita na mente humana. Por outro lado, a intertextualidade revela a reescrita de obras com suas marcas textuais, como as escrituras sagradas que estão expostas em diversas situações vivenciadas pelos personagens e pelo enredo. *A casca da serpente* é carregada de religiosidade extrema, que além de ser referência de uma hierarquia dominante, já que o Conselheiro domina a pequena cidade usando passagens bíblicas como ferramenta de controle de massa.

A intertextualidade empregada em *A casca da serpente* exerce várias funções no discurso, e faz referência aos fatos religiosos, com a hermenêutica do texto bíblico. A alegoria é tratada como transposição semântica entre os sentidos discursivos. O imaginário estabelece ligação com os acontecimentos de outras obras. Enfim, a linguagem permite-se revelar como nova representação: é o *locus* do

pensamento literário que mantém uma relação com a mente humana. A arte mostra seus símbolos no processo criativo que transcende a sua história na narrativa para emergir a ficção da escritura no (des)caminho do real rumo ao imaginário.

1 A LINGUAGEM COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

A linguagem fala. O que acontece com sua fala? Onde encontramos a fala da linguagem? Sobremaneira no que diz. No dito, a fala se consoma, mas não acaba. No dito, a fala se resguarda.

(Martin Heidegger)

A linguagem é plena participação interativa, de processos de imaginação e de criação, já que é por meio dela que o homem se comunica, se faz conhecer, ao outro e ao mundo; por ela, o sujeito se expressa e defende pontos de vista, compreende as coisas e os seres, partilha, engendra imagens e constrói visões de do meio vivenciado, ou seja, produz conhecimento e cria formas de saberes, faz arte. A linguagem, seja escrita, seja falada, possibilita a construção de novos saberes, conceitos, paradigmas que aperfeiçoam a ação humana e seus conhecimentos.

A linguagem, um sistema de signos, permite ao homem significar o mundo e a realidade, seja na perspectiva do real em si, ou na produção do imaginário artístico. O indivíduo tem a possibilidade de tornar-se sujeito, capaz de construir sua própria trajetória, fazer-se um ser histórico, social e inventivo. O processo de criação da obra de arte é um procedimento de linguagem pertinente às outras formas de criação e de saberes.

Nas artes, a linguagem move todos os sentidos, aguça, em grau máximo, a percepção e lança o olhar para a multiplicidade inventiva. Segundo Roland Barthes (2011), em sua obra *O grau zero da escritura*, inventa sua própria linguagem para ser um projeto, em que

[...] a arte moderna na sua totalidade, a escritura literária traz consigo, ao mesmo tempo, a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilaceramento das linguagens, inseparável do dilaceramento das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilaceramento e o próprio esforço para ultrapassá-lo. Sentindo-se constantemente culpada de sua própria solidão, ela não deixa de ser uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras; precipita-se para uma linguagem sonhada cujo frescor, por uma espécie de antecipação ideal, representaria a perfeição de um novo mundo adâmico, em que a linguagem não mais seria alienada. A multiplicação das escrituras institui uma Literatura nova, na medida em que esta só inventa sua linguagem para ser um projeto (BARTHES, 2011, p. 167).

Assim, o linguajar literário torna-se escritura¹, trazendo um novo sentido da arte como escrita.

Segundo Georges Gusdorf (1977, p. 34), “[...] é a palavra de Deus que chamou o mundo à existência. Deus diz e as cousas são; o verbo é em si-mesmo criador”. Ou como afirma o narrador de *A Casca da serpente*: “Bem disse o evangelista que no princípio era o verbo, e o verbo era Deus. “E no Livro dos Provérbios está escrito que a palavra oportuna muito boa é” (VEIGA, 1994, p. 5).

Veiga e Gusdorf insinuam e usam fragmentos da Bíblia Sagrada. No *corpus*, o verbo é a linguagem, nela, o discurso consiste em trazer a imagem da existência das coisas e dos seres no Universo. Rodrigues (2011), em sua obra *Angústia selvagem*, atesta que o homem é o ser da linguagem e que ela gera a compreensão entre indivíduos, ou seja,

a literatura é feita de palavras e o homem e o ser da palavra, nesse sentido, compreender um é, ao mesmo tempo compreender o outro. [...] Pode-se afirmar que a trajetória existencial do ser coincide com a trajetória fundamental da arte literária (RODRIGUES, 2011, p. 13).

A compreensão humana está na literatura como palavra. Na acepção de Aristóteles, o pensante é o ser da linguagem, e dá primazia à palavra como ato de fala. Para Heidegger (1995, p. 15), a palavra determina a história: “[...] pensar e falar é articular o destino do ser. Por isso o homem pensa”, apenas ele fala, sendo sujeito histórico: faz e é feito pela história. Isso significa que o ser humano tem na linguagem a distinção essencial entre humanos e os demais seres.

Ao introduzir sua obra Veiga se insinua, mergulhando linguagens em seu universo. O relato do fim da guerra de Canudos, na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, descreve que a guerra havia acabado e restam os últimos defensores, apenas um velho, dois homens e uma criança. Cinco mil soldados à frente, Canudos não mais existe. Assim o contexto de outra obra é trazido para a narrativa, iniciando a partir de um texto ficcional histórico, indo para a reconstrução dos momentos finais de Canudos, em que marca o início da retificação da história narrando a fuga do Conselheiro, o provocador da guerra.

¹Escrita e escritura - Em termos conceituais, escritura e escrita, contornam significados distintos, havendo na primeira um toque de sensibilidade, talvez um clamor artístico, pois esta desenvolve a criação, retratando novas línguas e trazendo elementos terceiros para construção de histórias ou palavras, enquanto a segunda caracteriza-se por ser mais rígida, com destaque para o seu teor lingüístico, principalmente, o falar sobre algo ou alguém. Disponível em: <<https://lacaneando.com.br/escritura-e-escrita>>. Acesso em: out. 2017.

Mas nem todos os guerreiros restantes se retiraram. Contrariando o Conselheiro, uma brigada suicida ficou para morrer combatendo. Esse lance final da luta está contada em cores vivas pelo repórter Pimentel da Cunha em seu livro de 1902. *Canudos não se rendeu*, diz ele. Exemplo único em toda história, resistiu até ao esgotamento. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5 de outubro ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores, que todos morreram. Eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados (VEIGA, 1994, p.12).

Na narrativa *A casca da serpente* há uma relação estreita entre a linguagem e o falante, tal qual na literatura, que é uma realização de palavras enquanto escritura. A obra é feita de palavras que transformam os sentidos das coisas, gerando compreensão mútua do outro e do mundo, seja ele ficcional, seja real. Diante disso, Rodrigues (2011, p.13) cita que

A criação ficcional passa a ser a linguagem da linguagem do mundo, do homem e do próprio fazer artístico. Por isso, ela é criação literária e filosófica. Interroga o homem em essência e existência no instante em que questiona o fenômeno artístico (RODRIGUES, 2011, p. 13).

Nesse sentido, para a análise do *corpus*, tem-se como base teórica Martin Heidegger (1977), em sua obra *Os caminhos da linguagem*, que aborda a linguagem como o pensamento vinculado à verdade e como essência dessa verdade. Percebe-se o acesso à linguagem por possíveis caminhos para um experimento pensante, significativo e plural de sentido.

Nota-se a linguagem como morada do ser que detém saber e conhecimento. Falar com o outro significa dizer algo para o outro, mostrar para o outro alguma coisa e confiar mutuamente ao que se mostra. A linguagem é a casa do ser e é nessa morada que habita o homem.

Descrever o ser no sentido de existir é o que procede a sua existência e sua essência na linguagem. Segundo Heidegger (1977), para se aproximar do ser, viver o ser enquanto experiência requer reflexão. Na busca de sentido para a sua existência tem-se o ser aí, o ser para o outro e o ser para a morte. Já a essência humana está no ente que se apresenta. A relação do pensante com a linguagem passa por transformações pessoais e culturais. No *Corpus*, a linguagem é o veículo para o entendimento do meio. O entendimento desse meio ocorre quando o grupo do Conselheiro, ao fazer uso da linguagem, é introduzido nessa nova morada, agora sem apego às rezas, à submissão do Conselheiro tem-se o desenvolvimento do novo arraial, com abertura do grupo às culturas que chegam de fora e o desejo da

construção de uma cidade sem governo. Por isso, há sempre uma mudança de discurso, o Conselheiro a todo momento dizia que tudo seria resolvido com a sugestão de todos.

A linguagem como intercultura, segundo Michel Foucault (2000), em sua obra *As palavras e as coisas*, retrata a relação existente entre ela e o ser, estabelecendo um percurso histórico do Renascimento à Modernidade. No pensamento moderno, o autor se refere à condução da linguagem e aos modos de como funciona a mente humana. E de como a linguagem, por sua representatividade, espelha o sentido e a expressão do mundo percebido. É a construção da arte e como o leitor aprende tal linguagem. Ela é infinita, representando tudo que falamos, pois tudo que dizemos já foi dito.

Nesse sentido, observamos a noção do sujeito dentro da linguagem não como discurso, mas como contradiscurso. Pela linguagem, é possível ao homem conhecer o mundo, a si mesmo e a representação do seu pensamento.

No momento em que a linguagem, como palavra disseminada se torna objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cautelosa deposição da palavra sobre a brancura do papel, onde ela não pode ter nem sonoridade, nem interlocutor, onde nada mais tem a dizer senão a si própria, nada mais a fazer senão cintilar no esplendor do seu ser (FOUCAULT, 2000 p. 416).

A literatura, no limite do conhecimento da discussão na modernidade, é carregada de significados, pelos quais o homem passa a existir como ser da linguagem. Ela dá ao sujeito disponibilidade para ter conhecimento de si e do mundo. Passa a ser a ligação entre o leitor e o objeto de sua criação, no mundo imaginário.

1.1 Os Caminhos da Linguagem em Veiga

A percepção de Heidegger, em sua obra *O Caminho da Linguagem*, define a fala humana assim:

O homem fala. Falamos quando acordados e em sonho. Falamos continuamente. Falamos mesmo quando não deixamos soar nenhuma palavra. Falamos quando ouvimos e lemos. Falamos igualmente quando não ouvimos e não lemos e, ao invés, realizamos um trabalho ou ficamos à toa. Falamos sempre de um jeito ou de outro (HEIDEGGER, 2003, p.7).

O fragmento a seguir, no *Corpus*, sobre a linguagem humana e o seu entendimento de como essa linguagem está próxima do ser humano é entendida com o modo de interpretar o indivíduo como integrante do mundo. O modo como a linguagem está no pensamento forma uma rede de fala e discurso, que não precisa ser gramaticalmente completo ou de boa projeção oral que em si, basta conter elementos essenciais para uma compreensão correta nas palavras e na fala. O discurso é a base da linguagem, sendo visto como uma relação entre os sujeitos.

A palavra bem manejada, e dita na hora certa, tem poderes a bem dizer mágicos. Bem disse o evangelista que no princípio era o verbo, e o verbo era Deus. E no Livro dos Provérbios está escrito que a palavra oportuna muito boa é. É a sabedoria dos tempos ensinando. Se o Bernabé não fosse hábil em combinar palavras e na maneira de soltá-las, não teria desempenhado com brilho a missão que lhe encomendaram (VEIGA, 1994, p. 5).

Ao iniciar a sua narrativa, Veiga infere que a linguagem é o modo essencial do ser. A habilidade de Bernabé em manejar bem as palavras contribuiu para o sucesso da empreitada que lhe fora confiada, ou seja, a simulação que ele propôs fazer para provar aos federais, a morte de Antônio Conselheiro. Essa aptidão não é uma sabedoria relacionada à gramática da língua, ou no trato com as palavras, mas de uma das formas de manifestação fundamental do ser.

A linguagem é: linguagem. A linguagem fala. Caindo no abismo dessa frase, não nos precipitamos todavia num nada: Caímos para o alto. Essa altura entreabre uma profundidade. Altura e profundidade dimensionam um lugar onde gostaríamos de nos sentir em casa a fim de encontrar uma morada para a essência do homem (HEIDEGGER, 2003, p. 10).

A linguagem é considerada um elemento característico da nossa humanidade, a partir dela é que se revela e desvela a verdade do ser: “Falar com o outro significa: dizer algo para o outro, mostrar um para o outro alguma coisa e confiar-se mutuamente ao que se mostra” (HEIDEGGER, 2003, p. 202). O homem é um ser metafísico, que detém saber e conhecimento por pensamento, sendo a essência da linguagem em si. Esse pensamento tem relação íntima com o mundo e sem essa referência seríamos incompreendidos.

Desse modo, a interpretação das palavras é que levará o indivíduo à compreensão mais profunda do ser. Nesse sentido, Heidegger (1989, p. 8), afirma que “A linguagem é a casa do ser. Nessa habitação do ser mora o homem”. A este é

atribuída a habilidade única de ser sociável e interagir por meio da linguagem. Essa habilidade o qualifica como um ser notável dentre os demais no mundo.

Antes de retomarem o caminho, o conselheiro pediu a atenção do bando com o seu gesto de levantar a mão [...] podemos ficar lá rezando e descansando até os Anticristos irem embora. Enquanto isso, resolvemos com calma para onde ir em definitivo. O que vocês acham? Bernabé e cabo Nestor, que começavam a fazer boa liga, se olharam e se entenderam (VEIGA, 1994, p. 17).

Neste fragmento tem-se a essência da linguagem, no silêncio de Bernabé e cabo Nestor: “[...] os outros, talvez por estarem ainda muito abalados com a derrota parece que não prestaram atenção na fala do Conselheiro, por isso não notaram mudança no modo de falar usado agora por ele” (VEIGA, 1994, p. 17). A fala se expressa no dito e, também no silêncio, que geralmente ocorre diante de situações como uma admiração profunda ou de terror, em que ao se deparar com o fato, pode perder a fala e o raciocínio sobre a linguagem.

Os homens perdem a noção da realidade, devido às fortes emoções, eles se emudecem por pensarem não ser a realidade deles, pois o Conselheiro jamais pedia opinião para alguém, somente dava ordens, o grupo não entendia e nem percebia a transformação inicial de seu chefe. Enquanto Bernabé e cabo Nestor se surpreendem com a mudança de Antônio Conselheiro, observam sua linguagem, e entreolham-se como que dizendo: o que está acontecendo? Há algo diferente? O ficcionista quer dar essência ao ser, e a linguagem deve alcançar a todos, e assim continua seu discurso:

Antes ele resolvia tudo sozinho e comunicava a decisão aos seguidores; agora falava no plural, nós resolvemos depois para onde ir. Assim ficava melhor, claro; muitas cabeças pensando e se consultando alcançam melhor resultado. A dúvida era se aquilo seria uma mudança de verdade ou efeito passageiro do descalabro em que se achavam (VEIGA, 1994, p. 17).

O grupo não pensa e não reflete, pois está assustado com as mudanças repentinas. No universo dos personagens é sugerida a necessidade para todos adquirirem a linguagem, conforme a realidade de cada um, e para obter a compreensão da linguagem que emana de si e no outro, contudo, mesmo diante das palavras de Antônio Conselheiro, eles não acreditam que “[...] aquilo seria uma mudança de verdade ou efeito passageiro do descalabro em que se

achavam”(VEIGA, 1994, p. 17). Eles preferem manter o acordo do grupo para obter relações mais pacíficas entre eles.

A habilidade de falar dos personagens, na narrativa, parece que deixou de existir, no que pode ser entendido como relação à capacidade de um ouvir e entender as questões do outro. O grupo somente obedecia às ordens, não refletia, era guiado, não pensava e, conseqüentemente, não falava, ou seja, não expunha sua ideia sobre o universo ou contexto vivido.

Para Heidegger (2003), é preciso fazer a exploração da fala para instituir-se como ser da linguagem. Ele destaca que o conhecimento da linguagem é uma característica dos seres pensantes. Desse modo, na obra, o Conselheiro situa-se, quando percebe o seu ser por meio da linguagem. Ele usa tal linguagem para desconstruir aquele universo e reedificar outro, que parte do interior para o exterior. O personagem se coloca como ponte entre os outros, e é a essência da linguagem que serve para a relação fundamental entre eles. Nesse sentido, a essência do ser se aproxima da linguagem que traz reflexão. Ao fazer a descoberta da essência do que se pensa, o grupo começa a trilhar um caminho para a possibilidade do autorreconhecimento, vendo-se como o ser da capaz e pensante:

Sabendo enfim para onde ir e o que fazer nos próximos dias, ou semanas, ou meses, tudo dependendo do que Deus mandasse, eles sentiram um relaxamento repentino, que mudou completamente o comportamento de cada um; sentiram uma vontade de brincar e de aceitar brincadeiras, de fazer coisas que só tinham feito na infância, uma vontade de falar, de cantar, de assobiar, de rir ao menor pretexto ou á toa mesmo, sem se incomodar com a presença do Conselheiro, era a primeira vez que acontecia isso de ninguém ficar cheios de dedos ou calado perto do chefe, e não era por desrespeito, era resultado do clima de cordialidade e despreocupação que envolveu o bando de hora para outra e contagiou até o próprio chefe (VEIGA, 1994, p.17-18).

Nesse fragmento, o ficcionista nos mostra, em seu imaginário, a descoberta do ser na linguagem. O fato que se tornou muito importante para a aproximação com o outro, o grupo passou a se identificar com o outro, e a se interagir, reconhecendo-se como sujeito. Essa interação acontece quando

Boanérquio Guerreiro acha de fazer graça, e quase se estrepa, enquanto urinava, ele virou a cabeça para trás e falou para o bando: - É como diz o ditado: homem de Baturité, cavalo pangaré e mulher que mija em pé, libera nos domine. (VEIGA, 1994, p.16).

O que ele não sabia era que Sinésio Bailão era cidadão de Baturité e quem acabou dando essa informação foi o próprio Conselheiro que perguntou

[...] ao Boanérquio o que era mesmo que ele tinha falado sobre os homens de Baturité. Ficaram todos na maior perplexidade, cada um teso e olhando para frente, com medo de olhar um companheiro e não poder segurar o riso, até que o Conselheiro explicou que havia perguntado porque se lembrava que o capitão Sinésio era filho de Baturité e podia dar esclarecimentos que Boanérquio desejasse, disse isso e piscou um olho de um jeito capenga, de quem não é adestrado nessas brincadeiras. [...] aí é que redobrava o riso, como se quisesse pagar com ele a certeza recém-adquirida de que afinal era alguém no mundo, alguém reconhecido e replicado por nada menos do que a serra Canabrava (VEIGA, 1994, p. 18-9).

O narrador expressa e redireciona o ser em sua essência e existência, para que ele se posicione como ser no mundo. A voz narradora parece “[...] conduzir o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALLIER, 1988, p. 531). Agora, tem-se sua essência e o prazer de existir no mundo, o pensamento reflexivo, o espaço para recomeçarem suas vidas. Eles sabem para onde ir, e passam a ter aproximação com o outro.

Outro momento da linguagem e o ser é a representação da figura de Deus, no início da narrativa. O verbo é a linguagem, algo abstrato, capaz de fazer o retorno do tempo de criança: o falar, o cantar, o assobiar, o rir, remetendo novamente à linguagem. Não havia mais a preocupação com o Conselheiro, pois agora havia ligação entre eles, o grupo se entendia, não tendo a necessidade de preocupação, com falta de comunicação, pois nasceu o ser como linguagem.

O personagem de Antônio Conselheiro, ao contrário do grupo, tem a linguagem que o qualifica como autoridade de ser ouvido por todos. No entanto, mais tarde, com a derrota e a doença que o atingiu, fez-se sentir incapaz, resolve que os outros também podem se comunicar. Com tal linguagem, nasce a autonomia. A palavra torna-se fundamental para a compreensão humana, e o falante pode compreender algo sem mesmo possuir palavras.

Heidegger (2003), apresenta rumos para que aprofundemos no universo da linguagem, construindo todo um caminho a ser percorrido, desde a conceituação até a essência da linguagem. Ele apresenta o discurso e a poesia como sendo este caminho crucial, pelo qual somos chamados a perceber a manifestação mais sublime e real da língua, a escutar a voz da linguagem, a perceber que na fala se esconde algo intrínseco a nós. É, portanto, na linguagem que se desvela quem

verdadeiramente somos, as potencialidades que temos à manifestação autêntica do ser.

