



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS**



ROMÉRIO RODRIGUES NOGUEIRA

**O PROCESSO DE REDUÇÃO ESTRUTURAL EM *MERIDIANO DE SANGUE*, DE
CORMAC MCCARTHY: UMA LEITURA DO RACIONALISMO MODERNO E DA
TRADIÇÃO MÍTICO-RELIGIOSA**

TERESINA

2019

ROMÉRIO RODRIGUES NOGUEIRA

**O PROCESSO DE REDUÇÃO ESTRUTURAL EM *MERIDIANO DE SANGUE*, DE
CORMAC MCCARTHY: UMA LEITURA DO RACIONALISMO MODERNO E DA
TRADIÇÃO MÍTICO-RELIGIOSA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade.

TERESINA

2019

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco
Serviço de Processamento Técnico

N778p Nogueira, Romério Rodrigues.

O processo de redução estrutural em meridiano de sangue, de Cormac Mccarthy: uma leitura do racionalismo moderno e da tradição mítico-religiosa / Romério Rodrigues Nogueira. -- 2019.
115 f.: il.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, CCHL, Programa de Pós Graduação em Letras, 2019.

“Orientação: Prof. Dr. Carlos André Pinheiro”.

1. Romance histórico. 2. Representação. 3. Redução estrutural. I. Título.

CDD: B869.3

ROMÉRIO RODRIGUES NOGUEIRA

**O PROCESSO DE REDUÇÃO ESTRUTURAL EM *MERIDIANO DE SANGUE*, DE
CORMAC MCCARTHY: UMA LEITURA DO RACIONALISMO MODERNO E DA
TRADIÇÃO MÍTICO-RELIGIOSA**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Piauí – UFPI, como requisito para obtenção do título de mestre, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos André Pinheiro.

Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Sociedade.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos André Pinheiro (UFPI)

Orientador

Prof. Dr. Fabrício Flores Fernandes (UESPI)

Membro externo

Prof. Dr. Luizir de Oliveira (UFPI)

Membro interno

TERESINA

2019

AGRADECIMENTOS

A meu orientador André Pinheiro, pela disposição e paciência, sempre oferecendo conselhos de leitura e sugerindo novas disposições textuais.

Aos professores Luizir de Oliveira e José Wanderson Lima, pelo incentivo pessoal e oferta de livros de difícil disponibilidade.

Aos meus pais, pelo apoio constante e sem exigências.

Aos meus amigos, dispostos a ler e sugerir correções, oferecer traduções de livros fora do mercado nacional e, antes de tudo, pela companhia e bom humor postos à disposição.

Aos professores da graduação em Letras Português da Universidade Federal do Piauí (UFPI), em especial à professora Zuleide Freitas, que estava de portas abertas para os alunos dedicados ao aprendizado, oferecendo respeito, alegria e estímulo.

Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura.

Sêneca

Humanum genus est avidum nimis auricularum.

Lucrecio

Quand bien nous pourrions être savants du savoir d'autrui, au moins sages ne pouvons-nous être que de notre propre sagesse.