1.2 A Linguagem como Morada do Ser

A linguagem é distinção essencial entre os homens e os demais seres. Isso significa que o indivíduo possui conhecimento, na linguagem. A essência humana é a sua própria existência, uma correspondência entre outros seres. Heidegger (2003), conceitua o ser humano como existencial: primeiramente, o ser no mundo, em seguida o ser aí (pre-sença) e, finalmente, a temporalidade.

O ser existencial é aquele que se constitui no mundo, chamado de *Dasein*, é o ser-em-situação, que se encontra no contexto de afeto e interesse. Assim como o leitor está aberto às novas relações. Antônio Conselheiro dá ao seu grupo algo novo, ou seja, ele aborda o discurso de reflexão, visando a transformação de todos. A própria situação narrativa é determinada por aquilo que se pretende fazer no futuro.

Eis que as coisas de antes já vieram, e as novas eu vos anuncio; e antes que venham à luz, vo-las faço ouvir". Onde seria esse mundo novo, ele não sabia ainda, e não tinha pressa de saber. Em toda a sua vida ele nunca fizera planos precisos para o futuro, nem se impacientara com a aparente lentidão da natureza e do mundo. Mesmo antes de conhecer as palavras do pregador, já achava que tudo tem o seu tempo, e que para todo propósito há um tempo e um modo (VEIGA, 1994, p. 55).

Neste trecho da obra, ocorre uma nova mudança postural em Antônio Conselheiro, que passa a ouvir seus seguidores, dando voz a eles e buscando novos rumos, inclusive na construção de um novo *lòcus* Canudos. A passagem da narrativa mostra o tempo de antes e do porvir, criado pelas palavras, ou seja, na própria linguagem o narrador traz reflexão sobre o passado e o futuro.

Para Heidegger (2003), o primeiro existencial, o ser aí, é aquele colocado no mundo para se projetar e transcender a si mesmo, contudo sem sair da fronteira de seu próprio eu. Esse ser está à frente do seu tempo, e essa superioridade é verificada no fragmento a seguir, em que D.^a Chiquinha Gonzaga é reportada para fazer parte da história.

Ora, se D.^a Chiquinha havia chegado aos cinquenta e um anos aparentando bem menos, era justamente por não se preocupar com insignificâncias, e por não querer chegar à alvorada antes de passada a meia-noite. Ela

costumava dizer que ninguém, por mais aflito que esteja, consegue tirar mais de vinte e quatro horas de um dia (VEIGA, 1994, p. 135).

O personagem é referência a uma das figuras mais marcantes da história brasileira. Dona Chiquinha está muito à frente de seu tempo, musicista e independente, mesmo na época em que a mulher era preparada apenas para ser dona de casa e procriar. A diversidade e a sagacidade dessa brasileira mostram as faces de personagens como de Antônio Conselheiro, capaz de aceitar o diferente e o novo.

E, finalmente, a temporalidade que está ligada à possibilidade de futuro. O indivíduo é passado, mas encontra-se no tempo agora, e está presente quando faz uso das coisas que o cercam. Somente o tempo é capaz de unir a existência com a essência. Nesse sentido, o horizonte temporal tem importância fundamental na compreensão do ser, pois sem a interinidade não haverá a possibilidade de ser, que só é possível com a existência do tempo.

- Nem um pouco. Vejo como uma oportunidade de ouro porque vocês vão iniciar vida nova numa época propícia, que é a entrada de um novo século. Eu sei que para o mundo, para o globo terrestre, um dia é igual a outro, um ano é igual a outro. A divisão do tempo é invenção humana (VEIGA, 1994, p. 145).

Em épocas de grande expectativa, como a virada de ano, de século, todos esperam por alguma mudança em seu contexto de vida. O efeito psicológico tende a modificar o sujeito simbolicamente na narrativa. Cada um vislumbrava a chegada do século XX, com invenções tecnológicas em várias áreas, especialmente na comunicação (telégrafo) e na medicina (raio-X). Eles sabiam que chegaria também a falta de sossego com esses inventos.

Vocês brasileiros podem se beneficiar muito do invento daquele moço italiano, o telegrafo sem fio. Imaginem um país do tamanho do Brasil poder se comunicar de uma ponta a outra sem fincar postes e esticar fios? E o raio invisível descoberto por um alemão, raio que atravessa corpos opacos e mostra o que existe dentro?
- Mas isso é perigo – disse o conselheiro.
- Ninguém mais vai ter sossego, nem dentro de casa! (VEIGA, 1994, p. 145).

Nos contextos que se referem ao existencial relacionado ao tempo: temos o passado que é o sentir; o futuro, o entender; e o presente, o discorrer. Ou seja, pelo

sentir, está a comunicação com o passado. Os momentos existenciais são refletidos como se estivessem opostos, pois um prende o leitor ao passado e o outro projeta ao futuro, se ligando por meio da vida e da morte.

Para Heidegger (2003), que chama a morte de “princípio da individualização” da vida humana, um único ser passa a dar a ideia de um todo diante da morte. Que é vista como algo que completa o sujeito, pois o ser não se finda. A morte é indispensável ao ciclo da vida, no sentido de colocar fim ao contexto físico para colocá-lo num plano existencial indefinido. Enquanto estiver vivo, o indivíduo segue um horizonte temporal indo ao encontro de novas descobertas e sempre se revelando.

Entretanto, enquanto a morte não estabelece ao indivíduo esse novo contexto, é como se a ele faltasse alguma coisa que o completasse em seu ciclo de vida. Nesse sentido, a narrativa reflete a morte como não física, mas psicológica e abstrata, por inferir a linguagem como meio de viver ou morrer. Se o personagem não revela sua real intenção, ele se insere numa alienação do ser. A troca da casca no Conselheiro representa a morte da falta de diálogo com o grupo, fazendo com que ele se coloque em outro universo. A linguagem permite ao homem perceber-se como diferente dos outros, havendo aí o discurso e contradiscurso.

1.3 A Linguagem como Contradiscurso

Foucault (2000), em sua obra *As palavras e as coisas* traz o indivíduo responsável pelo falar e não falar. Esse movimento é de discurso com contradiscurso. É a linguagem rumo ao infinito. A metalinguagem, tal qual Foucault ressalta que o discurso é a fala de cada um. E o que tudo que falamos, já foi dito, o contradiscurso.

A linguagem é o único meio para o pensante obter conhecimento enquanto sujeito no mundo. Foucault (2000) afirma que a linguagem permite a fala, a ordenação e a representação do pensamento. A obra de Foucault está inserida na fase denominada Arqueologia das Ciências Humanas, e está dividida em três épocas: o Renascimento, o Classicismo e a Modernidade.

O Renascimento é o momento em que a linguagem se manifesta como saber da semelhança “[...] o mundo enrolava-se sobre si mesmo: a terra refletindo o céu,

os rostos mirando-se nas estrelas e a erva envolvendo nas suas hastes os segredos que serviam aos homens” (FOUCAULT, 2000, p. 23). A linguagem é a ordem muda, sendo o espaço que permite a relação entre os seres. Com isso, a semelhança desempenhou papel fundamental no Renascimento, guiando a representação. Nesse contexto, Foucault (2000) propôs a similitude² que representaria a não existência da identidade de cada objeto no real e encontraria o pensamento renascentista, que pensava em termos de parença.

No Classicismo ocorre a ordem que condiciona o discurso que é o conhecimento, ou seja, tem que conhecer o meio para discerni-lo. Percebe-se a dialética nas quatro formas de similitude que se encontram entre si: a conveniência ou aproximação que “ligava coisas próximas umas das outras, como animal e planta, terra e mar, corpo e alma” (MERQUIOR, 1985, p. 63); a semelhança que impõe vizinhança; a emulação ou distanciamento em que a arte não é o indivíduo, mas o seu reflexo: “[...] o que se assemelham perfeitamente, sem que seja possível a ninguém dizer qual deles trouxe ao outro sua similitude” (FOUCAULT, 2000, p. 27); a analogia - a forma de semelhança pelo espaço - que é também responsável por ligações, sintonia e coesão e a simpatia que se dá no movimento e está sempre junto à antipatia.

Foucault (2000) usa esses conceitos para explicar a ligação entre as palavras e as coisas, como forma de deduzir o esquema geral do universo e da vida. O autor utiliza-se de uma figura do Classicismo, Dom Quixote, aquele indivíduo que estaria sempre preso aos livros que lera sobre a cavalaria, se tornando o resquício desse saber desaparecido, pois ele ficou aprisionado no momento em que não havia a distinção entre as palavras e as coisas. Dom Quixote é apontado como o rompimento da noção clássica de representação, como se ele tivesse retroagido do Classicismo para o Renascimento, carregando sua figura de herói.

Na obra de José J. Veiga (1994), Conselheiro é considerado um herói, tal qual Dom Quixote, porém ambos com papéis distintos. Conselheiro sai do Renascimento, ultrapassando o Classicismo, e adentra na Modernidade. E avança rapidamente, de um senhor respeitado, que de repente vê-se doente e derrotado. Após observações e reflexões, o Conselheiro inicia sua trajetória de mudança física e comportamental. Dom Quixote faz o caminho inverso de alguém que já fora abastado, agora em

²Similitude, na obra *As palavras e as coisas*, de M. Foucault são formas de semelhança, similaridade, parença, é o conceito básico do pensamento no Classicismo. São quatro formas: a conveniência ou aproximação, a emulação ou distanciamento, a analogia e a simpatia.

ruínas, ele deixa o lar, a segurança, para viver uma aventura que só existe em sua cabeça. O fato é que a verdade de Dom Quixote e do Conselheiro está na linguagem em si. O Conselheiro, por sua linguagem corporal e habilidade em agregar o sujeito. Já o personagem de Cervantes tornou-se motivo de zombaria, pois perdeu seu equilíbrio emocional, mantendo consigo apenas seu fiel escudeiro, Sancho Pança. Veiga (1994) traz, no *corpus*, essa referência a Dom Quixote numa intertextualidade que introduz o leitor a uma viagem nas histórias que se entrecruzam.

- Lunático não digo. Ele é um sonhador. Uma vez eu o chamei de Quixote do Ulster, ele gostou. Pensando bem, todo bom irlandês tem parentesco com o homem da Mancha. Veja nós. O que é viemos fazer aqui neste fim de mundo, se não por quixotismo?
- Quixotismo extraviado, porque os nossos moinhos de vento estão em Erin.
- Somos cidadãos do mundo, como Garibaldi, Lafayette. Poucos são Quixotes em suas terras (VEIGA, 1994, p. 105).

O Conselheiro, que no Classicismo mantinha os costumes e o próprio discurso de fazer somente o que determinava o livro sagrado, tendo em vista que seus seguidores não o questionavam, apenas obedeciam. Pensavam, conversavam entre si, mas não ousavam expor suas contrariedades com o líder, mesmo que vissem algo descabido. Isso está explícito nos dizeres do Conselheiro e nos cochichos de Joaquim Norberto e cabo Nestor.

Primeiro vamos rezar nossa ladainha. Já deve ser hora da ave-maria e não vejo motivo para quebrar o costume. [...] Os homens se olharam, não entendendo. Ladainha naquele momento parecia fora de propósito, assunto de maluco, com o perdão do pensamento. Se ladainha adiantasse, eles não estariam naquela avaria. Foi isso mais ou menos que Joaquim Norberto cochichou para cabo Nestor, que também entrara muito em dúvida quanto á oportunidade ou conveniência de se ajoelharem; mas vendo muitos já se ajoelhando... (VEIGA, 1994, p. 13).

O que o conselheiro dizia era uma ordem, ele nunca poderia ser contrariado, pois era o chefe supremo, o líder humano e divino.

Retomando as teorias de Foucault (2000), que estabelece no signo novas significações, saindo da relação de Dom Quixote e passando para a ordenação de identidade e diferença. Para explicar essa ordenação, Michel Foucault (2000) não dissipa as similitudes por meio das evidências e suas regras, mas as ordena e classifica, além de romper com as semelhanças. Então, com o fim da similitude, o Classicismo irá fundar novos conceitos como representação e a busca pelas

identidades e diferenças dos objetos com o uso de classificação e sistematização dos saberes por uma ligação entre os objetos. E nesse momento há uma tentativa de normatizar o mundo e, ao tentar, espera-se o distanciamento entre objetos e representações. Nesse ponto, surge a *mathêsis*, a ciência da medida e da ordem, e a taxinomia, a classificação da natureza. Vale ressaltar que no Classicismo o que é sentido era a classificação das coisas.

Para ter acesso ao conhecimento é necessário experimentar e questionar a semelhança, por meio da comparação pela intuição e das grandezas ou multiplicidades. No *corpus*, há uma passagem no texto que reforça essa teoria, ao falar sobre a doença do Conselheiro e como ela foi tratada, indicando que a curiosidade de D. Marigarda trouxe aprendizagem.

Vendo Joaquim Norberto retalhando a cobra com um desembaraço de quem sabe o que faz, D.^a Marigarda teve uma idéia.
 - Será que isso aí dá caldo seu Joaquim?
 - Por que não houvera de dar? Isso é como galinha ou tatu, qualquer bicho. Tanto se come assada, cozida, frita. Depende do gosto e dos recursos. [...] Só então D.^a Marigarda foi ver se sobrara alguma coisa do assado, do cozido ou do fritado da cobra, ela nunca tinha comido disso, mas sentiu curiosidade de provar. Mas um novo aprendizado ela tinha recolhido: que caldo de cobra é bom para reanimar doente de malina podre (VEIGA, 1994, p. 85-6).

De uma situação de desespero com a doença do Conselheiro, surgiu a intuição de D. Marigarda para utilizar os recursos existentes e tratar do problema e, por meio da prova, depois, por curiosidade, tivera vontade de experimentar a iguaria de cobra do sertão.

Assim, inicia a ruptura entre Classicismo e a Modernidade mostrando o momento exato em que o pensante aparece como sujeito e objeto das ciências humanas e do saber. O indivíduo terá condições de conhecer-se, adentrando no infinito que será substituído por uma analítica de finitude. A vida, o trabalho e a linguagem sofrerão mudanças em relação ao conhecimento humano. A representação não mais dará conta das novas empiricidades, passando a mostrar sua nova roupagem.

Nesse sentido, *A casca da serpente* demonstra como o ser e o tempo conseguiram compreender a natureza e tirar dela proveito. A obra cita as descobertas do petróleo, que passou a substituir o carvão, a criação dos motores à combustão, a criação do telégrafo, do raio-X, do uso dos minerais. Já nas ciências, outras teorias são levantadas sobre a evolução das espécies. A organização social

da narrativa é posta para a ocorrência de mudanças: impérios e reinos são transformados em repúblicas, como o Brasil em 1889. D. Chiquinha questiona aos presentes sobre os descaminhos da nova forma de governo, que já se estabelecera há dez anos e ainda não acertara o passo.

D.^a Chiquinha, sentada perto se abanando com a fralda do avental, entrou na conversa.

- Até agora vocês só falaram de assuntos lá de longe. E aqui no Brasil, o que é que vocês acham dessa república que não acerta o passo? Ela já vai completar dez anos. Com dez anos eu já costurava, fazia alfenim e batucava piano (VEIGA, 1994, p. 144).

A narrativa explora os discursos da história dos personagens, em que se dá a passagem para a Modernidade em que o pensamento se revela na linguagem para levar o leitor a perceber a dimensão das atividades do indivíduo e de seu grupo. Nesse momento, o espelho ou expressão de conhecimento do mundo é percebido na construção da arte. Na linguagem que entrelaça passado e futuro com seus vários contextos, as relações são estabelecidas entre a arte e a história. O leitor encontra elementos para problematizar e compreender o que vem a refletir em sua vida e em seu meio, situando-se como sujeito de possibilidades de conhecimento (FOUCAULT, 2000). O ser era impensável, bem como o pensamento moderno que se metaforiza na figura e aparece na modernidade.

No *corpus*, o ficcionista faz essa transposição do clássico para o moderno em que o indivíduo apenas está no mundo. Sua comunicação é pelas semelhanças das coisas já existentes. No fragmento a seguir, isso é percebido.

Mas não podiam negar que a presença do Conselheiro era uma espécie de grude forte, que segurava todos; sem ele nem estariam ali. Era ele quem traçava o rumo, dizia o que era acertado fazer, o que era perigoso. Sem ele o bando desfacelava, tantos seriam os desafinos. Ele tinha um jeito de influir nas pessoas para elas o respeitarem de vontade própria sem que ele precisasse falar grosso (VEIGA, 1994, p. 26).

O Conselheiro se utiliza de textos prontos para convencer e manter o grupo unido e isso traz resultados, pois sua figura, também semelhante a uma divindade, leva o grupo a crer que ele seja a própria representação de um deus na terra. Portanto, fica evidente a comunicação por meio de coisas já existentes.

Foucault (2000), demonstra em sua teoria que o indivíduo, no Classicismo, não é eterno na filosofia e nem história, mas surge com a Modernidade e vai declarar que a ciência humana traz a possibilidade do nascimento.

O homem não existia (assim como a vida, a linguagem e o trabalho); e as ciências humanas [...] apareceram no dia em que o homem se constituiu na cultura ocidental, ao mesmo tempo como o que é necessário pensar e o que se deve saber (FOUCAULT, 2000, p. 439).

No *corpus*, o Conselheiro, depois de tomar banho, passou a admirar o próprio corpo, observar suas pernas, pés e braços, agora livres do cascorão que o acompanhara durante muito tempo. Estava se descobrindo não só na linguagem, deixando de seguir fielmente o que apregoava o Livro Sagrado, mas o próprio sujeito físico, com cuidados pela higiene e aparência, queria se renovar por inteiro (VEIGA, 1994).

No primeiro capítulo da obra *As palavras e as coisas*, na análise do quadro *Las meninas*, de Velasques, Michel Foucault (2000) faz a transição para a Modernidade. O sujeito é a representação dele próprio, não é mais objeto; o pintor que pinta é também objeto da pintura e a visibilidade do representante e do representado. O ofício do pintor está presente no ser visto na Modernidade. Ou seja, é o objeto e sombra do objeto, que de abstrato passa a ser concreto e visível. Sendo assim, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha é o discurso e *A Casca da Serpente* passa a ser o contradiscurso.

Na obra analisada, há a questão da relação do pensante com essa modernidade. Na reescrita da obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, na qual é retratado o Classicismo e sua transição para a Modernidade. Os personagens de obras distintas, o Conselheiro, incidem em destinos contrapostos. Em *A casca da serpente*, o imaginário faz com que o Conselheiro seja um sobrevivente que revela uma nova existência com atitudes diferentes de sua vida anterior. Ele adquire a linguagem e dá oportunidade para que os outros também a adquiram. O protagonista tem postura modernista na qual pensa e busca o conhecimento.

Na obra, D. Marigarda, mesmo sendo mulher vivendo em meio a muitos homens, tem o direito de se posicionar, questionando, inclusive, o Conselheiro e Pedro se queriam passar o mundo a limpo, numa alusão ao tempo em que passavam escrevendo e discutindo sobre os problemas da humanidade, preocupados com o futuro.

Nesse sentido, o conhecimento, a linguagem e o saber passam a existir definitivamente no mundo imaginário. O próprio ser está passível de mudanças e de

mudar o mundo. Nessa percepção, a teoria de Foucault (2000), remete em como se dá a construção da arte, o aprender da linguagem.

O discurso permite o contradiscurso como linguagem rumo ao infinito, isto é, tudo que escrevemos e lemos, já foi lido e escrito, e entendido de várias formas. O dizer pode ser ou não discurso, pela reflexão que cada indivíduo faz. As coisas e as situações formam a metalinguagem, tal qual Foucault (2000) teoriza que o discurso é a fala de cada um. O ser da linguagem, o significado e o significante dependem do contexto em que eles estão inseridos, e a ordem e comparação se estabelecem com o conhecimento e não no ser das coisas.

A arte *corpus* é uma reescritura, a partir das semelhanças da obra com história de Canudos, de Euclides da Cunha. Os signos já não são semelhantes a seres, pois deixa de relacionar diretamente com o mundo visível. Entretanto, a linguagem não deixou de ter poder ao romper com a similitude, isto é, adquiriu novos poderes que lhe são peculiares na noção de representação. Os discursos são definidos e redefinidos pelo reaparecimento do ser vivo da linguagem, não há representação sem discurso. As coisas, assim como a vida, podem ser renomeadas para a formação da identidade e autonomia do imaginário.

2 O IMAGINÁRIO ARTÍSTICO EM JOSÉ J. VEIGA

A literatura nasce da literatura. Cada obra nova é continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

(Leyla Perrone-Moisés)

A linguagem literária faz parte do contexto histórico-social, dialogando com o meio. Tem-se a importância dos sentidos da produção e reprodução do imaginário coletivo. A obra de José J. Veiga se singulariza num emaranhado de imagens simbólicas, formando um imaginário significativo e diversificado, por seus próprios caminhos.

A narrativa é observada por seu universo fictício, por fazer oposição ao real. O imaginário apresenta-se com diferentes concepções teóricas, abrangendo estudiosos de áreas como psicanálise, antropologia, hermenêutica, fenomenologia, religião dentre outras.

Sendo assim, a proposta do capítulo, primeiramente, é fazer a transição dos caminhos e da descoberta da linguagem para o imaginário artístico em Veiga. Tendo a literatura como reconstrutora do imaginário a partir de um contexto sócio-histórico colocando a importância da linguagem literária na produção e reprodução desse imaginário coletivo, embasando-se nas teorias de Arendt (2009) e Laplatine (1997). Em seguida temos o imaginário nas teorias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, o que é tratado sobre o tema por diferentes ciências e, na literatura, vai além das concepções que exploram o imaginário como simples extensão da realidade psicológica. E, finalmente, são abordados os Símbolos como Representação Figurada, nas dimensões das atitudes imaginativas na formação de símbolos, imagens, mitos e arquétipos do ser humano. Observando que o imaginário pode representar mundos físicos e psicológicos.

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o “verdadeiro” e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer (PESAVENTO, 1995, p. 24).

Nota-se o imaginário como contraponto de um dos planos da realidade abstrata. O fragmento a seguir ilustra esse imaginário na obra *corpus*: é a cidade de

Concorrência de Itatimundé, a nova Canudos, que será criada, a partir de um modelo de cidade ideal, remodelada, com ideias de igualdade.

- Vejo que os senhores estão estranhando esta minha conversa e não é para menos. Antes eu resolvia tudo sozinho e dava as ordens. Isso vai mudar, aliás, já mudou – e expôs a idéia de deixarem logo o acampamento na Canabrava e procurarem um lugar outro para a nova comunidade, que seria como que a continuação de Canudos; mas uma Canudos passada a limpo, melhorada com as lições aprendidas com a derrota (VEIGA, 1994, p. 48).

O Conselheiro, que aprendeu muito com as experiências vivenciadas em Canudos, destruída pelo Exército, sugere criar outra comunidade ou reconstruir a antiga. Contudo, após várias argumentações, prevalece a criação de uma nova cidade: Concorrência de Itatimundé. O imaginário permitiu essa fundamentação criacional de mudança inferida pelos termos *A casca da serpente*, que muda com o tempo e revela outro ser na casca revigorada.

Falar da realidade imaginária é falar da simbologia de lugares, de pessoas e de situações. Desse modo, o imaginário de cada um pode ser abrangente ou afunilado, do tamanho de um continente ou de uma pequena cidade, do oceano ou de um filete de água. Sua capacidade é dinâmica, fazendo maior ou menor, conforme sua situação natural do mundo imaginário. Também adquire distintos modos de organização, mais ou menos eficientes. O imaginário é a destruição e a reconstrução de um *lócus*, sinalizando mudanças dos personagens e de seus contextos.

[...] Pedro e o conselheiro passavam boa parte do tempo discutindo e escrevendo [...] Vendo os dois homens naquela faina, que muitas vezes entrava pelas horas de descanso do tio, D^a. Marigarda um dia perguntou se eles estavam a fim de passa o mundo a limpo. Quem respondeu foi o tio.
 – O mundo não. Só este nosso pedaço de sertão. Não é, Sr. Pedro?
 -Por enquanto. Quando tivermos arrumado o sertão, vamos cuidar do país. Depois atacaremos o mundo (VEIGA, 1994, p. 149).

O imaginário perpassa pela ideia materialista do devaneio poético em que se estabiliza as imagens poéticas, materializando-se. O Conselheiro representa aquele que criará esse sertão. Ele imagina um país, um mundo com igualdade, no qual todos possam ser tratados como seres de direitos garantidos e não como sofridos. Conselheiro propõe fundar essa cidade com justiça social. Ele consegue uma cidade com tal possibilidade, embora, no final da reconstrução, a cidade pareça ter sido

destruída: “E a terra, o chão onde foi a Concorrência de Itatimundé, é agora depósito de lixo atômico administrado por uma indústria química com sede fictícia no Principado de Mônaco” (VEIGA, 1994, p. 155).

A estrutura do imaginário depende do envolvimento do processo de formação, que tem início no momento que o personagem começa a obter imagens do mundo, pelos cinco sentidos. Esse processo se completa com o desenvolvimento da memória ligada ao imaginário, na capacidade de buscar experiências do passado e transformá-las, produzindo combinações inovadoras.

O processo do mundo imaginário ocorre quando se forma um conjunto de imagens recebidas a partir do nascimento, pelas quais se torna provável a definição de vida, ou seja, o imaginário é o universo composto de lembranças, ideias, e sensações em vários graus de interferência do particular do indivíduo.

Esse universo naturalmente está disposto a constantes transformações, já que recebe a intervenção de novas imagens coletadas pelos sentidos do próprio ato imaginativo. Entretanto, existe nele certa rigidez de suas próprias inclinações que o indivíduo recebe da memória, do conhecimento e da organização do próprio mundo imaginário que o cerca.

A formação do imaginário precisa ter relevante influência sobre os pensamentos e sentimentos do indivíduo, ao ponto de determiná-los, tornando-se o real princípio formador de sua personalidade. Tomar consciência de que está incluída a organização de imagem universal é descobrir e ver o mundo, sinalizando que não se trata de um posicionamento meditado, mas de um universo que é construído para ser observado e percebido com suas diversas possibilidades.

Essa tomada de consciência é essencial para que a racionalidade do imaginário não seja em si mesma, mas flui pela inteligência humana que precisa ser trabalhada sobre tal imaginação. O ato de achar-se e se ver mundo de modo algum é construído isoladamente, mas junto com outras visões de mundo, encontradas nos signos que representam o ser, a família, a sociedade, a cultura e o imaginário.

2.1 A Linguagem e o Imaginário

O imaginário mantém uma relação direta com a cultura, a história e a sociedade. A literatura, como parte dessa cultura, não poderia deixar de ser também

uma das bases do imaginário multissignificativo da produção literária de uma determinada obra de arte em seu lugar de origem.

Nessa perspectiva, Hannah Arendt (2009) demonstra que a literatura é um processo de identificação de algumas sociedades por meio de representações simbólicas presentes na história que modelam culturas e passam a ser por elas modeladas. De posse desses elementos, vai construindo seu imaginário numa relação inter e transdisciplinar, dialogando com outras áreas do conhecimento humano e extrapolando o simples deleite, pois leva o leitor a transcender da ficção para a reflexão, da literatura para a arte.

A literatura, como (re)construtora do imaginário a partir de um contexto histórico-social, ficcionalizando ou da ficcionalização do já ficcionalizado, como é o caso da obra *corpus* desta dissertação, coloca a importância dos sentidos da linguagem literária na produção e reprodução do imaginário coletivo. A linguagem se dobra e desdobra-se para singularizar-se em imagens simbólicas, formando um imaginário diversificado e específico.

Durand (2011), conceitua que o imaginário se constrói num contexto histórico e social e reconstrói-se numa realidade que seja capaz de modificar a si e aos outros. A arte aponta, que

[...] este 'inconsciente específico' forma-se quase no estado de origem (tal como o gesso 'adquire forma' num molde) das imagens simbólicas sustentadas pelo meio ambiente, especialmente pelos papéis, as personae (as máscaras), desempenhadas no jogo social (DURAND, 2011, p. 94).

Do mesmo modo, a literatura como escritura, feita a partir do imaginário, reelabora o princípio do real e reinventa uma nova realidade, possível porque é imaginária. O enfraquecimento da linguagem demonstra que a decadência do escritor como ser criativo. Por isso, as criações literárias como o *corpus* recuperam com sua narrativa o poder das palavras. Elas devolvem na literatura o encantamento, a imaginação, criando um caráter espontâneo e constante na linguagem. É a linguagem artística que redobra sua eficiência ao se colocar diante do ser, fingindo realizar-se como sujeito igual a esse ser.

A imaginação do leitor o leva a revelar o jogo dessa linguagem que remete o seu mundo para si próprio, embora insinue o universo alheio, como de outras obras – *Os Sertões* – e do indivíduo. O imaginário que ora mostra, ora esconde, passa a pertencer ao pensamento dos personagens e daqueles que estão em seu mundo.

Só Pedro ficou de pé olhando as estrelas e pensando lá as suas coisas. E quando ia se recolhendo também, esbarrou no Conselheiro, que tinha perdido o sono e saíra à procura de companhia para conversar. Mas por falta de testemunha não se ficou sabendo o que falaram (VEIGA, 1994, p. 146).

Nesse fragmento, no final do penúltimo capítulo, Veiga insinua o diálogo entre o Conselheiro e Pedro. O narrador afirma que não tem testemunha para seus relatos, revelando que os acontecidos são puramente imaginativos. Percebem-se os questionamentos sobre a história e o contexto do protagonista inserido no mundo imaginário do que lê e dos que são lidos: “O imaginário, portanto, de maneira geral, é a faculdade originária de pôr ou dar-se, sob forma de apresentação de uma coisa, ou fazer aparecer uma imagem e uma relação que não são dadas diretamente na percepção” (LAPLATINE, 1997, p. 24).

O imaginário não acontece dentro da realidade, mas dá a possibilidade de ser construída em conexão com ela. Na obra, o narrador faz esta conexão trazendo a realidade ficcional na narrativa ficcional de *Os sertões*, para seu romance: o espaço e os personagens, o sertão dentre outros. O narrador insere personagens em vários caminhos, para compreender e superar a realidade, ou seja, constatar o que existe, o que é real, dependendo do que está fora e dentro de nossa mente.

A ressurreição ficcional, na narrativa, desencadeia uma leitura dupla com os do ponto de vista de *Os Sertões*. Certifica-se a habilidade imaginativa que Veiga promove nos discursos que se aproximam e se distanciam, recriando um líder que, após derrota para os federais e a destruição de Canudos, ressurgiu como uma águia e reconstrói uma nova cidade, a imaginária.

E no arraial o resultado de tanta conversa e escrita foi aparecendo nas simples e belas construções materiais e nas normas de convivência e trabalho que deram corpo e alma à Concorrência de Itatimundé, comunidade que serviu de modelo a uma infinidade de outras mundo a fora (VEIGA, 1994, p. 154).

Esse movimento de aproximação e distanciamento entre os fatos reais e fictícios é intencional. A ficção insere mundos em seu universo pelo imaginário: “A imaginação tornou-se o caminho possível que permite não apenas atingir o real, como também vislumbrar as coisas que possam vir a tornar realidade” (LAPLATINE, 1997, p. 3).

Pelinsler e Arendt (2007), em seu artigo *Imaginário, identidade e cultura: a perspectiva regional* analisa o imaginário relacionado ao social, a identidade e a cultura. As manifestações da arte aparecem como reflexos da realidade.

O imaginário, então, instaura uma ordem simbólica a ser seguida, na medida em que rituais devem ser celebrados, datas, heróis e mitos precisam ser lembrados, e comportamentos são esperados. Garante a unidade do todo, ao manter os indivíduos ligados entre si, reforçando a coesão da coletividade (PELINSER; ARENDT, 2007, p. 38).

O envolvimento da cultura com o meio, o imaginário social é chamado imaginário coletivo, quando interage com todos em um mesmo ambiente. Essa interação está no modo de pensar do indivíduo que está nesse ambiente, transformam e são influenciados por imagens geradas pela coletividade. O Conselheiro e as rezas são um exemplo desse imaginário social, com crenças e ritos: “[...] hoje só vamos rezar três Padre-nossos, com as Ave-marias e a Salve-rainha correspondentes, e mais um Credo para reforçar” (VEIGA, 1994, p. 14). Esse costume das rezas tornou-se um ritual, que envolvia toda comunidade. A imagem das rezas foi moldada para ser o momento da Ave-maria, não podia deixar de acontecer.

O imaginário carrega algo de inexplicável, atuando como uma construção mental não quantificável, responsável por atribuir significados ao ambiente social, desde seus participantes até objetos e instituições, atitudes e tradições (PELINSER; ARENDT, 2007, p. 37).

O imaginário dos personagens aliado às tradições e entrelaçado à linguagem local, aos provérbios e aos ditos populares são características do imaginário social. Nesse contexto, é perceptível no linguajar a produção de valores e formas sociais: “Era a lei da guerra no sertão, aquele mundo onde se diz que o filho chora e a mãe não ouve, onde o diabo ri e deus não ralha, onde tudo pode acontecer, e mesmo assim é bonito” (VEIGA, 1994, p. 13).

Nesse fragmento, o escritor faz referência ao sofrimento do homem sertanejo, que não tem saída, nem socorro. Ele está à mercê da própria sorte, e mesmo assim é feliz e acha tudo bonito, pois não tem para onde correr. A literatura representa a cultura, e ambas estão nesse contexto, em relação a várias áreas do conhecimento científico, articulados por símbolos presentes no cenário histórico-social. Assim, o

imaginário e a linguagem estão entrelaçados na cultura e na história, mediante uma sociedade que os promove.

2.2 Signos Imagéticos: Fogo, Terra, Água e Ar

O conceito de imaginário de Gaston Bachelard (1998) tem como característica a diversidade do seu pensamento entre ciência e poesia. O autor faz a analogia do inconsciente e do consciente lógico, seguindo a teoria de Jung na análise dos sonhos e seus arquétipos. Ele testemunha a universalidade da imagem na vida mental e formula a teoria dos elementos, conceituada aqui por signos imagéticos.

Segundo Bachelard (1998), há dois tipos de imaginação: a formal e a material. A imaginação formal valoriza os fundamentos teórico-matemáticos e a padronização lógico-empírica das ciências naturais, tendo como referência a concepção formulada por Aristóteles: por um lado, cartesianismo e positivismo da ciência. De outro, a imaginação material, ligada à atividade científica, propiciando os devaneios noturnos da matéria. O filósofo pontua que a materialização do imaginário se dá quando se pensa, sonha ou vive a matéria: “[...] distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma imaginação que dá vida à causa material; ou, mais brevemente, a imaginação formal e a imaginação material” (BACHELARD, 1998, p. 1).

O imaginário se encontra muito próximo, envolvente e consistente. Segundo Bachelard, a profundidade da imagem é a particularidade substancial que insurge no movimento da realidade metafórica: é todo um mundo implícito e, portanto, inconsciente, em movimento constante, que existe nutrindo naturalmente o universo poético, ou seja, a obra literária. Com isso, cria-se uma fenomenologia própria ou uma organização do estudo da criação da imagem poética do imaginário literário. O real e o imaginário são legitimados enquanto matérias arquetípicas do inconsciente, alimentando sonhos. Têm-se as formações simbólicas em diferentes dimensões: “Com efeito, acreditamos possível estabelecer, no reino da imaginação, uma lei dos quatro elementos, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, a água ou a terra” (BACHELARD, 1998, p. 4).

Bachelard, em seus ensaios, trabalha exaustivamente a relação dos sonhos com os elementos da natureza. Em *A água e os sonhos*, ele analisa a imaginação

da matéria. Em *O ar e os sonhos*, conceitua a imaginação do movimento. Na obra *A psicanálise do fogo*, busca a realização, ou seja, promove o equilíbrio e garante a continuidade, das imagens poéticas.

Para análise desses elementos, observa-se a metafísica do imaginário poético, que nos remete, primeiramente, para o elemento água. O psiquismo hidrante a qual há atitudes refletidas no comando do próprio trabalho da reflexão, isto é, “[...] um suporte e o mesmo tempo um aporte de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. A água torna-se assim, pouco a pouco, uma contemplação que se aprofunda, um elemento da imaginação” (BACHELARD, 1998, p. 12).

A simbologia da água aparece como o elemento de transição entre o antes e o depois, no *Corpus* tem-se o discurso e o contradiscurso. Forma-se o universo das misturas: a água torna-se predominante ao relacionar-se com outros elementos, mostra-se como algo capaz de mergulhar coisas, transformá-las em objeto de purificação.

Pela água, a linguagem flui como a imaginação, apresentando sua dinamicidade. Pode ser calma ou violenta, como contextos de lagos, rios e mares. Tem vida própria seguindo seu caminho rumo ao mar, formando ondas com fúria parecendo um animal indomável, causando destruição. A água simboliza um ser totalitário: com um corpo líquido ou sólido. Com fúria, parece ter voz, é um elemento que compõe a totalidade da natureza, junto com terra, ar e fogo, dentro de uma realidade poética: “A água deve sugerir ao poeta uma obrigação nova: a unidade de elemento” (BACHELARD, 1998, p. 17).

A água aponta para a limpeza não apenas em termos físicos, mas ainda em dimensões espirituais. O próprio trabalho discursivo em *A casca da serpente* remete a isso, quando Bernabé explica que “o Conselheiro era uma pessoa tão limpa de malícia” (VEIGA, 1994, p. 29).

Na acepção do Cristianismo, a água representa a vida espiritual e proporciona essa pureza e implica a eternidade. Água da vida é símbolo cosmogônico, porque cura, purifica, rejuvenesce e conduz ao eterno. O personagem Conselheiro se vivifica e adquire eternidade, pela construção literária que, por seu caráter estético, tem a possibilidade de revigorar e estabilizar o antes destruído por alternativas insinuantes do discurso oficial.

Em *A casca da serpente*, o narrador descreve inicialmente o líder de Canudos como personagem rude e indiferente a banhos. Nesse sentido, a água é incorporada

à mudança do personagem. O discurso relata a circunstância de Antônio Conselheiro à procura de água para se lavar, o que provoca grande espanto entre seus subordinados.

O conselheiro quis saber se estavam tomando banho na bacia da mina.
 - Pois eu vou experimentar essa bacia. Estou precisando limpar o ceroto.
 Também sou filho de Deus – disse o velho
 Só quando o viram voltando da fonte com os cabelos molhados e a camisola em parte também, acreditaram que ele tinha entrado para a irmandade dos asseados (VEIGA, 1994, p. 28).

Nesse trecho, a água é importante para purificar e transformar, não apenas o corpo físico de Antônio Conselheiro, mas também o seu comportamento, caracterizando-o como um novo ser, mais humano e menos divino. A água afeta e forma as pessoas, é capaz de mudar comportamentos e tradições culturais. É um elemento primordial, fonte de transformação. Dela, nasce a forma, nela, ocorre o processo de regeneração.

O imaginário ligado ao ar caracteriza-se exatamente por dinâmico, além de ascendente, trazendo em seu bojo as forças do vento, o passar das nuvens. Está animado, portanto em seu próprio movimento. A imaginação intrinsecamente dinâmica vive (BACHELARD, 1985, p. xxiv).

O imaginário poético bachelardiano é outro elemento material junto à água, é o ar que ressignifica o imaginário da narrativa, fluindo imagens com diferentes movimentos. Pelo ar os discursos desempenham seus papéis de ser palavra, literatura, imagem, signo, que categorizam a imaginação produtora.

Deve ter sido um desses ventos prestimosos o que o levou uma vez, há muito tempo, a um lugar apartado, num desvão da serra de Ariranga, quase na divisa com Pernambuco. [...] A atração por lugares altos o puxou para a serra. [...] Não tinha pressa, porque não tinha amanhã, ninguém o esperava em parte alguma, ninguém sentia falta dele. [...] Mas o vento que o levava também era errante. A certa altura, num patamar amplo e abrigado dos ventos, encontrou umas pessoas morando (VEIGA, 1994, p. 55-6).

Nesse fragmento, o narrador onisciente seletivo³ remete o discurso para Conselheiro ainda jovem. Sozinho, não tinha compromisso, nem objetivo, queria somente ir ao alto da serra. Fugia de algum acontecimento do qual o envergonhou

³ Narra os fatos sempre com a preocupação de relatar opiniões, pensamentos e impressões de uma ou mais personagens, influenciando assim o leitor a se posicionar a favor ou contra eles.

muito. O jovem Antônio Mendes Maciel consegue retomar sua vida mesmo que inconsciente. Pelas palavras proferidas por ele, percebe-se o movimento do ir e vir com o elemento vento: “Assim, para que ter pressa? Vamos com os ventos, eles sabem o rumo. E ouvir os ventos também é bom, eles sabem o oculto, sopram sugestões, tilintam chaves quando a pessoa está perdida” (VEIGA, 1994, p. 55).