Montaigne

RESUMO

Este trabalho tem como ponto de partida as correlações entre os componentes da composição narrativa de *Meridiano de sangue*, de Cormac McCarthy, e o processo de secularização por ele representado, a fim de observar de que modo o enredo transforma a perspectiva racionalista moderna pelo uso de elementos estilísticos pertencentes a uma tradição anterior, de natureza mítico-religiosa. A partir da averiguação desses dados, o objetivo desta dissertação é analisar o processo de **redução estrutural** realizado pela narrativa, na qual está presente a combinação do discurso racionalista e de elementos do discurso religioso, algo que demonstra a tensão existente na cultura de transição dos Estados Unidos no período em que a narrativa ocorre, de 1849 a 1878, o que nesse romance histórico inclui o reconhecimento do ideal puritano em paralelo aos paradigmas iluministas, direcionados para legitimação da violência contra outras culturas, relação que permanece mais visível na observação das ações e falas das personagens centrais *kid*, juiz Holden e Tobin, o ex-padre, bem como nos comentários realizados pelo narrador através de símiles que indicam a tensão acima referida. Essa leitura justifica-se por uma lacuna na fortuna crítica sobre as obras do autor, já que os textos dedicados a isso direcionam-se para conteúdos específicos sem desenvolver o diálogo que existe entre tópicos como história, religião e filosofia, os quais são percebidos de maneira integralizada através da fundamentação teórica desenvolvida a partir de autores como Erich Auerbach (2015) e Georg Lukács (2009), (2011), e Antonio Candido (1993) que apresentam as mudanças nos parâmetros de representação literária enquanto fenômeno adjacente à moldura sócio-histórica, continuamente em transformação, mas em constante interação com uma tradição representacional. *Meridiano de sangue* demonstra algumas das transformações da tradição, mas mais que isso desenvolve o problema de relacionar dois discursos de aparente oposição, o histórico e o moral, representados quer pelas ações das personagens quer pelo ambiente da narrativa. O processo de **redução estrutural** do livro encontra uma melhor exemplificação nos argumentos do juiz Holden, que tenta unir as duas formas de discurso, mas, anteriormente a esse exemplo, o narrador elabora comparações entre a violência das personagens e o espaço degradado que as cercam.

Palavras-chave: Redução estrutural. Romance histórico. Representação.

ABSTRACT

This work has as its starting point the correlations between the components of Cormac McCarthy's *Blood Meridian* narrative composition and the process of secularization he portrays in order to observe how the plot transforms the modern rationalist perspective by the use of stylistic elements belonging to an earlier tradition, of a mythical-religious nature. Starting from the analysis of these data, the aim of this dissertation is to analyze the structural reduction process carried out by the narrative, in which the combination of rationalist discourse and elements of religious discourse is present, which demonstrates the tension existing in the transitional culture of the United States in the period in which the narrative takes place, from 1849 to 1878, which in this historical novel includes the recognition of the Puritan ideal in comparison to the Enlightenment paradigms, aimed at legitimizing violence against other cultures, a relationship that remains most visible in the observation of actions and speeches of the central characters kid, Judge Holden and Tobin, the ex-priest, as well as in the comments made by the narrator through similes that indicate the tension previously referred . This reading is justified by a gap in the review collection on the author's works, since the texts dedicated to this are directed to specific contents without developing the dialogue that exists between topics such as history, religion and philosophy, which are perceived integrally through the theoretical background developed from authors such as Erich Auerbach (2015) and Georg Lukács (2009), (2011), and Antonio Candido (1993) which present the changes in the parameters of literary representation as an adjacent phenomenon to the socio-historical framework, continuously in transformation, but in constant interaction with a representational tradition. *Blood meridian* demonstrates some of the transformations of tradition, but furthermore, develops the problem of connecting two discourses of apparent opposition, historical and moral, represented both by the actions of the characters and by the environment of the narrative. The process of structural reduction of the book finds a better exemplification in Judge Holden's arguments, which try to unite the two forms of discourse, but prior to this example, the narrator formulates comparisons between the violence of the characters and the degraded space that surrounds them.

Keywords: Structural Reduction. Historical Novel. Representation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	09
2 NARRAÇÃO E GÊNERO LITERÁRIO	20
2.1 Os elementos da Mimese.....	27
2.2 Os elementos do Romance histórico	39
3 DIALÉTICA DA PERCEPÇÃO	50
3.1 A posição do narrador	51
3.2 Repetição e ênfase de motivos	54
3.3 As faces do juiz	63
3.3.1 O cientista	64
3.3.2 O pensador.....	67
3.3.3 O demônio.....	70
4 HISTÓRIA E CULTURA COMO REDUÇÃO ESTRUTURAL	84
4.1 A origem do protagonista.....	84
4.2 A prefiguração do destino	85
4.3 Os traços gnósticos e niilistas na narrativa	91
4.4 Bárbaros e Civilizados	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
REFERÊNCIAS.....	112

1 INTRODUÇÃO

Tanto orais como escritas, as culturas humanas realizam processos de representação da sua identidade e história. Nas primeiras, o mito é por excelência a forma de representar a comunidade através de um processo lento e coletivo de gerações. Contudo, com o passar do tempo e a criação da escrita, o mito adquire mais realismo, detalhando os costumes e diminuindo a fantasia em prol da fidelidade histórica: essa é a realidade das segundas. Nestas, a literatura ocupou e ainda ocupa o importante papel de figurar a realidade social, destacando posturas políticas, atitudes filosóficas, paradigmas éticos e unidades sentimentais, até mesmo, influenciando no estabelecimento de novos padrões de comportamento.