Nesse caso, o elemento ar está nos movimentos relacionados à força, sendo a imaginação produtora dessas forças. O ar leva os personagens aos devaneios, no sopro que projeta e amplia o sonhador. Também age diretamente nos devaneios substanciais, íntimos. O vento carrega o odor que leva outros momentos de sentir. Pedrão e Quero-Quero retornam a Canudos e percebem o cheiro forte de destruição.

Já de longe um cheiro virulento de carne podre, só podia ser, mas com uma diferença alarmante. Uma coisa é cheiro de carniça de bicho, horrível mas esquecível quando a fonte dele é afastada. [...] É um cheiro que todo ser humano reconhece logo, mesmo da primeira vez que sente: o cheiro antecipado de si mesmo (VEIGA, 1994, p. 33).

O termo ar é signo com sentido de movimentar as ações na narrativa. Ele leva o odor que denota acontecimentos de destruição, sentida de longe, mesmo antes da morte. O odor mostra a necessidade de transformação, mencionada no banho de Antônio Conselheiro, que parece ter atingido todo o corpo e efetuou grandes mudanças: eliminação da crosta de sujeira que impedia que o próprio líder conhecesse seu próprio corpo, trazendo a ele o elemento ar de leveza e pureza.

Os elementos se interligam nas relações que fazem parte da natureza, em que eles são comumente importantes. A terra, “ao contrário dos outros elementos, tem como primeira característica a resistência. A resistência da matéria terrestre é imediata e constante” (BACHELARD, 2001. p. 8). Em *A Casca da serpente*, a referência à terra é constante, mesmo quando ausente, como pode ser percebida no fragmento em que Pedro, um príncipe do anarquismo russo, que tem o desejo de construir uma sociedade sem governo, decide voltar para sua terra natal. “- O senhor entende tio Antônio. A minha terra me chama, eu tenho que ir. Lamento deixar Itatimundé, mas o meu lugar agora é lá” (VEIGA, 1994, p. 153).

A terra é o abrigo de tudo que existe. Por sua solidez e dureza, é resistência às forças humanas. Mesmo assim, provoca a imaginação dinâmica do pensante. Seu impulso natural mobiliza energia para o trabalho material feito por mãos

humanas, cavando a terra, entalhando madeira extraída da terra. O ato de trabalhar com a matéria pode transformá-la, fazendo o rígido ser dinâmico.

E com que ferramentas? Como furar sete palmos no chão duro? De ferro, só tinham o facão, e já era alguma coisa. Com paciência e empenho, vários homens se revezando, dava para abrir uma cova. O problema era retirar a terra para dar lugar ao defunto. Com as mãos, ia levar um cervo de tempo, a sangrar. Uma solução mais fácil era ver se não haveria nas imediações algum buraco ou fenda natural, onde se pudesse depositar o morto e depois cobrir, cada um levando um chapéu de terra como homenagem. Terra é mais fácil despejar do que tirar, mormente quando não se tem ferramentas apropriadas (VEIGA, 1994, p. 80-1).

Neste trecho, a narrativa retrata a imaginação material. Com o Conselheiro à beira da morte, seus companheiros imaginam o que fazer para enterrar seu corpo. Eles citam a dureza da terra, criam suposições de como usar sua força para transformar a terra, com sua mão de sonhador. Ela é a mãe que sempre acolhe seus filhos, sendo um momento previsto pelo protagonista: “Ele meditara muito sobre a possibilidade uma retirada mais para o norte; mas reconhecia que estava com seu tempo praticamente no fim, e sabia que seus filhos já andavam muito sacrificados” (VEIGA, 1994, p. 9).

O sacrifício lembra o elemento fogo que queima e transforma, ocorrendo uma destruição que gera as mudanças. No *corpus*, vários fatos descrevem essa metamorfose do protagonista, sua mudança acontece mediante o sofrimento, é como se as chamas o tragasse, e o regenerasse, e o convertesse em outro ser.

O fogo sugere o desejo de mudança, de forçar o correr do tempo, de chegar imediatamente ao termo da vida, à outra vida. [...] O ser fascinado escuta o apelo ao braseiro. Para ele a destruição é mais que uma mudança, e uma renovação. Este devaneio muito especial e, no entanto, muito complexo no qual se unem o Amor e o respeito (de temor) pelo fogo, o instinto de viver e o instinto de morrer (BACHELARD, 1994, p.37).

Nesse sentido, o elemento fogo, mostra-se como objeto imediato. Mesmo estando o Conselheiro muito doente percebe o sofrimento do grupo, assim ocorrem as primeiras transformações no Conselheiro, prevendo seus últimos instantes naquele contexto que, por algum tempo, comandou seu devaneio.

Compreende-se assim que a um elemento material como o fogo se possa associar um tipo de devaneio que comanda as crenças, as paixões, o ideal, a filosofia de toda uma vida. Há um sentido em falar da estética do fogo, da psicologia do fogo e mesmo da moral do fogo. Uma poética e uma filosofia

do fogo condensam todos esses ensinamentos. Ambas constituem esse prodigioso ensinamento ambivalente que respalda as convicções do coração pelas instruções da realidade e que, vice-versa, faz compreender a vida do universo pela vida do nosso coração (BACHELARD, 1998, p. 5).

O elemento fogo está presente em várias passagens no texto de Veiga (1994), representado pela doença, febre da malina podre, como elemento que aquece o grupo. Contudo, o fato mais marcante ocorre como elemento destruidor da cidade de Canudos e queimando tudo que restou após a derrota do bando de Antônio Conselheiro.

O fogo também tinha dado a sua ajuda. Havia lugares em que o monturo era puro carvão, aqui e ali ainda fumegando. Era difícil reconhecer em que parte do arraial estava, era tudo repetido, igual, não se distinguia nenhuma referência que lembrasse Canudos (VEIGA, 1994, p. 34).

Percebe o elemento fogo unido a outros elementos referenciais que não se esgotam. Os devaneios criativos e os sonhos poetificantes fluem nos signos, nas substâncias arquetípicas que alimentam a novidades imensuráveis de transformações de eixos distintos.

Bachelard (2001) e Durand (1989) abordam a questão da dualidade do homem diurno e do noturno. A referência está em dois eixos distintos que fazem e, ao mesmo tempo, sofrem o movimento dos sentidos do dia e da noite. Cria-se a movimentação que se dá com a imaginação ativa. A imaginação é a ligação fundamental do humano com o mundo, a união da integralidade e da satisfação pessoal.

Gilbert Durand, em seu livro *As estruturas antropológicas do imaginário*, amplia a ideia sobre as quatro categorias do imaginário, a partir da experiência humana com os quatro elementos naturais, abordadas por Gaston Bachelard.

[...] em vez de escrever monografias sobre a imaginação do quente, do frio, do seco e do úmido, limita-se à teoria dos quatro elementos, São estes quatro elementos que vão servir de axiomas classificadores para os tão sutis estudos poéticos do epistemológico, porque esses quatro elementos são os harmônios da imaginação (DURAND, 1989, p.35).

Com seu conhecimento antropológico, ele atenta para o simbolismo junto às transformações físicas do homem, quando o *homo sapiens* assume a postura ereta. A partir dessa postura, acontece uma série de modificações e de escolhas do ponto de vista material. Esse caminho Durand chama de “trajeto antropológico”.

É sempre uma angústia que motiva um e outro, e especialmente uma angústia diante da mudança, diante da fuga do tempo como diante do "mau tempo" meteorológico. Esta angústia é sobre determinada por todos os perigos acidentais: a morte, a guerra, as inundações, a fuga dos astros e dos dias, o ribombar do trovão e o furacão (DURAND, 1989, p. 83).

Durand dá ideia de que, diante da angústia, da consciência da morte, o sujeito prefere ter atitudes imaginativas que buscam negar e superar o destino inevitável ou transformar e inverter seus significados para algo confortante. No *corpus*, essa angústia está em vários momentos, principalmente, com o plano de Bernabé para que os federais acreditassem que Conselheiro havia morrido e parassem de procurá-lo. Com isso, o grupo poderia se salvar e reconstruir uma nova cidade:

O cadáver foi vestido de novo com um camisolão de zuarte do Conselheiro e reinterrado em um casebre da periferia, para ser exumado depois pelos federais se o plano vingasse. E vingou. [...] A comissão de oficiais aceitou que aquele era o cadáver do Conselheiro. Pensava que fosse, tinha que ser. [...] Já temos o cadáver, que fica sendo o cadáver. O retratista oficial tira uns retratos, o escrivão - cadê o escrivão - faz uma ata, nós da comoção assinamos, e vamos embora daqui a marche-marche, que já estamos enfiados (VEIGA 1994, p. 7).

Para o a formação do imaginário, Durand (1989) analisa os elementos simbólicos, cuja função levaria o homem a um equilíbrio biopsicossocial diante da percepção da temporalidade e da finitude. Essas estruturas podem ser consideradas esquizomorfos ou heróicas, dramáticas ou sintéticas e místicas ou antifrásicas.

As estruturas heróicas estão relacionadas ao posicionamento ereto do homem, representado por movimento de ascensão e de verticalização, que simboliza o heroísmo, a subida, bem como as relações entre luz e sol, confronto e separação. Essa estrutura contempla também os símbolos ascensionais, espetaculares e diaréticos da linguagem:

Os símbolos ascensionais aparecem-nos marcados pela preocupação da reconquista de uma potência perdida, de um tônus degradado pela queda. Essa reconquista pode manifestar-se de três maneiras muito próximas, ligadas por numerosos símbolos ambíguos e intermediários: pode ser ascensão ou ereção rumo a um espaço metafísico, para além do tempo, e que a verticalidade da escada, dos bétilos e das montanhas sagradas é o símbolo mais corrente. Poder-se-ia dizer que neste estádio há conquista de uma segurança metafísica e olímpica. Pode manifestar-se, por outro lado, em imagens mais fulgurantes, sustentadas pelo símbolo da asa e ela flecha, e a imaginação tingem-se, então, de um matiz ascético que faz do esquema do vôo rápido o protótipo de uma sublimação da carne e o elemento fundamental de uma meditação da pureza. O anjo é o eufemismo extremo, quase a antífrase da sexualidade. Enfim, o poderio reconquistado vem

orientar essas imagens mais viris: realeza celeste ou terrestre do rei jurista, padre ou guerreiro, ou ainda cabeças e chifres fálicos, símbolos cujo papel mágico esclarece os processos formadores dos signos e das palavras. Mas essa imaginação do zênite chama imperiosamente, como mostrou Eliade, as imagens complementares da iluminação sob todas as formas (DURAND, 1989, p. 145-6).

Os símbolos assessoriais encontram-se marcados pela reconquista de algo perdido. Logo, na obra de Veiga, após a fuga por vários dias o grupo alcança um lugar seguro e reconquista a liberdade tão valorizada, àquela altura dos acontecimentos. Esta simbologia é retratada quando ocorre a fuga do bando do Conselheiro para o norte, e eles conseguem chegar à Serra de Ariranga.

Uma comissão subiu o alto para avaliar as possibilidades de vida lá. Acharam a vista uma estampa. [...]. De Itatimundé se via longe, nada para quebrar a vista. [...] Baianinho Gonçalves achou que uma igreja lá em cima ficaria imponentezinha, agradaria a Deus e não seria alcançado por nenhum canhão (VEIGA, 1994 p. 77).

Apesar das dificuldades em morar nas alturas, o grupo enaltece a Serra, fala da construção da igreja para adoração. Eles exaltam o transcendente e a serra, deixando claro o gosto e felicidade por estarem libertos. O segundo símbolo é o espetacular, referente às matérias luminosas.

[...] uma grande homogeneidade nesta constelação espetacular, ela própria ligada ao verticalismo ascensional. O mesmo isomorfismo semântico agrupa os símbolos da luz e os órgãos da luz, quer dizer, os atlas sensoriais que a filogênese orientou para o conhecimento à distância do mundo. Mas se os perceptos visuais e audiofônicos são duplicados vicariantes e mágicos do mundo, verificamos que eles próprios são logo ultrapassados pelo potencial de abstração que veiculam. A palavra pictográfica ou fonética é sublimação abstrata do percepto. É esse processo de desdobramento que já tínhamos visto operar-se a propósito dos símbolos da soberania tal como a concebe Dumézil, e que mais uma vez acabamos de constatar a propósito do fenômeno lingüístico no seu conjunto e da magia vicariante dos mantras e das ruínas, é esse processo que é preciso examinar agora. Mesmo no domínio do imaginário a clareza é acompanhada pelos processos da distinção. O gládio vem reforçar o cetro, e os esquemas diairéticos vêm consolidar os esquemas da verticalidade. Toda a transcendência acompanha-se de métodos de distinção e purificação. É o que já nos deixara entrever a ascese catártica da ascensão alada e a propensão do pássaro em transmutar-se em anjo, e é o que vai ser confirmado pelo estudo dos processos de separação, dos distingo classificadores e hierarquizantes, cujo esquema está na raiz dos rituais de purificação e dos rudimentos de classificação gramatical e lógica (DURAND, 1989, p. 158).

Os símbolos espetaculares têm como referência a luz solar que simboliza a luz, a paixão, a vitalidade, o conhecimento, o poder, a força, a perfeição dentre

outros. O sol é um símbolo complexo e presente em muitas crenças, rituais e costumes. Representa a força vital e o poder cósmico, incidindo em vários mitos da criação do mundo. No *corpus*, está no imaginário da religiosidade do grupo, devido ao costume implantado pelo Conselheiro, durante sua estadia em Canudos, estabelecida pelo messianismo.

Em *A casca da serpente*, a linguagem é marcada de um timbre muito particular, pois sua população está à mercê da sorte e de uma fé cega, e com o desenrolar da trama. Tio Antônio, com o intuito de fazer uma aproximação entre seus fiéis, primeiramente, insinua o desapego à religião.

[...] ele não andava mais tão apegado a citações da Bíblia, falava uma linguagem mais singela. Disse há pouco que era preciso evitar os erros de canudos, formar outro arraial voltado para as necessidades das pessoas, não se perdendo tanto tempo com rezas. No novo arraial ia-se rezar claro, mas não como em Canudos. As rezas agora iam ser entoadas em agradecimento e regozijo, não mais para pleitear graças impossíveis. Porque de duas uma, falou o Conselheiro: ou o castigo é merecido, decorre de alguma lei superior que não foi observada, e nesse caso nem Deus pode abrir exceção; ou é injusto. Mas considerar um castigo injusto é blasfêmia do castigado; pois não sabe ele que Deus é justo? Então é de tempo rezar pedindo abertura de buracos no plano da lei. Se uma pessoa ou um povo tem direito a um benefício, não será ofensa Deus, ou no mínimo impertinência, esta cutucando ela com rezas para ele não se esquecer de deferir um direito? Então ele é relaxado em suas obrigações? É esse assunto das rezas precisa ser muito bem pensado (VEIGA, 1994, p. 27).

Em seguida, a igualdade entre o grupo, com o conhecimento adquirido com a derrota, há a desconstrução do líder religioso para o humanizado: “Vida nova, cara e estampas novas, e também a maneira de falar com as pessoas: acabar com o distanciamento, que gera distanciamento” (VEIGA, 1994, p.89).

Os símbolos diaréticos, chamados também símbolos da divisão entre o bem e o mal, têm o sentido de poder e pureza, na medida em que todo combate é espiritualizado.

Assim, no esquema diarético, a lixívia, os saponáceos e os detergentes confrontam as suas virtudes. Mas o que é necessário perceber é que "Orno" ou "Persil" não passam eles últimos representantes publicitários do arquétipo policial e justiceiro do arcanjo puro e vitorioso sobre os negros demônios. Gládio, espada de fogo, archote, água e ar lustrais, detergentes e tira-manchas constituem assim o grande arsenal dos símbolos diaréticos de que a imaginação dispõe para cortar, salvar, separar e distinguir das trevas o valor luminoso. Apenas a terra nunca é imediatamente pura e só se torna depois de uma lenta operação alquímica ou metalúrgica que a instaura na dignidade do metal ou do sal (DURAND, 1989, p. 179).

Nesse contexto, as armas espirituais têm por objetivo distinguir o profano e sagrado. Para que haja esses atos de divisão, as armas necessárias são a espada, o fogo, a tocha, a água e ar, e o detergente. No *corpus*, é a água que mostra sua função de limpar e purificar o líder ou herói do grupo: o Conselheiro.

No fragmento a seguir, tem-se as referências a essa divisão: do herói a líder. A obra sugere a dualidade do personagem: no início é considerado um herói (chamado por Bom Jesus) capaz de fazer previsões sobre o futuro, mostrando sua superioridade com as palavras; depois, o líder de Canudos se desconstrói, transformando-se naquele que almejava que todos fossem iguais a ele. Essa mudança começa com o elemento água e sabão (detergente).

Água não era mais problemas, na subida tinham passado por uma pedra que escorria água por várias fendas, a água fazendo uma cacimbazinha no chão. [...]. Pois não é que agora, vendo o Sinésio lamentar a falta de um pedaço de sabão para lavar o corpo, que isso de lavar só com água não tira o encardido (VEIGA, 1994, p.24, 28).

O trecho acima retrata a limpeza e a purificação de Antônio Conselheiro, principalmente, em relação à espiritualidade, que enquanto estava acamado, observava e refletia sobre seus feitos ao longo da vida. Os elementos água e sabão farão a limpeza profunda, arrancando todo o resquício de impureza. Esse movimento de mudanças é cíclico, de eterno retorno, caracterizado de imagens noturnas, com narrativa de morte e renascimento, caos e regeneração, enfim, fazendo a ligação dos contrários.

As estruturas dramáticas ou sintéticas estão relacionadas ao gesto copulativo, caracterizadas por gestos rítmicos e todos os representantes do ciclo como a roda. O movimento pode reunir e ligar as partes para não confundir nem misturar, mas juntar para manter suas identidades. O discurso da morte de Antônio Conselheiro foi usado para informar aos federais seu desaparecimento no cenário da guerra de Canudos, por Bernabé, que tem também a missão de convencer D. Marigarda de que o Conselheiro estava vivo, já que precisava dela para acompanhar o bando. A mulher precisa acreditar na ressurreição.

Eu sei que o bom Conselheiro já está no céu, o Dasdor viu os soldados desenterrarem o corpo e cortarem sua cabeça para levar de prova. [...] Como é o senhor quer agora me levar para ver o Conselheiro. [...] Quando chegaram de volta ao bivaque encontraram o Conselheiro cochilando numa cama de gravetos que os homens tinham feito para ele no chão. Isso permitiu que D^a. Marigarda o reconhecesse prontamente. Não havia dúvidas

era o Conselheiro. Vivo, olhe ai: o peito e a barba arfando com a respiração. Como podia aquilo? O Conselheiro não tinha morrido no fim de setembro, diziam que ferido com um pedaço de bomba quando passava da igreja para o santuário durante um bombardeio (VEIGA, 1994, p. 68-9).

A última estrutura é a místicas ou antifrásicas relacionadas ao gesto da nutrição que está ligado à descida digestiva. A amamentação simboliza a profundidade, a água, a caverna, as taças, os cofres. Há a inversão que suaviza as imagens que inferem morte, também a percepção do tempo e a aproximação do fim em que o tumulto é comparado a um berço: é a nova e última morada na vida além morte.

Alegria é como gravatá, uma fruta gostosa encastoadada num arranjo cercado de folhas espinhentas. O Conselheiro ficara alegre ao saber que o estratagema de passar por morto tinha pegado; sem saber o fim final dos derradeiros defensores da praça o deixaram consternado. Que a resistência desesperada foi bonita foi, mas teria seria útil a morte dos guerreiros? É verdade que eles ficaram porque quiseram, contra a vontade do Conselheiro. O Conselho então era reconhecer que foi bonito. E se tivesse chegado até ele o relato do repórter Pimenta da Cunha, na correspondência que mandou para o seu jornal, mais consolado ficaria ao saber que Canudos não se entregou; precisou ser tomado palmo a palmo pelos atacantes, e que os últimos guerreiros a tomar foram três homens, um deles já idoso, e um menino. Pena que não se ficou conhecendo os nomes deles (VEIGA, 1994, p.47).

Quando o grupo do Conselheiro tem a confirmação de Beatinho e os demais companheiros que estavam em Canudos haviam sido executados pelos federais, o grupo entristece, mas estão conformados, ao mesmo tempo são elogiados por Antônio Conselheiro pela bravura de morrer lutando para defender sua cidade. É perceptível nas entrelinhas, o imaginário que sugere uma vida além morte.

Após perderem a guerra em Canudos, o grupo precisava de uma alternativa de vida: procurar evitar o inevitável, ou seja, o destino certo que todos poderiam ser decapitados pelos soldados. Nesse sentido, o imaginário cria imagens nefastas que representam o tempo e a morte. Essas imagens são expressas nos símbolos teriomorfos (aminalidade agressiva), os nictomorfos (a queda assustadora) e os catamorfos (as trevas terrificantes), assim tem-se duas imagens: a primeira é a luta, o esforço para sobreviver; a guerra, derrota e a morte por degola, na trajetória dos perdedores. Para os sobreviventes é possível entender esses símbolos inversos.

A fuga do grupo de Canudos para um lugar seguro, onde será construída uma nova cidade, é a ação que mostra o imaginário sem os erros cometidos no passado. A recuperação da saúde do conselheiro, a mudança de atitudes de todo o grupo, a

esperança, fazem parte desse novo universo. O grupo está todo o tempo saindo das trevas em direção à luz.

O regime diurno é a antítese entre palavras e ideias, e como uma constelação de imagens que gira em torno do termo luz-treva, caracterizado pela passagem do tempo, sendo uma “[...] consagrada ao fundo das trevas sobre a qual se desenha o brilho vitorioso da luz; a segunda manifestando a reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira” (DURAND, 1989, p. 68).

O regime diurno pode se dar por duas partes antitéticas. O noturno, também conhecido por regime das imagens, engloba as estruturas místicas e sintéticas. É subdividido nas dominantes digestivas encíclicas. A primeira agrupa as técnicas do continente e do *habitat*, os valores alimentares e digestivos, a sociologia matricial e alimentadora. A segunda inclui as técnicas do ciclo, do calendário, os símbolos naturais ou artificiais do retorno, do mito. E a fase trágica do tempo é minimizada pela negação. A estrutura mística é constituída por alteração do valor afetivo, das imagens marcada pelo tempo.

A imaginação é o contra ponto axiológico da ação. O que carrega com um peso ontológico o vazio semiológico dos fenômenos, o que vivifica a representação e a torna sedenta de realização é o que sempre fez pensar que a imaginação era a faculdade do possível, a potência de contingência do futuro. Porque foi freqüentemente dito, sob diferentes formas, que vivemos e que trocamos a vida, dando assim um sentido à morte, não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas e riquezas, mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência; não só se vive e se morre por idéias, como também a morte dos homens é absolvida por imagens. Por isso o imaginário, longe de ser paixão vã, é ação eufêmica e transforma o mundo segundo o Homem de Desejo (DURAND, 1989, p. 433-4).

Esse pensamento mostra a necessidade de uma concepção capaz de religar todos os elementos separados por antíteses, num processo que englobe saberes, culturas, hábitos e costumes que possam caracterizar o imaginário. Já o conhecimento científico é o ato de conhecer por conhecer, observando o imaginário como aquilo que dinamiza o pensamento humano. Há a polarização de dois lados, com os quais gravitam imagens, mitos e devaneios que simbolizam a consciência humana.

2.3 Os Símbolos como Representação Figurada

Para analisar os símbolos como representação figurada, tem-se como teórico Carl Gustav Jung, com suas principais teorias sobre o inconsciente coletivo, o arquétipo, a imaginação dinâmica e ativa, e outras. Jung também enfatiza a presença do inconsciente, do regime diurno/noturno e afirma que a imaginação ativa é boa e necessária higiene psíquica. Ele prioriza a fenomenologia da *psique*, tendo como objeto de atenção, a base empírica na qual apoiou suas descobertas, importando no que é a dinâmica, o fenômeno psíquico: “[...] uma obra-prima é como um sonho que, apesar de todas as evidências, nunca se interpreta a si mesmo e nunca é unívoca”, isto é, cabe ao leitor a compreensão, o poeta constrói a arte da arte que “deve ser deixada aos outros e ao futuro” (JUNG, 1991, p. 93). Portanto, a objetividade e a impessoalidade sempre pertencerão à obra de arte.

Pelo menos a metade de nossa vida psíquica tem nosso ser noturno por teatro; e do mesmo modo que a consciência estende suas ramificações até as nossas noites, o inconsciente também emerge em nossa vida diurna. [...] Eles são também nossa vida; neles ela palpita tanto se não mais do que em nossa existência diurna; e às vezes são mais perigosos, ou mais salutares, que esta (HUMBERT, 1985, p. 65).

A compreensão da obra não pertence ao poeta, o artista satisfaz o espírito do indivíduo pela sua obra, sabendo ou não do destino pessoal mais que o seu. A arte poética é sentida na obra de arte e é alcançada quando o indivíduo se permite moldar por ela, assim como o poeta foi moldado, a obra tocará as regiões íntimas do ser, em conformidade com sensibilidade humana. Jose J. Veiga, em uma de suas entrevistas, em "Por que escrevo?", disse assim:

Escrevo para conhecer melhor o mundo e as pessoas. Quem prestar atenção verá que os meus livros são indagativos, não explicativos. Isso faz deles um jogo ou um brinquedo entre autor e leitor; ambos indagando, juntos ou não, e descobrindo – ou não. Os meus textos são um exercício, ou uma aventura, ou um passeio intelectual. Eles não “acabam” no sentido tradicional, e nesse não acabar é que entra a colaboração do leitor (VEIGA, O escritor por ele mesmo, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, f. 2.)

O criador é um indivíduo coletivo e, segundo Jung (1991), aplica o processo criativo que está na estimulação dos arquétipos, num diálogo constante entre o

consciente e o inconsciente, em que os opostos estão sempre presentes. Ele passa a ser um instrumento posto a serviço da criação que precisa ser expressa, de forma autônoma e independente da intenção do autor. Com isso, o artista dá forma e traduz, na linguagem de seu tempo, as imagens primordiais ou arquétipos, tornando acessível o princípio intenso da vida.

O modo como se vê os sonhos, como a fantasia do universo mítico, faz ligação entre o consciente e o inconsciente, quando atua pela imagem e da imaginação. Para Jung (1991), a *psique* opera de duas formas: pelo inconsciente, com a analogia e consciência, pela lógica, com o raciocínio analítico. Portanto, o sonho/símbolo se expressa e existe sob a forma de experiência, sendo improvável seu significado, se esgotar ou estabelecer, possibilitando várias relações e analogias.

Jung (2000), em sua obra *Arquétipos do inconsciente coletivo*, analisando as estruturas arquetípicas, em que os símbolos representam situações recorrentes da vida humana: nascimento, morte, luta pela sobrevivência entre tantos outros e possuem uma constância de temas e significados, Faz referência às experiências pessoais e impessoais do sujeito e composta pelo inconsciente coletivo.

Embora o centro represente, por um lado, um ponto mais interior, a ele pertence também, por outro lado, uma periferia ou área circundante, que contém tudo quanto pertence ao si - mesmo, isto é, os pares de opostos que constituem o todo da personalidade. A isso, em primeiro lugar, pertence a consciência, depois o assim chamado inconsciente pessoal, e finalmente um segmento de tamanho indefinido do consciente coletivo, cujos arquétipos são comuns a toda humanidade. Alguns deles estão incluídos permanente ou temporariamente no âmbito da personalidade e adquirem, através desse contato, uma marca individual, como por exemplo - para mencionar algumas das figuras conhecidas - a sombra, o animus e a anima (JUNG, 2000, p. 353).

Utilizando a base conceitual de Jung (2000), o arquétipo é a compreensão e exploração de todos os tipos de experiências, nas quais a função criativa da imaginação esteja presente. Por exemplo, se o padrão arquetípico da mãe está na *psique*, há a imagem materna, com o desejo de nutrição e aconchego.

Os arquétipos são a *psique* com o ego - mente consciente com o inconsciente, que remete para as lembranças, principalmente as suprimidas. O inconsciente coletivo é o componente único de conhecimentos, experiências que compartilhamos com a espécie. Conforme Jung (2000), os arquétipos estão na referencialidade do caráter universal e hereditário da organização das coisas, sendo

identificados como o *self*, a *sombra*, o *anima* ou *animus* e a *persona*, podendo ser observados nos personagens.

O arquétipo “si mesmo” representa a inconsciência, com a consciência do indivíduo. A criação do *self* ocorre por meio de um processo conhecido como individualização, conceito impossível de ser explicado, mas que se pode compreender comparando-o às experiências místicas. Jung (2000) afirma que o *self* é arquetípico da imagem, refletindo a totalidade do homem por meio dos sonhos, e traz desenvolvimento à personalidade.

No *corpus*: “Ele vinha espremendo a cabeça pra decifrar um sonho que tivera” (VEIGA, 1994, p. 127). Era uma árvore de muitas utilidades que lhe fora mostrada por um rei ou coisa parecida. Novamente a simbologia do sonho, desta vez, o Conselheiro quer saber o significado.

Cotenile não achava que todo sonho devesse ser riscado como bobagem ou delirância. Lembrou que a Bíblia está cheia de referências a sonhos que foram avisos, o sonho de Jacó com a escada, o de Nabucodonosor, que acarretou a morte de vários sábios e adivinhos (VEIGA, 1994, p. 128).

Por não saber decifrar os sonhos, algo de ruim aconteceu. O sonho do Conselheiro não foi decifrado, mas ele o escutou e ficou preocupado. Foi aconselhado a plantar a árvore, em Itatimundé. No final da obra, aparece a mesma árvore, retratando a imagem do Conselheiro, que é descrita assim:

Nele o velho Conselheiro aparecia como um tronco de uma árvore robusta, talvez aquela com que sonhara e cujo nome jamais soube, os pés se confundindo com as raízes, os membros se confundindo com as asperezas da casca, os cabelos se confundindo com galhos e falhas (VEIGA, 1994, p. 155).

O *self* infere dizer ao que lê a imagem que simplesmente não há controle de nada. Ele leva ao pensamento dos sonhos que envolvem a sombra no arquétipo do inconsciente composto por ideias reprimidas, fraquezas, desejos e instintos. Nota-se a presença do arquétipo no sombrio da *psique*, representação do desconhecido.

Jung (2000) aponta que a sombra aparece em sonhos, tomando uma variedade de formas, podendo aparecer como uma cobra, um monstro ou outra figura obscura. A sombra também pode representar o lado recalcado de nossa personalidade, visto em geral como “inferior” ou “maléfico”.

É claro que as coisas não corriam sempre roliças, nem podia. Quem labutava ali sol a sol eram homens, não anjos. E como se sabe, os homens, por mais sadios da alma, carregam dentro aquele cupinzinho chamado ciúme, e quando acorda começa a roer, roer, roer. [...]

- Sô Conselheiro, andavam por aí resmungando contra seu Coteline e o seu Pião não falam agora porque não tem mesmo o que dizer com fundamento. São muito bons para cochichar, e quando chegam aqui dão ponto nos beijos. A resmungação deles tem explicação. É ciúme, e despeito, é inveja (VEIGA, 1994, p. 92-3).

O arquétipo sombra retratado nesse fragmento é o lado obscuro visto em passagens que tenham ciúme, despeito e inveja. *Anima* processa uma imagem feminina na *psique* do masculino, enquanto o termo *animus*, uma masculina na *psique* do feminino. A palavra *Animus* representa o verdadeiro “si mesmo”. Serve como fonte de comunicação do consciente coletivo.

A relação entre *anima* e *animus* é conhecida como o casal divino e representa a conclusão, a unificação e a integridade. No *Corpus*, a fama de que Antônio Conselheiro tinha aversão às mulheres aparece no trecho: “Em Canudos nunca ninguém viu o Conselheiro conversar com mulher frente a frente, e parece que considerava essas criaturas com portadoras de malefícios para os homens” (VEIGA, 1994, p. 72).

O Conselheiro e D. Marigarda descobrem-se parentes, esse laço familiar é novamente atado na figura daquele que ficou conhecido com um ser ausente dos laços terrenos, como se somente o plano divino lhe fosse conveniente. Nesse sentido, tem-se a unificação, pois seguindo o pensamento é compreendido no processo de Integração da *anima* e *animus*, aliviando a pressão de tensões afetivas. Além de abrir caminho para retomá-lo o relacionamento e proporcionar uma maior habilidade para acolher, novamente a ter confiança nas mulheres, compreendendo e aceitando-as como são realmente.

Na obra *A casca da serpente*, o arquétipo *persona* representa a apresentação do ser no mundo, significando a máscara que se manifesta no meio social. Segundo Jung (2000), tal arquétipo pode aparecer em sonhos, em diferentes formas. A cobra é entendida como arquétipo de Antônio Conselheiro, com o qual ele inicia as mudanças simbólicas e físicas. E sem pressa, essas transformações foram acontecendo:

[...] a palavra *persona* é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, significando

o papel que ia desempenhar. Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva (JUNG, 2000, p. 133-4).

O arquétipo *persona* pode aparecer em sonhos e ter um grande número e diferentes formas. Portanto, simboliza o rosto que usamos para o encontro com o mundo que nos cerca. Esse arquétipo tem aspectos positivos e negativos. No *corpus*, o narrador descreve esse inconsciente do Conselheiro desde a derrota em Canudos, em que ocorreram mudanças interiores e exteriores. Uma mudança que é citada várias vezes na obra é a participação do grupo nas decisões.

O Conselheiro decidiu abreviar a estada na serra. Mas quando ia comunicar a decisão ao bando, teve uma inspiração. Vamos acabar com a praxe antiga de uma pessoa só, por mais chefe que for, baixar decisões para o grupo. Por causa dessa praxe muita coisa andou torta em Canudos. Vamos fazer assim, uma experiência: discutir os assuntos em reunião, pelo menos com os mais discernentes. Todo mundo opina, depois se conta os votos, e o que a maioria decidir, fica valendo (VEIGA, 1994, p. 47).

Outra transformação em Antonio Conselheiro é percebida, quando ele teve necessidade de esvaziar-se; quando a dor e o tempo lhe foram mestres; a necessidades de tomar um banho. A experiência do banho foi simbolizada como lavar a própria alma; sua alimentação também muda a “rala comidinha e caldinhos” são substituídos por alimentos de “sustança”.

Em seguida, a longa barba e a cabeleira são cortadas, o camisolão de zuarte foi substituído por um parêlo de brim. Enfim, o Conselheiro sai da casca e se desperta para uma nova vida. Foi nas trevas da destruição que o protagonista compreendeu a essência da religião, vendo que as rezas em abundância de nada valem: “[...] lá não se ia rezar tanto, isso já estava decidido. O tempo que antes era gasto em orações, agora seria empregado em obras para melhorar a vida das pessoas” (VEIGA, 1994, p. 52).

Conselheiro percebeu a “[...] oportunidade de ser mais mestre do que chefe” (VEIGA, 1994, p. 48). O desejo de fazer valer o nome que tinha, ensinando aprendem-se verdades ainda maiores. Ele descobre que a verdade não está numa pessoa ou num lugar, mas na coerência e na pureza de cada ato. É preciso encontrar primeiro esse lugar perfeito dentro dele, arrumar a própria casa, muda a

casca. O Conselheiro tira a máscara e troca a casca, sendo sua imagem, o próprio arquétipo.

Jung (2000) sugeriu que o número de arquétipos existentes não fosse fixo ou estático, uma vez que, diferentes arquétipos podem ser aplicados ou combinados em certo momento. Assim, eles também são retratados no *corpus*: o pai é figura de autoridade, poderoso; o velho sábio é a orientação, o conhecimento, as experiências e a sabedoria.

Antônio Conselheiro é considerado uma autoridade, responsável por todos, é um velho sábio que detém conhecimento. A mãe é sinônimo de nutrição e (re)conforto, Dona Marigarda representa esse arquétipo, na medida em que alimenta as pessoas, cuida da doença do Conselheiro. Ela traz segurança para o acampamento e procura defender Dardor, a única criança da narrativa.

A criança dá sentido de saudade da inocência, do renascimento e da salvação. Dardor faz parte do grupo, até dando palpites, apesar de que na época não era permitido que criança falasse no meio dos adultos. Ele é uma espécie de salvador da República, por isso tem que estudar.

Herói e salvador é o malandro, o enganador e também o mentiroso. Esses arquétipos estão evidentes na obra. O Conselheiro participou de vários deles dentre eles: o herói e o salvador do grupo, o responsável pelos movimentos do início ao fim da história: “Se o Bernabé não fosse hábil em combinar palavras e na maneira de soltá-las, não teria desempenhado com brilho a missão que lhe encomendaram” (VEIGA, 1994, p. 5). Bernabé e Antônio Beatinho enganaram e mentiram contando uma história convincente para os federais, sobre a morte do Conselheiro, aqui ele é o malandro.

Um dos jagunços era Antonio Beatinho, sacristão do Conselheiro; e o outro era Bernabé José de Carvalho, secretário para assuntos políticos. Vinham comunicar ao general comandante que os derradeiros defensores do arraial queriam se render. O general cortou a introdução, que ameaçava ser longa, e fez a pergunta que realmente o interessava:

- E o conselheiro?

O Beatinho olhou para o chão, carregou mais na tristeza das feições, e respondeu:

- O nosso bom Conselheiro já está no céu.

Durante o resto da conversa Antonio Beatinho só fez repetir o que havia ensaiado depois de uma reunião que tomara toda a tarde anterior e parte da noite [...] (VEIGA, 1994, p. 5).

O fragmento mostra a caracterização de um mesmo personagem sendo a imagem do salvador, porém mente e consegue enganar seu ouvinte. Ele finge uma história. Age como se vestisse uma máscara, configura-se o lado iluminado e sombrio de seu consciente. A imaginação dinâmica e ativa incide sobre o regime diurno e noturno: “[...] só são determinados em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Uma imagem primordial só tem conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente” (JUNG, 2000, p. 352).

Essa observação de Jung estabelece ligação com os sonhos e os símbolos. O *corpus*, além do ser uma obra extremamente simbólica, é repleto de alegorias que são percebidas por várias expressões metafóricas. Há as múltiplas “cascas” de Antônio Conselheiro e as constantes transformações sofridas por ele, que vão desde o aspecto físico, principalmente os hábitos de higiene e alimentação, ao intelectual que enriquece a obra e as perspectivas das leituras alegóricas.

3 AS MARCAS DA ALEGORIA E DA INTERTEXTUALIDADE

O texto redistribuiu a língua, uma das vias dessa reconstrução é a de permutar textos, fragmentos de textos que existiram ou existem ao redor do texto considerado, é, por fim, dentro dele mesmo; todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos.

(Roland Barthes)

O presente estudo visa analisar os aspectos alegóricos e a intertextualidade sobre os quais se estruturam o romance *A casca da Serpente* (1994). Dentro desse contexto, é possível perceber como o autor utiliza-se da alegórica e o a inserção de vários textos, na construção de sua narrativa. A alegoria se manifesta nos textos desde os primórdios do tempo: na mitologia grega e romana, como exemplo, podemos citar as alegorias presentes no enigma da Esfinge, no mito de Édipo e no mito de Orfeu e Eurídice. Já na filosofia de Platão, O mito da caverna na república de Platão (séc. IV a.C.), e nas Escrituras sagradas, em que há exemplos da linguagem alegórica. “As primeiras exegeses alegóricas concentram-se nas epístolas de S. Paulo, onde se compara a Igreja a uma noiva” (CEIA, 1998, [s.p.]).

Dessa forma, faz-se necessário articular o estudo da alegoria ao seu contexto cultural, investigando o modo como ela foi aplicada a cada um desses contextos, a fim de melhor compreender sua presença no romance contemporâneo.

O ficcionista, na medida em que introduz diversos textos na arte faz um entrelaçamento com várias marcas. O *corpus* revela sua intertextualidade na obra de *Os sertões*, sendo que, ao longo da narrativa, tem-se a interação de provérbios do contexto político vivenciado na época, e as marcas do sagrado com diversas citações da Bíblia.