Essa capacidade que a literatura possui é desenvolvida por meio das experiências pessoais dos escritores que aplicam a criatividade ficcional e retomam motivos formais da tradição literária. Por conta disso, é difícil a tarefa de apontar quais elementos de uma obra literária que mais lhe dão destaques. Muitas vezes é a postura filosófica, o conflito dramático ou a denúncia social que produzem o sucesso e permitem a ela ingressar no cânone. Esse é o caso do romance *Meridiano de sangue*, de Cormac McCarthy. Essa obra, tanto retoma elementos da tradição literária como põe em destaque discussões sobre: a validade da religião, o comportamento humano (submetido ao desejo) e a política do excepcionalismo na cultura americana.

Tais discussões permitem rever a história dos Estados Unidos, além de mostrar uma perspectiva em que o americano é tão rude, impassível e vulgar como qualquer outro sujeito de uma cultura distinta. Mais do que isso, o escritor desenvolve uma representação da animalidade do homem e traz para o enredo uma postura existencial, veiculada por temas de natureza religiosa. De modo geral, as obras do autor põem em destaque a violência produzida pelo desejo humano e a debilidade da religião em modificar essa faceta comportamental. Mas, dos diversos romances que o autor escreveu, um, em específico, ressalta fortemente esses aspectos na cultura americana. Justamente a obra acima referida.

Meridiano de sangue é uma obra muito importante para a compreensão das produções de Cormac McCarthy. Esse romance apresenta uma organização dos dados históricos e sociais do país, como temas relativos à moralidade, à

transformação dos valores, ao atrito de culturas distintas, ao mesmo tempo em que alinha a trama à caracterização de personagens, discursos e lugares alimentados por um imaginário partilhado pela tradição cristã e gnóstica.

A obra inicia uma nova fase, se comparada aos textos anteriores em que a melancolia e a questão moral estão mais visíveis. Ela narra a vida de um adolescente que foge de casa e viaja por diversas cidades, envolvendo-se em confusões até atravessar para o México e ser preso. Após ser liberto, esse rapaz – que nunca tem seu nome mencionado – entra para um grupo de caçadores de escalpos e realiza diversas barbaridades, o que não o impede de ser um dos mais piedosos membros do bando. Anos depois de o grupo ser massacrado por alguns indígenas, ele é um dos últimos sobreviventes e acaba sendo morto por um ex-colega do bando no interior de uma latrina. Esse percurso pode fazer referência ao processo de amadurecimento e autonomia do homem, tema caro à cultura americana, mas que não esconde a violência inerente àquelas aquisições.

O livro faz parte de uma obra relativamente extensa, atualmente composta por dez romances, duas peças de teatro e produções de roteiro para filmes¹. Cormac McCarthy nasceu e vive nos Estados Unidos, sendo reconhecido como um dos grandes escritores da literatura contemporânea de língua inglesa, ao lado, por exemplo, de Thomas Pynchon, Philip Roth e Don DeLillo. Nascido em Rhode Island, nordeste dos Estados Unidos, o autor passou toda sua infância na região do Tennessee (espaço presente em suas primeiras obras). Sua educação ocorreu em escolas católicas, motivo pelo qual ter recebido uma educação tradicional. Formado em *Liberal Arts* pela Universidade do Tennessee, o escritor frequentou a Força Aérea de seu país, chegando a trabalhar como radialista em um posto do Alasca no período da guerra do Vietnã².