Para compreender a interligação entre textos, é preciso entender a função intencional do texto literário. Essa função acontece entre escritos e leitores, relacionados ao tempo presente no enunciado. A intertextualidade é mais uma característica no *corpus*, sendo elemento que enriquece a sua ressignificação.

Segundo Bakhtin, o texto sempre dialoga com outros textos, sendo melhores compreendidos quando estão interligados a outros: “O texto só ganha vida em contato com outro texto (com contexto). Somente neste ponto de contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior, juntando dados textos a um diálogo” (BAKHTIN *apud* KOCH, 2008, p. 16).

Veiga inicia sua narrativa assim: “Bem disse o evangelista que no princípio era o verbo, e o verbo era Deus. E no livro dos Provérbios está escrito que a palavra oportuna boa é” (VEIGA, 1994, p. 5). Essa passagem lembra o que está escrito em Provérbios (25:11): “Como maçãs de ouro em salvas de prata, assim é a palavra dita a seu tempo”. O ficcionista usa recursos de intertextualidade para enunciar o processo da criação artística e seu papel de atrair o leitor, por sugerir entrecruzamentos de histórias.

Para Julia Kristeva (2005, p. 68) intertextualidade pode ser conceituada como um conjunto de enunciados, tomado de outros textos, que se cruzam e se interligam, ou seja, “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um texto. A linguagem figurada é empregada em toda a obra, ironizando os costumes literários da época.

A criatividade extrapola o nível frásico, deixando de ser apenas um modo de expressão verbal retórico-poética, para entender e decifrar o mundo, as pessoas e os acontecimentos (HANSEN, 2006). A intertextualidade e a alegoria na obra são recorrentes, pela importância das diferenças e semelhanças do discurso, com isso faz-se necessária a análise de diversas citações bíblicas, ditos populares, provérbios apresentadas no texto, e a referencialidade histórica que Veiga traz em sua narrativa.

3.1 Alegorias como Procedimento Literário

Ao analisarmos o *corpus*, alegoria é colocada como metodologia de criação. O título *A casca da serpente* remete à alegoria para a representação de uma ideia por meio de outra. Ao fazer essa análise nota-se a evolução do termo no decorrer do tempo. Na idade média, *hypónoia*, podia ser entendida como "significação oculta", palavra usada para interpretar diversos mitos personificados e com princípios morais ou forças sobrenaturais.

Muitas vezes definida como uma metáfora ampliada, ou, como dizia Quintiliano, no *Institutio oratoria*, uma "metáfora continuada que mostra uma coisa pelas palavras e outra pelo sentido", a alegoria é um dos recursos retóricos mais discutidos teoricamente ao longo dos tempos (CEIA, 1998, p. 1).

Durante o Romantismo, Hegel defendia que toda a obra de arte devia ser alegórica, porém,

isso só será assim se significar que toda a obra de arte deve representar uma ideia geral e implicar uma significação verdadeira. Ora, pelo contrário, o que nós aqui designamos com o nome de alegoria é um modo de representação secundária tanto no conteúdo como na forma e só de um modo imperfeito corresponde ao conceito de arte (HEGEL, 1993, p. 226).

O personagem histórico Antônio Conselheiro se vivifica e adquire eternidade, pela construção literária que, por seu caráter estético, tem a possibilidade de se revigorar nas passagens insinuantes de alegoria que

transforma o fenômeno num conceito, o conceito em imagem, mas de tal modo que na imagem o conceito permanece limitado e susceptível de ser completamente apreendido e usado, e pronto para ser expresso por essa mesma imagem (GOETHE, 1992, p. 188-9).

A narrativa em análise transforma a ideia em imagens, quando o Conselheiro começa a ouvir o outro, tende a aceitar sugestões, dialogar, visando superar o modelo retrógrado que alicerçava Canudos. Era uma cidade antiga que precisava conhecer experiências novas. Em vários trechos, a linguagem retoma sempre a ideia de marcar reuniões para decidir o futuro do grupo. A mudança já começou, pois, a partir de agora, nada seria decidido somente por ele, e todos iriam participar.

Nesse sentido há uma alegoria representativa: a da união, o do pertencimento ao grupo. Também é cogitada a volta para Canudos e sua reconstrução. Eles precisavam de um novo lugar, mediante opiniões, análises e reflexões. Seria uma “Canudos passado a limpo”, em que a comunidade participativa deixaria de ser apenas produtiva.

Em uma de suas recordações, o Conselheiro se lembra da Serra de Ariranga. Foi nela que Antônio Vicente Mendes Maciel iniciou sua metamorfose rumo à troca casca da serpente, ganhando a fama de santo: “O Bom Jesus” ou apenas Antônio Conselheiro (VEIGA, 1994). Foi nessas lembranças que ele vislumbrou um lugar perfeito para o grupo que faria a nova morada, exatamente, em Itatimundé.

Walter Benjamin (1928), em sua obra *Origens do drama trágico alemão*, assimila existência da alegoria como um artifício elucidativo do mundo objetivo à luz do tempo social, devendo ser compreendida no campo da estética. A fotografia nesse contexto é vista como uma marca alegórica, pois registra a reviravolta

psicológica e física da figura de Antônio Conselheiro, revelando assim uma verdade escondida.

O protagonista sem a barba e sem a cabeleira, livre do hábito de brim azul, vestido agora em cáqui, a cor dos sertanejos, mostra-se e agrada prontamente a Dona Marigarda, sua sobrinha. É uma cena na qual o beato bronco tinha verdadeira aversão ao toque feminino se esvai, e eles se abraçam.

A representação do fotógrafo que visita uma família ou que registra cenas externas é a testemunha, o estranho. Ele não é de casa, é apenas aquele que vem registrar cenas de lugares e pessoas desconhecidas e jamais retornará a vê-las. Sua passagem ali é uma alegoria que pode dar uma versão de como as coisas aconteceram e acontece, com a inferência da melancolia.

Quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (BENJAMIN, 1963, p. 204).

No *corpus*, o ficcionista retrata a ideia de “[...] cheiro virulento de carne podre... É um cheiro que todo ser humano reconhece logo... Pedrão e Quero-Quero nada falaram sobre aquele cheiro, ficaram sabendo imediatamente, o que significava” (VEIGA, 1994, p. 33). Com isso, na narrativa, tem-se a imagem de ruínas em todo ambiente. No parágrafo seguinte, usando a alegoria do urubu, alude à destruição final da coisa, dá significação ao animal e sua utilidade.

Foi aí que prestaram atenção nos urubus. Urubu no céu da catinga não é raridade, eles estão lá observando, escutando, esperando. Nada do que se passa cá embaixo escapa ao escrutínio deles. Qualquer vivente que cambaleia passa a ser vigiado particularmente (**melancolia da finitude do ser**), e já é contabilizado como ganho. A posse e sequente consumo, sendo questão de tempo. Quando o bicho cai, ainda é preciso esperar que ele pare de mexer. Urubu não tem pressa e não aborda animal vivo, não prejuízo a criadores. Bobagem dele ter escolhido o preto para vestimenta. Se ele fosse branco, não seria malquisto (VEIGA, 1994, p. 33-4). (Grifos nosso).

Percebe-se a presença da alegoria nos termos urubu e vivente, com a insinuação de um sentimento de melancolia. Em oposição ao melancólico surge como revelação do contexto social no qual o ser vive. O riso é outro momento importante que pode ser apreendido alegoricamente.

Ficaram todos na maior perplexidade, cada um teso e olhando para frente, com medo de olhar um companheiro e não poder segurar o riso. [...] foi o sinal para que todos soltassem o riso cachoeiral, benéfico, que logo veio devolvido pelas paredes e locas da serra, numa confusão de repetições cruzadas que os fez rir mais ainda, por parecer que um bando de fantasmas zombeteiros os arremedava. Agora era uma competição entre eles e o eco, e cada um procurava incluir no próprio riso uma característica que pudesse ser reconhecida na volta, e ficava esperando, com o dedo apontando para aqui, para ali, e quando identificava a sua contribuição ao escarcéu geral, aí é que redobrava o riso, como se quisesse pagar com ele a certeza recém-adquirida de que afinal era alguém no mundo, alguém reconhecido e replicado por nada menos que a serra da Canabrava (VEIGA, 1994, p. 18, 19).

A alegoria do riso é representada em cenas informais e humanizada. O próprio Antônio Conselheiro incentiva essa descarga emocional e fisiológica do riso que contagia a todos. O personagem desencadeia o riso a partir de situações cotidianas e cômicas que envolvem os seus pares. O riso é um ato purificador que libera, sucessivamente, as personagens da tensão dos antigos acontecimentos de Canudos, revelando uma verdade oculta.

[...] quando o relato tocou na parte do desenterramento do cadáver, e alguns homens riram, e outros se seguraram para não correr o risco de uma repreensão, não tendo o Conselheiro dado sinal de desagrado todos riram, a princípio como que experimentando, e por fim destemperadamente. Os federais tinham caído no logro, e isso merecia festejo, se não de foguetes e zabumbas, que não tinham ali, ao menos de gargalhadas, para espantar a trabuzana rondante. Era mais uma prova de quem ri melhor quem ri por último (VEIGA, 1994, p. 18-9).

O ato de rir faz com que o grupo se sinta vivo e em constante progresso num mundo que também está mudando. A figura do Conselheiro sugere esta transformação positiva nos personagens e no lugar. O movimento de rir e não rir forma a natureza da arte literária constitutiva do alegórico.

A obra de arte é, com efeito, uma coisa, uma coisa fabricada, mas ela diz ainda algo de diferente do que a simples coisa é, *'alloagoreuei'*. A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa: ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro (HEIDEGGER, 1977, p. 13).

Segundo Heidegger (1977), em *A obra de arte*, a narrativa artística nos mostra o “dizer o outro”, ou seja, a obra de arte é construída de marcas alegóricas. O título do *corpus* define a serpente, em muitas situações, que é vista como algo ruim, maldoso, como peçonha mesmo. Contudo, em muitas culturas é representada

como renovação, principalmente pela sua capacidade de fazer a troca de sua pele, tornando-se rejuvenescida, renovada. A palavra casca significa o revestimento de algo, na narrativa ela pode ser trocada, dando um novo significado, a renovação.

O título da obra é relacionado essencialmente ao Conselheiro, considerado aquele associado ao mal, tendo como principal característica o egoísmo. Era o chefe de um povoado em que todos seguiam as suas ordens. Ao longo da narrativa, institui-se sua mudança simbolizando a troca da casca. Assim, tem-se a alegoria da cobra, a troca da casca, representado pela mudança física e pessoal do Conselheiro, “Vida nova, cara nova e estampa nova. E também a maneira de falar com as pessoas” (VEIGA, 1994, p. 89). Ele interpreta as palavras, seus contextos, fazendo sua alegoria, conforme a situação em que se encontrava, dando significado como sua linguagem permitisse. A alegoria estabelece-se no discurso, é a comparação subjetiva da afirmação, é também um ícone que vai de certa forma representar ideias. Alegoria é o signo de substituição, que está no lugar do outro, sendo uma forma de interpretação da realidade, percebida de imediato.

No romance, cada elemento tem sua importância e significação: o sertão é um lugar seco e abandonado pelo poder público. Para os sertanejos, o Conselheiro é a esperança de um mundo mais justo, o atenuador das privações. É a imagem concreta que vai representar o conceito abstrato, tendo a virtualidade de favorecer o processo de expressão com dois elementos: significado e significante, em que as ideias e os pensamentos são altamente complexos.

No *corpus*, D. Marigarda é a prima do Conselheiro, é a única mulher que restou em Canudos, e passou a acompanhar o grupo. Alegoricamente, é a personificação da importância da mulher, da mãe que cuida de todos, que alimenta. Dandor, também é a única criança, também personifica o recomeço e o futuro. Dentre outros estão os personagens menores que representam a pluralidade racial e a democracia, enfim, uma sociedade unida e organizada.

Como toda a obra *A casca da serpente* a metáfora é um recurso bastante utilizado, especialmente ao elencar os momentos de contemplação da arte musical de Chiquinha Gonzaga. A metáfora é o signo de comparação com código mais elaborado e uma linguagem altamente sintética, está mais presente na poesia, entretanto, em várias passagens, esse recurso é utilizado por Veiga. Exemplo de uso da metáfora é a contemplação de um momento poético vivenciado pelo grupo por meio da música da personagem Chiquinha Gonzaga. Isso ocorre quando o

Conselheiro e seus seguidores encontram e fundam um novo arraial introduzindo o mundo. Dona Chiquinha Gonzaga, mulher revolucionária, tocava flauta, era ousada para sua época e compunha polcas. Sua música representa um elemento de equilíbrio na cultura.

Uma música daquela que põem o ouvinte em harmonia com a vida, e aqueles lá em cima sentiram um bem-estar como há tempos não conheciam, se é que tinham conhecido coisa igual antes, sentiram-se depois alegres, de uma alegria que não faz barulho por fora. Se não fosse a escuridão, talvez desse para ver no rosto de cada um o que era que eles viviam por dentro. Mas não era preciso ver; os que já haviam se retirado vinham voltando e se acomodando como podiam em silêncio para não espantar o encanto (VEIGA, 1994, p. 136).

Nesse momento da narrativa, constrói-se um discurso para mostrar a origem da música e o nascimento do som, como necessidade do indivíduo. O discurso parece dar explicações sobre os recursos usados na obra.

A música tem muito a ver com magia, e deve corresponder a um anseio íntimo do ser humano desde o princípio, uma saudade de qualquer coisa que ficou longe, mas nas origens talvez cósmicas. O troglodita que primeiro com um pau ou um osso numa superfície dura procurava alguma coisa que lhe fazia falta e que ele não sabia o que era. Bateu, procurando, encontrou: era o som feito pelo homem. O som primeiro nasceu no íntimo, como necessidade, e tinha de ser encontrado. Encontrado, passou a existir. Onde não existe, é reinventado. Ou redescoberto (VEIGA, 1994, p. 136).

Os ditos populares são também exemplos de linguagem alegórica contextualizada: “A nova Canudos também não seria feita em um dia; e, como diz o ditado, a pressa é inimiga da perfeição” (VEIGA, 1994, p. 51-2). Portanto, a alegoria existente aqui quer dizer que a cidade teria que ser pensada cuidadosamente, com detalhes que fariam a diferença.

Outro dito popular presente na narrativa de Veiga acontece: “Alguns já resmungavam que seria melhor deixar o pobrezinho finar sossegado, que quando o bongadonga toca o berrante para um vivente, não tem artifício que vigore; o jeito é largar tudo e atender” (VEIGA, 1994, p. 83). Nesse sentido, pode-se fazer uma tradução literal desse fragmento: o finar = morrer; bongadonga = morte; berrante = chamar, ou seja, deixe-o morrer sossegado, pois a morte é inevitável. Esse movimento de viver e morrer incide na alegoria da água, símbolo da vida e purificação. E da conformação com a morte.

A alegoria desempenha diversas funções nos discursos dos poetas, teólogos e outros, adquirindo, a princípio, o papel instigador do discurso.

A alegoria está relacionada ao fato histórico ou em sentido duplo ou figurada sem, contudo, ultrapassar o texto. Algumas alegorias estão relacionadas com a parábola⁴. Um exemplo dessa relação está neste fragmento: “Ademais, meus filhos, temos muito que fazer na arrumação da casa que guardamos dentro de nós. Para que o lado de fora fique formoso, é preciso arrumar primeiro o lado de dentro” (VEIGA, 1994, p. 25).

A alegoria apresenta-se como sendo um recurso utilizado por Conselheiro para aconselhar o grupo. O discurso usa parábola que substitui sentidos de termos como “casa” por “nosso ser”, “dentro e fora” por “nosso mundo interior e exterior”, “colocássemos no lugar de casa” por “a política brasileira”, entre outros. Tem-se uma parábola que esconde personagens por detrás de máscaras alegóricas, uma linguagem que permitirá uma lição de moral.

Então, dependendo do contexto em que se está inserido, a parábola pode se transformar em alegoria. Para compreensão de uma alegoria, deve-se observar uma leitura intertextual, que pode apontar um sentido abstrato, mais intenso, contudo, observando sempre o caráter moral. Um exemplo é a representação da cobra: em primeiro lugar, Antônio Conselheiro simbolizando a serpente, ele representa “[...] mais do que o espaço físico que ocupa na linha”. A figura da cobra tem espaço bem mais amplo nas linhas da narrativa, “E com a decisão muito acertada de Conselheiro de mudar de casca” (VEIGA, 1994, p. 118).

No romance, percebem-se as múltiplas “cascas” de Antônio Conselheiro e suas constantes transformações. O aspecto físico - os hábitos de higiene, a mudança na alimentação, o comportamento - enriquece as leituras alegóricas. A cobra é a alegoria de aparição, além de representar a metamorfose.

Conselheiro ingere o caldo de cobra, e fica curado da febre. Dona Marigarda, depois de oferecer uma sopa de cobra a ele, percebe que ele havia melhorado da moléstia, e reflete: “[...] caldo de cobra é bom para reanimar doente de malina podre” (VEIGA, 1994, p. 86). Essa alegoria simboliza a esperança de vida para os miseráveis os quais viviam à margem do novo regime governamental. Esse remédio seria representado pela crença de um mundo mais justo, atenuador das privações do sertão.

⁴ Parábola é uma pequena narrativa que usa alegorias para transmitir uma lição de moral.

Nesse sentido, o Conselheiro pensa e compartilha de um novo modelo de governo, no qual os cidadãos poderiam, efetivamente, participar das decisões políticas da comunidade. Os direitos seriam respeitados e os deveres cobrados. Não se trata de um comunismo no sentido estrito do termo, mas uma distribuição de renda justa, portanto, um regime político libertário e socialista. A cobra, aqui representada como coisa ruim, poderia ser o governo da república que não cuidou do povo, ao mesmo tempo, poderia ser um governo justo e que atenderia às necessidades dos menos abastados.

Em seguida, a cobra faz parte da cadeia alimentar tendo um maior valor alegórico, quando ela se torna vítima desarmada por um inimigo mais forte que, depois de atacá-la por três vezes, faz a decapitação da sua cabeça. O fato explicaria o significado do fim de Canudos.

[...] uma cobra fina e cumprida deslizando no capim ralo na outra margem. Enquanto a olhavam, admirando o bonito desenho em pirâmide de cor marrom escura das escamas, os vértices se tocando no alto, o rabo afinando quase que abruptamente, toda ela medindo talvez mais de um metro - de repente o espaço acima dela escureceu e uma coisa em forma de bola baixou sobre ela. Eles ainda não tinham entendido o que viam, e a coisa se ergueu no ar e a cobra ficou se contorcendo no chão, a cabeça como chumbada, só o corpo mexendo. Novamente a bola escura baixou, debateu-se em cima da cobra, e mais uma vez flechou para o alto. Só então eles viram que era ave do tamanho de uma franga pequena, de bico curto curvado para baixo e para dentro, o corpo coberto de penas claras no peito e pardas nas costas e asas. Olhe ela aí de novo, agora pousando ao lado da cobra e circulando ligeira em volta dela. Súbito solta uma bicada na cabeça, que praticamente separa a cabeça do corpo, ficando presa apenas de um lado da pele e com rápidas bicadas parte a cobra ao meio, apanha um pedaço com [...] parece que ela também pensa no que fazer, ainda rondando em volta da vítima. Finalmente se decide: com rápidas bicadas parte a cobra ao meio, apanha um pedaço com as garras e voa na direção de um matinho perto, um voo pesado, baixo, difícil. Não demorou muito, e ela de volta para buscar o resto (VEIGA, 1994, p. 107).

A ação da águia sobre a cobra assemelha-se à fúria destruidora da República sobre a antiga Canudos que parece anteciper, de novo, o fim da nova comunidade. Mesmo assim os sertanejos sobreviventes estão construindo Itatimundé, porque tanto na natureza quanto no meio social “predadores” não faltam. O arraial foi atacado três vezes e no final o ato da degolado protagonista “pelos federais”.

Tem-se o sentido alegórico do texto, a trajetória de Antônio Conselheiro no romance. Sua modificação é completa, pois até sua essência foi transformada. O Conselheiro deixara as velhas atitudes comportamentais, e se revestira de uma nova personalidade: fez a troca da casca.

O narrador infere que as palavras não estão no discurso aleatoriamente. Os pontos da narrativa insinuam palavras que demandam espaço significativo que vai além do espaço físico que ocupa na linha. A alegoria torna-se receptor das projeções dos medos e das aspirações dos personagens. As mudanças de vida no contexto narrativo modelam comportamentos e visão de mundo. O universo literário partilha de sentidos plurais do campo do imaginário.

A obra de Veiga é também *lócus* de enfrentamento político em momentos de mudança social, configurando em símbolos de novas identidades coletivas. A mudança do regime monárquico para republicano afetou negativamente a vida dos camponeses citados na Canudos, o que contrariou o Conselheiro, levando-o a adotar nova postura, em vez de um “ditador” de um povoado, passou a ser líder, tendo como referência um regime libertário e socialista.

Veiga, entretanto, não se limita a fazer uso da alegoria apenas no campo político e social, parte também para o campo religioso, ou melhor, para o sagrado.

Empregada desde o Classicismo, a alegoria exerceu várias funções nos discursos retóricos, poéticos e teológicos. Veiga tece a linguagem para remeter sua arte aos discursos religiosos, usando a hermenêutica do texto bíblico. A alegoria dos teólogos é uma técnica interpretativa usada por padres e teóricos da Igreja Católica na Idade Média para decifrar a Bíblia, e realiza a transposição entre a realidade e as verdades bíblicas. Desse modo, o sentido espiritual está nas coisas que são representadas por elas.

O Conselheiro cita várias vezes “o anticristo”, intencionalmente, remetendo seu discurso ao Novo Testamento. Essa palavra se encontra na Bíblia Sagrada, no livro de João e está relacionada a um espírito de oposição aos ensinamentos de Cristo. Para o Cristianismo, o anticristo é uma alegoria do demônio, que destrói tudo e todos a sua frente. O Conselheiro vê os federais como pessoas que vieram para devastar Canudos. Sempre quando o grupo se reúne para decidir qual rumo tomar, o protagonista diz que é melhor deixar o bando seguir sem ele, dizendo: “- Fico para ver de perto a cara do anticristo” (VEIGA, 1994, p. 9).

O anticristo presente no discurso do Conselheiro é o personagem que o perseguia de modo implacável. Por anos, muitas correntes cristãs acusaram-se entre si ou atribuíram tal menção aos seus inimigos chamando-os de "anticristo", sendo exemplos de utilização de tais argumentos.

Segundo Hansen, em sua obra *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*, a interpretação cristã do que é sagrado se faz em três coordenadas: primeiramente, tem-se a importância da “presença de Deus nas coisas sensíveis” (HANSEN, 2006, p. 92). Ele está nas pequenas mudanças, revela-se em seus sentimentos. Um exemplo disso na obra está no riso, causado por um clima de descontração e alívio ao se livrarem da situação de fugitivos e em liberdade. Nesse sentido, tem-se a presença de Deus, e de como é retratado esse episódio em um sentimento de divindade.

Em seguida, tem-se a apreciação da “presença de Deus nos seres espirituais, almas e puros espíritos” (HANSEN, 2006, p. 92). Quando o Conselheiro iniciou sua trajetória pela serra da Ariranga: “[...] aquele homem quase maltrapilho, aparência de mendigo, de rejeitado do mundo, mas tendo a presença e o olhar de criatura superior, ele desarrumava as pessoas, mas em nenhum mal sentido” (VEIGA, 1994, p. 56).

Nesse relato, é percebido na sua presença e no seu olhar, Deus, quando ele não tinha maldade, e sentia atração por lugares em que poderia sentir a presença divina. E, finalmente, a “[...] presença de Deus na alma humana, segundo grau de maior ou menor proximidade na maneira pela qual figuram Deus” (HANSEN, 2006, p. 92).

Outro exemplo significativo, no *corpus*, é a mudança do Conselheiro na troca da casca, cujas mudanças o tornaram humanizado, procurando assemelhar-se ao Filho de Deus. Essas interpretações estão relacionadas ao sentido alegórico da religiosidade do povo. Apontam para o propósito a eterna busca de sentido do sagrado e do profano nas coisas e nos homens. Assim é possível determinar a ligação alegórica entre os fatos bíblicos e do *corpus*, comparando acontecimentos.

O nome do lugar era Itatimundé, guardou-o como o nome de um paraíso entrevisto [...] ora se só o nome já era um conforto, não poderia o lugar vir a ser uma das cidades de refúgio de que fala o livro Sagrado? Vamos para Itatimundé, fazer de lá um refúgio de pecadores que estejam dispostos a romper o pecado, uma cidade, um reino onde quem entra se limpa automaticamente (VEIGA, 1994, p. 60).

As mudanças do Conselheiro sugerem morte, ressurreição, nascimento e morte. Há a morte do Conselheiro, quando ele é morto em *Os sertões* pelos federais, na alegoria de simbolizar a salvação dos homens, e a ressurreição em *A*

casca da serpente, por meio desses dois fatos em que retomam: “[...] a alegoria diz uma coisa, para significar outra” (HANSEN, 2006, p. 7).

Em outro fragmento, tem-se a alegoria do anticristo: “Aquela criatura era um santo? Tinha poderes? Só podia. Ou tinha pacto? Pacto não, o jeito era de santo mesmo” (VEIGA, 1994, p. 58). Quando o ficcionista cita as palavras pacto e poder, tem-se dois significados alegóricos: o bem e o mal. O narrador refaz o sentido do texto: “Quem tem pacto apanha uma cor amarelo-esverdeada, de enxofre, solta um cheiro de queimado e não senta em assento duro, por causa do toco do rabo” (VEIGA, 1994, p. 58). Nesse sentido, tem-se o mal literalmente, pois o significado está explícito.

Segundo Hansen (2006, p. 108), a hermenêutica cristã está na alegorização que funciona “[...] como a memória de um saber que se ausentou: faz recordar esse vazio, figurando-o”. O Conselheiro estabelece ligações com a figura de um mendigo à espera de compaixão de todos.

Depois de passar ali o resto do dia e a noite, sem pedir nada, aceitando apenas um coité de caldo e um canto para descansar. No dia seguinte cedo ele agradeceu a acolhida, abençoou o lugar e os moradores rezou uma breve oração, cujas palavras não foram entendidas, e retornou a subida. [...] O homem parou, comeu, dormiu e se foi. Disso lembravam. Para onde foi? O que fazia? Procurava o que? Isso não sabiam, nem se indagavam; para indagar é preciso conjeturar, deduzir, raciocinar, funções que não existiam para eles (VEIGA, 1994, p. 57).

O narrador compara o Conselheiro em sua passagem pela serra, com os últimos dias de Cristo na terra. Era como se ele fosse escolhido para uma missão de revelar-se para os desprotegidos, fazer mudanças, quase que milagres, para a humanidade.

Quando ele desceu a Ariranga e se enfiou pelas trilhas rudes da caatinga, já se sentia escolhido por forças superiores para falar aos desprotegidos e consolá-los com a descrição dos castigos que já estavam providenciados para os grandes e poderosos. Todos eles? Não seria um alvo muito amplo, muito vago, e injusto? Para os grandes e poderosos que estão na república, desmanchando o que foi feito pelo imperador, um sábio que discutia de igual para igual com os sábios do mundo, pelo menos era o que ele ouvira dizer. Mas o tempo passado na serra da Ariranga – dias? Semanas? Meses? Ele mesmo perdera a conta – contemplando a natureza, rezando, conversando com ele mesmo, ficaram lembranças como a quadra mais serena de sua vida; e sempre que sentia necessidade de esquecer um pouco as pressões acabrunhadas do momento, ia buscar alívio na lembrança daquele tempo (VEIGA, 1994, p. 59).

Neste sentido, é verificada a lembrança da angústia pela qual o povo passou, até chegar ao seu destino. Esse povo foi socorrido pelo Conselheiro que apareceu ali como figura da redenção.

Sem que ninguém mandasse, nem sugerisse, as crianças passavam a pedir a benção ao estranho, no que foram seguidas pelas mulheres e por alguns homens. Foi aí que começou nele a transformação que o levaria de simples recusante da sociedade a pregador de uma nova era (VEIGA, 1994, p. 59).

A alegoria do sagrado se instaura na narrativa pelo processo da linguagem. As palavras são vistas como veículo de transformação dos discursos que inferem multissignificações. O texto redistribui sentidos em cada unidade de palavra e nas entrelinhas. São as vias dessa construção pelas quais acontece a arte literária: a reconstrução permuta textos, fragmentos, para efetuar o intertexto.

O *corpus* revela as várias alegorias que tratam do resgate da linguagem. Há a alegoria da casca que movimenta o retorno para casa, como morada da obra, do sujeito no mundo. O recomeço de uma vida inferida no discurso do Conselheiro, que é a representação da descoberta e da posição do indivíduo frente ao seu contexto de vida.

O processo de ser e de trocar a “casca” está vinculado ao ato de fazer a trajetória de resgate da linguagem. Pensar nesse contexto da narrativa permite analisar a renovação da arte e do mundo que é um discurso ativo com sua originalidade e ousadia, fugindo dos modos de seu tempo e criando uma linguagem, um estilo de si.

Em toda a obra *A casca da serpente*, Veiga (1994) se utiliza recursos da linguagem com estilo próprio, aplicando a alegoria, e uma infinidade de intertextos, além de misturar elementos reais com o fictício. Todos esses recursos são para fazer da linguagem uma obra de arte.

3.2 Intertextualidades na Construção da Obra

Veiga apresenta na linguagem dita e não dita, em que mesmo com pequenos gestos, olhares, a comunicação se estabelece. Veja-se neste fragmento:

Mais uma vez Bernabé viu no olhar do Conselheiro, que até então parecia alheio a tudo, afundando em seus pensamentos e em suas orações, viu aquele mesmo olhar de aprovação de antes, o que fez pensar que o velho,

atrás daquela cortina de sonolência e desinteresse, estava era muito atento ao que se passava em volta. Podia ser então que quando ele parecia distraído, cochiloso, caducante, era porque tinha se acendido para o lado de dentro e entrada em comunicação com alguma força invisível para os outros e da qual recebia sustento para a alma e para o corpo. Era preciso prestar mais atenção ao velho, conversar mais com ele como fazia Beatinho, que nesse momento já devia estar no céu, degolado, parece que os federais só vieram a Canudos para degolar gente, coisa mesmo do anticristo (VEIGA, 1994, p. 21-2).

A linguagem empregada por Veiga nesse trecho nos revela que o sentido da palavra está nas entrelinhas. Não há a necessidade de falar ou escrever para que a linguagem se faça presente, e ao adentrar o sagrado temos, mais uma vez, a inter-relação entre o corpo e a alma, que transcende o concreto e alcança o abstrato.

“E no Livro dos provérbios está escrito que a palavra oportuna muito boa é.” (VEIGA, 1994 p. 5). Veiga inicia sua narrativa com uma intertextualidade Bíblica, estilo usado em toda obra. E essa referência a outros textos na obra *A casca da serpente* contribui para a compreensão do sentido do romance, assim como para a singularidade da ficção do autor. Por isso a importância de estudar os conceitos acerca desse fenômeno literário. Tiphaine Samoyault, em seu livro *A intertextualidade* (2008), defende que a literatura seja escrita com sua relação com o mundo e, também, apresenta uma relação consigo mesma.

Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não para de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. Assim, além de sua teorização, da história de suas teorias e da descrição de suas técnicas, a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de seu espaço, especialmente sobre o jogo da referência – o remeter da literatura para si mesma – e da referencialidade – liame da literatura com o real (SAMOYAULT, 2008, p. 10-1).

Samoyault teoriza a intertextualidade de um modo único, em que os estilos se retomam à ideia de que está na mente, trazendo a literatura para si mesma. Considerando a importância da mente, podemos chegar a uma definição de intertextualidade na literatura, qual seja, “[...] a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro” (SAMOYAULT, 2008, p.10), deixando de ser a retomada de uma citação ou uma reescritura.

No entanto quem introduz oficialmente o termo “intertextualidade” é Julia Kristeva e que é definida a partir da obra de Mikhail Bakhtin, sobre dialogismo. Portanto, é sob esse enfoque teórico que a intertextualidade passa a ser trabalhada, como a relação entre textos.

O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA Apud SAMOYAL, 2008, p.16).

A partir das ideias defendidas por Bakhtin, Kristeva (2005) conclui que em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos. O texto só ganha vida em contato com outro – com contexto.

O eixo horizontal transcende, ultrapassa o nível imanente por parte do eixo vertical, ou seja, o texto-contexto. Assim, a dicotomia sujeito-objeto ganha outra significação, pois o contexto no qual o texto foi construído e lido influencia substancialmente em sua função como instrumento de comunicação. Para Kristeva (1974, p. 64), “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade”.

No eixo horizontal o leitor carrega consigo a capacidade de dar significância ao texto, indo além do que está explícito o que pode ser verificado no fragmento a seguir, quando o Conselheiro é considerado um Deus e, por essa analogia, não sente falta da comida, por ser uma necessidade corporal, não do espírito.

Com efeito. Na pressa de sair do arraial, ninguém pensou em comida, em trem de cozinha. Agora o problema estava ali, levantado pelo Conselheiro, justamente o único do bando que não ligava a comida, com ele era tem, muito bem; não tem, tivesse (VEIGA, 1994, p. 19).

No eixo vertical há os vários trechos na obra de Veiga que nos remete à obra-inspiração, *Os sertões*. São transcritos trechos inteiros como a parte que descreve a Canudos real, destruída pelos federais. Expressões como vingança, cadáver do Conselheiro, retratista, repórter, viva à República, doutor general, rendição entre outros. Essas referências levam o leitor até *Os sertões*, mas por outro lado,

enriquece *A casca da serpente*, pois dá sustentabilidade para a construção da narrativa de Veiga.

A intertextualidade acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro, ou seja, quando uma obra faz alusão à outra, ocorre a intertextualidade. Ao analisarmos o *Corpus*, é perceptível essa alusão a outros textos. A análise sobre a intertextualidade em *A casca da serpente* traz o conceito difundido por Julia Kristeva (2005), na escrita e na leitura, o texto não é visto isoladamente, mas correlacionado com outros discursos dentro de um contexto.

O escritor, ao elaborar o texto, recorre a leituras anteriores, recupera fragmentos de outras obras e transforma-os em outro texto. As partes retiradas do texto de referência ganham vida própria num outro contexto. Trata-se de uma estratégia do escritor para que o leitor tenha familiaridade, pois o texto possibilita ao leitor o reconhecimento de espaços, tempo, enredo e personagens de outras leituras, como acontece no *Corpus*.

De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p. 10), o fenômeno da intertextualidade apresenta dois traços: “a intertextualidade em sentido amplo (*lato sensu*), constitutiva de todo e qualquer discurso, e a intertextualidade *stricto sensu*, atestada pela presença necessária de um intertexto”.

A intertextualidade *lato sensu* não é vista de forma tão aparente, pois basta que haja uma remissão discursiva a outras vozes textuais, ainda que de forma indireta para que ela ocorra. Dessa forma, esse tipo de intertextualidade irá configurar-se a partir da noção de intertexto como componente textual natural.

Sendo assim, na obra de Veiga, está presente a intertextualidade *lato sensu*, como se pode verificar no fragmento: “Vendo que essas palavras não desmancharam as preocupações dos homens, o Conselheiro prometeu que autorizaria a ida dos olheiros ao arraial. Por enquanto era perigoso” (VEIGA, 1994, p. 25). O Conselheiro já sabia que todos que ficaram em Canudos foram sacrificados, contudo o leitor não percebe o porquê dessa fala, pois é sabido no texto que todos estavam mortos, portanto, não havia a necessidade de mandar alguém de volta para constatar o óbvio. Entretanto, na volta dos personagens, Pedrão e Quero-Quero, é constatado a intertextualidade Bíblica, o leitor é remetido ao intertexto quando, o conselheiro afirma: “[...] - E agora vamos ver que ramos de oliveira os nossos pombos trazem no bico” (VEIGA, 1994, p. 31). No final do dilúvio, Noé envia duas pombinhas para verificar se havia terra firme.

Dessa forma, Veiga apresenta, no mesmo capítulo, uma intertextualidade *lato sensu* e outra *strictu sensu*. Apresenta ao leitor uma ideia, buscando despertá-lo para os textos de referência, exigindo um esforço mental, mas ao final, acaba por revelar, explicitamente, a sua obra-inspiração. A relação da obra *A casca da serpente* com *Os sertões* exemplifica a intertextualidade *strictu sensu*, uma vez que

A intertextualidade *stricto sensu* ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos efetivamente produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.17).

Os dois tipos de intertextualidade se aplicam na narrativa de Veiga. Essa última, é um pouco mais complexa, se subdividindo em quatro subtipos, segundo Koch, Bentes e Cavalcante (2012): a intertextualidade temática, estilística, explícita e implícita. A intertextualidade temática é encontrada nos

[...] textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente de pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologia próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.18).

E acontece quando temos textos que pertencem a uma mesma área e utilizam certos termos e conceitos que são previamente definidos e conhecidos pelo interlocutor que estuda essa determinada área. Veiga a usa no *Corpus*, ao correlacionar sua narrativa com *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Ambos usam temas referentes à árdua vida do sertanejo nordestino e o sistema político que não beneficia os pobres.

A intertextualidade explícita apresenta-se quando o autor informa em seu texto o objeto de sua citação. Isto é, “[...] a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto” (KOCH; BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 28). A intertextualidade estilística se dá apenas pela forma do texto. Ela ocorre,

[...] quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p.18).

Nos fragmentos de *Os sertões* e *A casca da serpente* fica evidente a intertextualidade estilística. Euclides da Cunha cita a Ave-Maria como uma prática comum no arraial de Canudos e José J. Veiga retoma esse mesmo costume de rezar essa oração em *A casca da serpente*.

O arraial — "compacto" como as cidades do Evangelho — completava a ilusão. Ao cair da noite, de lá ascendia, ressoando longamente nos descampados em ondulações sonoras, que vagarosamente se alargavam pela quietude dos ermos e se extinguíam em ecos indistintos, refluindo nas montanhas longínquas, o toque da Ave-Maria... (CUNHA, 1984, p. 193).

E no *corpus* “[...] Primeiro vamos rezar nossa ladainha. Já deve ser hora da Ave-Maria. Não vejo motivo para quebrar o costume” (VEIGA, 1994, p. 13). Em outro fragmento, percebe-se a intertextualidade.

Chegando à primeira canhada encoberta, realizava-se uma cena vulgar. Os soldados impunham invariavelmente à vítima um viva à República, que era poucas vezes satisfeito. Era o prólogo invariável de uma cena cruel. Agarravam-na pelos cabelos, dobrando-lhe a cabeça, esgargalando-lhe o pescoço; e, francamente exposta a garganta, degolavam-na. [...] Tínhamos valentes que ansiavam por essas cobardias repugnantes, tácita e explicitamente sancionadas pelos chefes [...] (VEIGA, 1994, p. 08).

Esse fragmento foi retirado, com supressões, da obra original, *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que no texto foi chamado de repórter Pimenta da Cunha.

Nesse outro fragmento, o autor se utiliza do intertexto bíblico para falar sobre o sonho do Conselheiro, buscando em personagens como Jacó e Nabucodonosor as referências para que não se menospreze a significância do sonho com a árvore.

Cotenile não achava que todo sonho não devesse ser riscado como bobagem ou delirância. Lembrou que a Bíblia está cheia de referências a sonhos que foram avisos, o sonho de Jacó com a escada, o do Nabucodonosor que acarretou a morte de tantos sábios e adivinhos (VEIGA, 1994, p. 128).

E a partir disso, pode-se depreender que o autor do segundo texto delega claramente a autoria do intertexto a outro enunciador. Isso pode servir como estratégia do autor para ganhar credibilidade por meio do discurso citado, como acontece com frequência nos textos científicos, nos quais se pode usar a intertextualidade explícita com o objetivo de convencer o leitor a partir de um argumento de autoridade.

Já a forma implícita se caracteriza pela presença de um intertexto, mas sem mencioná-lo explicitamente, ou seja, a referência fica subentendida, dependendo exclusivamente do leitor para recuperá-la. Conforme afirmam Koch e Elias (2008, p. 92), “[...] ocorre sem citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la na memória para construir o sentido do texto”. Fazer uso de um intertexto de forma implícita pode ter diferentes propósitos. Geralmente, esse tipo de intertextualidade aparece com o propósito argumentativo, de modo a convencer o interlocutor a aceitar determinada ideia.

Na página 78 do *corpus* há um fragmento em que, para explicar os riscos do excesso de rezas do Conselheiro, um dos seguidores fez alusão a um tio que perdeu seu filho mais novo, vítima de um ferimento grave, e, desde então, não fazia outra coisa senão rezar, e isso afetou sua capacidade mental, tornando-o um problema para os demais filhos. Como solução, foi abandonado pelos filhos à própria sorte.

- Mal. Muito mal. Um dia, os dois filhos mais velhos, que não aguentavam aquela latomia de rezas, de chamados para rezar, de ameaças de castigo, e mais as críticas dos vizinhos, esses dois filhos levaram ele de olhos vendados para um lugar bem longe e largaram lá. Antes pediram perdão e tomaram a bênção, como bons filhos.

- Mesmo assim, foi maldade – disse Pisapé.

- Foi, e não foi – explicou Sinfrônio. – Eles precisavam trabalhar e aquele homem ali avariado, que nem era mais o pai deles, perturbando-o, criando desavenças, invocando desgraças. Era preciso tomar uma providência. Às vezes a pessoa pra ser boa precisa se fazer de ruim.

Ninguém entendeu essa teoria, para eles muito nova; mas pelo ar pensativo que tomaram via-se que a estavam avaliando (VEIGA, 1994, p. 78-9).

Nesse sentido, temos o abandono dos filhos ao pai como bondade ou maldade? E a teoria da loucura em que o ser perde sua essência e existência. Trata-se de um trecho que o autor deixa nas entrelinhas o significado ou a referência, cabendo ao leitor fazer sua interpretação. Portanto, trata-se de um argumento que o autor se utiliza para a reflexão do leitor.

Assim, o autor pode reforçar a ideia original da obra referida ou pode desconstruí-la, dependendo apenas da mensagem que quer transmitir ao leitor. O autor do segundo texto também pode adotar esse recurso para tornar dispensável a explicação de muitos detalhes ao longo do texto, por acreditar que o seu leitor já tenha conhecimento deles, ou seja, direciona seu discurso a partir da imagem que faz do seu interlocutor enquanto possível detentor de um conhecimento partilhado.

A intertextualidade presente na literatura tem como principal característica a reescrita, que se aproxima das citações. Essa reescrita, no *corpus*, abrange a obra *Os sertões* usando diversas marcas textuais, as Escrituras Sagradas com passagens diversas nos discursos dos personagens. Tem-se a simbologia da religiosidade, na qual o Conselheiro aparece como referência para o grupo.

Em Canudos, a comunidade esquecida pelos políticos é lembrada a interagir com o leitor. É percebido que a população conta apenas com a sorte e com fé absoluta em uma única entidade, que detém conhecimento para pôr em prática suas armas de guiar o povo. O Bom Jesus, assim como o Conselheiro é chamado por todos, é o símbolo da religiosidade, sugestivo da semelhança física com Cristo.

As situações vividas pelo líder de Canudos fazem parte de sua caracterização diante do grupo que passa a segui-lo sem questionamentos, numa “fé cega”. As ações de Conselheiro são pensadas rumo a novas mudanças que aconteceriam durante sua jornada: “Ele meditara muito sobre a possibilidade de uma retirada para o norte [...] e sabia que seus filhos já andavam muito sacrificados (VEIGA, 1994, p. 11).

Os deslocamentos sugerem a intertextualidade das Escrituras Sagradas na fuga de Moisés do Egito. O líder foi orientado por Deus a fugir de seus inimigos, que estavam naquela região: “Tendes rodeado bastante esta montanha; virai-vos ‘para o norte” (DEUTERONÔMIO, 2:3). O norte era o lugar que se alcançaria com a fuga dos federais. Ele sabia para onde ir, o bando de Conselheiro desceu a Serra da Canabrava, já sem ânimo, abatido e fraco, mas confiantes.

O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [...] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário (SAMOYULT, 2008, p. 35).

A intertextualidade é como um todo assinalando que os textos são sempre reescritos, a partir de uma escrita, a qual já é também uma reescrita. O *corpus* traz a intertextualidade sagrada: “Vigiai, porque não sabeis o dia nem a hora, aconselha São Mateus. Mas antes de tudo, pagar as orações que ficaram devendo. Todos de joelhos” (VEIGA, 1994, p. 23-4).

Esta citação é colocada no texto quando o Conselheiro e seus jagunços param, pois já é noite, então ele diz ao grupo para dormir, mas que fique atento e

reze para pagar suas dívidas com Deus. A referência é explicitamente relacionada ao Novo Testamento, em São Mateus (24:42), que diz a mesma coisa. Esse processo inclui discursos outros para a compreensão do enunciado.

No universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (texto) onde se lê, pelo menos, uma palavra (texto) (KRISTEVA, 2005, p. 68).

A referência a outros textos contribui para a compreensão do sentido do romance, assim como para sua singularidade. Tiphaine Samoyault (2008) afirma que a literatura faz relação com o mundo e consigo mesma, com sua história. Sobre a noção de intertextualidade a autora defende que

[...] o texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo o modo de integração bem visível [...] o termo intertextualidade adquire seu sentido [...] numa estrita relação dos textos em si [...] ora o texto assinala explicitamente suas referências do conjunto da literatura é o intertexto obrigatório, que o leitor não pode deixar de localizar – ora é o leitor que cria suas próprias associações (SAMOYAULT, 2008, p. 44).

Na obra *corpus*, o narrador retoma o *Antigo Testamento*, em Gênesis, no momento em que Noé, após o dilúvio, manda duas pombas para ver se a chuva havia parado realmente: “Conforme o prometido, passados dez dias na serra o Conselheiro autorizou a ida de dois homens ao arraial, mas não indicou quais” (VEIGA, 1994, p. 26). E quando os homens retornam diz: “Agora vamos ver que ramos de oliveira os nossos pombos trazem no bico” (VEIGA, 1994, p. 31).

Essa passagem é perceptível o entrelaçamento dos textos. Como afirma Samoyault (2008, p. 94), a intertextualidade tem a função de desvio cultural em que reescrever é subverter, ultrapassar ou obliterar sobre algo. Outra função do intertexto serve para a reativação dos sentidos: “[...] redizer ou repetir sem reduzir a literatura ao inútil balburdio, dele implica que se atribua aos enunciados uma carga semântica diferente e que os deslocando, os autores mudam seu curso”.

Há também a citação que “[...] cria raízes no seu novo meio e aí tece liames orgânicos [...] o fragmento citado cria liames com seu espaço de origem”. Na narrativa, os recursos da linguagem insinuam a subversão dando novos sentidos às palavras.

Mas a paragem ali tinha num sentido rendoso num sentido difícil de avaliar, mas que todos sentiam. A claridade que iluminava o alto, e parecia alcançar o mundo todo, vinha produzindo efeitos benéficos na mente do Conselheiro. Dali ele via bem devia fazer, e foi percebendo que antes era preciso entremostrarmos ao bando o mundo retificado que ele sonhava criar. Não era isso o que tinham feito o salmista, o profeta, o discípulo amado? Do que estaria falando o rei pastor quando disse, cantai um cântico novo? Ou Isaias, eis que as coisas de antes já vieram, e as novas eu vos anuncio. Eu crio céus novos e nova terra; e não haverá mais lembranças das coisas passadas? Ou o evangelista: vi um novo céu e uma terra; porque já o primeiro céu e a primeira terra passaram? Certamente que preparavam o seu público para novidades e mudanças que lhes eram reveladas, ou que desejavam ver implantadas (VEIGA, 1994, p. 54).

O ficcionista faz alusão a uma terra de descanso, nesse sentido, remete para a ideia da Nova Canaã (dos judeus). A terra prometida é vislumbrada e tão sonhada: Concorrência de Itatimundé, refúgio dos remanescentes de Canudos. O sagrado é posto como alegoria inferida na linguagem que relaciona obras num mesmo espaço narrativo.

Veiga (1994) apresenta uma intertextualidade muito ampla, não apenas em relação a outros textos, mas também relacionada ao contexto social e histórico, tanto da época referida na obra, como na atualidade. Temas como a evolução do reino animal e mineral, e principalmente em se tratando das teorias de Darwin, em que o personagem Cotenile fala que “[...] animais de espécies diferentes vivendo em harmonia, e não em luta feroz pela existência” (VEIGA, 1994, p. 142).

Veiga já preconizava a importância de o homem viver em harmonia com o meio ambiente, pois do contrário, haveria uma desordem da natureza, em que muitas espécies de animais e plantas seriam extintas, colocando em risco a própria sobrevivência humana. A água, um elemento natural, foi tema de preocupação de Veiga e hoje enfrentamos sérios problemas de abastecimento nas grandes cidades.

Outro aspecto contextual proposto por Veiga é sobre a evolução da mulher, desde a aversão que o Conselheiro mantinha com a presença dela, deixando claro que há um distanciamento entre homem e mulher, até sua completa aceitação. E ao permitir uma aproximação com D. Marigarda, sua sobrinha que no início do encontro era a prima, devido ao parentesco com sua mãe, mas com o passar dos dias, passou a ser tratada como sobrinha evidenciando a transformação do Conselheiro em Tio Antônio.

Tendo ouvido parte da conversa com Quero-Quero e Pedrão, o conselheiro mostrou interesse em saber que mulher era essa que precisava ter espírito preparado, e para quê. Não vendo motivo para segredo, Pedrão contou resumindo a história de D^a Marigarda. [...] - eu conheço essa criatura? Pelo nome, não me lembro. [...] - cuido que não. Eu também não conheço. Deve ser rabo de procissão (VEIGA, 1994, p. 62).

É notado o desprezo com que o Conselheiro e seu bando tratam as mulheres. Naquela época, à mulher cabia a submissão ao homem. Entretanto, da mesma forma que na obra, na atualidade a mulher tem ganhado cada vez mais notoriedade em todas as áreas e tem assumido posição igualitária frente ao homem.

D.^a Chiquinha não tinha maior interesse por filologia, mas se interessava muito pela vida. Tendo se casado com muito cedo por arranjo de família, ela logo descobriu que havia caído num poço, do qual só podia sair sozinha. Saiu, mas com filhos para criar. Para agravar a situação optou por uma carreira então vedada a mulheres: escolheu ser compositora e executante de música, e com muito esforço conseguiu fazer nome no meio teatral (VEIGA, 1994, p. 138).

A personagem D.^a Chiquinha exemplifica a mudança do comportamento feminino e sua evolução na sociedade. Um dos marcos é o surgimento da pílula anticoncepcional que permitiu ao movimento feminista quebrar paradigmas e trazer uma nova consciência sobre o papel da mulher.

A figura da mulher passou a ser algo extremamente importante na sociedade atual, em que exerce papel de protagonista, embora ainda sofra com as heranças históricas do sistema social patriarcalista em seu dia a dia.

No campo político, a representação feminina se faz presente, mesmo que ainda em número menor. No Poder Legislativo a mulher evoluiu significativamente, saiu da não existência, para ser votada e atualmente ocupa vagas de vereadoras, deputadas e senadoras. No poder Judiciário, a magnitude da mulher é evidente, na chefia do Supremo Tribunal Federal, o mais alto cargo do país juridicamente e na Procuradoria Geral da República. No Poder Executivo, de prefeitas à presidente exercem o mandato com pulsos firmes. Nesse contexto, tivemos uma presidente mulher, contudo, não se firmou, pois apesar de estar no poder, não conseguiu o intento esperado por todos.

Ainda há muito caminho a ser percorrido, considerando as últimas eleições majoritárias, apenas dez por cento dos candidatos eleitos eram mulheres. É por essa desigualdade ainda latente, fruto de um passado que deixou marcas na atualidade – em que a mulher era vista apenas para a reprodução e como um

complemento do homem –, que surge a necessidade de lutar pelos direitos femininos.

Veiga (1994), já vislumbrava esse quebrantamento de paradigmas e as mudanças que seriam alcançadas pela sociedade atual. Deixou claro que problemas ainda persistiriam, como de fato ocorre, mas também vislumbrou comportamentos diferentes, em que a mulher já pode deixar de apenas vivenciar uma realidade mais próxima daquilo que possa ser chamada de ideal.

A política, de forma geral, também é abordada por Veiga (1994), quando apresenta dados da época da mudança do Império para a República, no final do século XIX. O suporte na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha, já nos remete a uma situação de luta por interesses de grupos distintos.

Um sistema de governo não é uma caixa, um estojo que se compra no armazém da história e é só abrir para ficar tudo resolvido. A caixa vem vazia. É de por, não de tirar. As pessoas é quem deve enchê-la. E não se enche de uma vez, é um pouco cada dia. Vocês, brasileiros, têm na mão uma oportunidade de ouro que compraram (VEIGA, 1994, p. 144).

Desde lá até os dias atuais, esses interesses de grupos persistem, mesmo sob o mesmo regime de governo, ou seja, a República. Agora, a luta é partidária. Considerando o período em que Veiga (1994) relata em sua obra até os dias atuais, houve muitos acontecimentos no campo da política, mas os mais relevantes foram a Proclamação da República, em 1889, a ditadura de Getúlio Vargas, na década de 1930, a ditadura militar, entre 1964 e 1989, a abertura política com eleições diretas em 1989, o Impeachment do Presidente Collor, em 1992, a eleição de um operário para presidente, a eleição da primeira mulher para presidente e sua deposição, impeachment, em 2016.

Essa intertextualidade ou analogia com o mundo ficcional, em que Veiga promove sua narrativa permeada de situações que podem ser comparadas e servem como reflexão por parte do leitor. Dependendo de seu ponto de vista e de sua vivência, ele pode entender a obra *corpus* sob um prisma, defendendo uma posição mais ou menos radical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *A casca da serpente* faz da linguagem a aparição do falar artístico, por meio de todos os recursos usados na escritura. O leitor tem entendimento de como essa linguagem artística se aproxima de si. Nas entrelinhas, tudo parece interpretar a vida humana, porque a arte revela-se como integrante e participante do mundo. Entretanto, a linguagem da arte não precisa ter um discurso gramaticalmente completo, como exigido pelas normas de padronização da língua, mas apenas faz projeção de seus elementos essenciais que provocam variadas compreensões das palavras e da obra toda. Nesse sentido, tem-se um ficcionista que adentra a imaginação do leitor retomando sempre a fatos e personagens relacionados ao Brasil no início da República. Enfim, traz a linguagem compreensiva e ao mesmo tempo instigante.

Nessa perspectiva, compreende-se na linguagem a possibilidade da produção de conhecimento, criando diversas formas de saberes, conceitos, paradigmas que melhoram a ação humana ao tornar o sujeito mais esclarecido, permitindo-lhe a construção de seu próprio movimento. A mudança de Antônio Conselheiro para Tio Antônio exemplifica essa transformação que resgata o ciclo da vida da natureza humana. Bem como seus aspectos reflexivos, Na ficção de Veiga, entende-se que há a necessidade no ser humano de transformação.

Antônio Vicente Mendes Maciel estava sobreposto à casca de Antônio Conselheiro, um messias que comandava, com mão de ferro, seus fiéis em Canudos, mas que, em Itatimundé, voltou a ser o que sempre fora: o sonhador. E esse conselheiro sonhador quer um mundo transformado, tal qual há a troca da casca da serpente, que está alegorizada na arte, que entrecruza mundos e sujeitos, tornando-se reveladora do imaginário. Os símbolos surgem como representação das palavras que expressam o imaginário na mente humana.

O artista cria a obra para comungar com a sensibilidade humana que compreende seus símbolos como representação figurada da cultura dinâmica e ativa presente na sociedade. O inconsciente coaduna a realidade com a imaginação, dialogando com a fenomenologia da psique. A arte literária se apóia em semelhanças do mundo para introduzir o leitor rumo às descobertas, tendo como suporte a alegoria usada no procedimento criativo literário.

A narrativa literária, no imaginário, não é oposta à realidade, dela tira toda a essência para se firmar no tempo por signos imagéticos, entre eles fogo, terra, água e ar como exposto em Bachelard (1998). A imaginação tem em si a diversidade do pensamento e das ações do homem que age pelo inconsciente e pelo consciente lógico e imaginário. Os sonhos e os arquétipos da vida se materializam na imaginação formal e material como explicitado na obra de Jung (2000) ao estabelecer uma relação entre sonhos e símbolos.

As formações simbólicas apresentadas por Bachelard (1998), associadas aos quatro elementos: fogo, ar, água e terra, estão muito presentes no *Corpus*. Esse simbolismo bem representado em toda obra alude todos os aspectos da obra em questão, o que nos induz aos devaneios, aos sonhos, enfim a cultura se funde no imaginário em que são percebidos esses elementos. A água está presente logo no início da obra, ressaltando sua importância para a vida humana, além de outras referências ao longo da história. Do mesmo modo, os demais elementos se presentificam na queimada de Canudos, na brisa que refresca o sertão e na terra que serve como alicerce para a vida.

O *corpus* revelou-se como ponto de encontro entre obras como *Os sertões*, de Euclides da Cunha e passagens bíblicas, fazendo interação de contextos político-sociais. O universo da arte revela suas marcas nos acontecimentos alegóricos. O caminho da criação artística é o da intertextualidade que transita entre fatos reais e ficcionais. O sagrado se instala no *corpus* do início ao fim ao mostrar o personagem principal como representação divina para as mudanças individuais e coletivas.

A pesquisa buscou analisar a linguagem da construção de J. J. Veiga que insere o leitor no imaginário, em *A casca da serpente*, e apontou como resultado a percepção do processo da arte literária que se realiza em suas relações intertextuais, porém abordando seu discurso próprio que induz leitores a fazerem reflexão e autoconhecimento, diante do signo imagético.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*: 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza Col. Biblioteca dos Séculos. Porto Alegre: GLOBO, 1966

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. In: _____. *Os pensadores*. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 1997b.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita: seguido de Novos Ensaio*s. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerpiels*. (Origens do drama alemão). Frankfurt: R. Tiedemann, 1963.

BÍBLIA SAGRADA. *Bíblia Sagrada: antigo e novo testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001. Edição 1995. Impressa em 2003.

CEIA Carlos. Sobre o conceito de alegoria. *Matraca*, n. 10, 1998.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões: campanha de Canudos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., 363p.

_____. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

_____. *Campos do imaginário*. Ed. Elulug, 1996. Coleção: Teoria das artes e literatura sobre a direção de Antonio Oliveira Cruz. Textos resumidos por Danièle Chauvim.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Arcádia, 1979b

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 8. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

HANS, Georg Gadamer. *Verdade e Método*. Tradução de Flávio Paulo Meures). Petrópolis: Vozes, 1997.

GOETHE. Máximas e reflexões. Tradução de José M. Justo. In: *Obras Escolhidas de Goethe*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992. v. 5.

GUSDORF, Georges. *A fala*. Tradução de Tito de Avillez. Rio de Janeiro: Riv, 1977.
HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: UNICAMP, 2006.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tradução de Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino Guimarães. Lisboa: 1993.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1977.

_____. *Ser e tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Parte I. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *Sobre o humanismo*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995.

_____. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback: Petrópolis, Vozes, 2003.

HUMBERT, Elie. *Jung*. São Paulo: Summus, 1985.

JUNG, Carl Gustav, 1875-1961. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva]. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KOCH, Ingedore Villaça; ELIAS, Vanda Maria. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2008.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Magalhães Mônica. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2012.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates, 2005.

_____. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAPLATINE, François. TRINDADE, Liana. *O que é o imaginário*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *Angústia selvagem*. Goiânia: Kelps, 2011.

MERQUIOR, J. G. Michel Foucault ou o niilismo de Cátedra. Tradução de Donaldson M. Garschagen. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. (Coleção Logos)

NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 284.

PELINSER, André Tessaro. ARENDT, João Carlos. Imaginário, identidade e cultura: a perspectiva regional. *Teia Literária: Revista de estudos culturais- Brasil- Portugal – África*. Jundiaí, SP: In House, 2007.

PESAVENTO, Sandra. *Em busca de uma outra história*: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, no 29, 1995.

PITA, Danielle Perin Rocha, *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durant*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005 (Coleção filosofia)

_____, *Ritmos do imaginário*. Editora Universitária UFPE, 2005.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

VEIGA, José J. VEIGA, José J. *A casca da serpente*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Loyola, 2007.