Parte de suas obras foi editada por Albert Erskine, o mesmo editor de William Faulkner. A maioria delas recebeu o financiamento de fundações, fato que ajudou a atestar a qualidade de sua escrita. Essas bolsas eram direcionadas para a escrita

¹ São estes: *The Orchard Keeper* (1965), *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1974), *Suttree* (1979), *Blood Meridian, Or the Evening Redness in the West* (1985), *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (1994), *Cities of the Plain* (1998), *No Country for Old Men* (2005), *The Road* (2006). Apenas alguns deles foram traduzidos para o Brasil, sendo estes: *Meridiano sangrento* (1991), que recebeu outra tradução pela editora Alfaguara como *Meridiano de sangue* (2009), *Todos os belos cavalos* (1993), *A travessia* (1999), *Cidades da planície* (2001), *Onde os velhos não têm vez* (2006) e *A estrada* (2007).

² As informações sobre a vida do autor foram coletadas no *site* da *Cormac McCarthy Society*.

criativa, sendo concedidas apenas a autores com maior potencial artístico. Apesar de reconhecido por seus trabalhos iniciais, Cormac McCarthy despertou a atenção do público, principalmente após a publicação dos romances *Sutree* e *Meridiano de sangue*. Mas o sucesso geral e de venda ocorrerá apenas com a publicação da *Trilogia da fronteira*, romances situados temporalmente no período do pós-guerra e que tratam da melancolia e maturidade de jovens ligados a um estilo de vida em declínio: o dos *cowboys* e andarilhos. O declínio socioeconômico dessa atividade nos Estados Unidos é o motivo pelo qual os protagonistas encaminham-se para o México, onde a vida de *cowboy* ainda se mantém (razão do título da trilogia).

A obra do autor está direcionada à descrição de temas populares e fatos históricos, com destaque para as produções escritas até *Meridiano de sangue*. Os romances anteriores a ele são ambientados no Tennessee e possuem a influência de escritores sulistas como William Faulkner e Flannery O'Connor, sobretudo na absorção da cultura popular, marcada pela leitura da Bíblia, pela ética puritana e pelo gosto por relatos extraordinários. A narração nesses romances adota uma abordagem bastante realista da paisagem e do quadro social.

Esse tipo de narração é utilizado em *Meridiano de sangue*, que adota a forma do romance histórico para questionar a credibilidade das narrativas de *Western* – eternizadas pelos filmes de *cowboys* e delegados forasteiros – ao elaborar uma crítica revisionista pautada em fontes verídicas (como diários, livros de viagem e de história) que fortalecem a representação social e ajudam a configurar o comportamento moral do homem norte-americano moderno.

Muitos dos integrantes do bando existiram, como o líder John Joel Glanton. O trabalho de caçada era financiado pelas autoridades do México, pela qual pagavam quantias valiosas em dinheiro pela “limpeza dos selvagens” que destruíam e massacravam a população local. A morte de indígenas era legitimada não só por questões de segurança, mas por pertencerem a uma cultura pagã e estarem “atrasados” quanto ao processo civilizatório. Como afirma Rich Wallack, na página da *Cormac McCarthy Society*, a obra “retrata a fronteira entre o conhecimento e o poder, entre o progresso e a desumanização, entre a história e o mito e, o mais importante, entre a violência física e a violência da linguagem”³.

³ No original: “depicts the borderland between knowledge and power, between progress and dehumanization, between history and myth and, most importantly, between physical violence and the

A obra desmitifica a ideologia imperialista dos Estados Unidos e iguala os seres humanos a partir da violência e de suas escolhas, demonstrando que índios e brancos não são diferentes. Esse revisionismo histórico mostra aos leitores que a Razão utilizada pelos colonos, apesar de diferente, possuía a mesma função que os discursos empregados pelas autoridades medievais ao incitar a violência na época das cruzadas. Esse detalhe sugere a presença da secularização do discurso cristão pela ideologia moderna.

Diante disso, esta pesquisa tem como objeto de trabalho o romance *Meridiano de sangue*, já que a quantidade de estudos dedicados ao autor no Brasil continua a ser bastante pequena⁴. O problema a ser desenvolvido sustenta-se numa lacuna teórica existente na fortuna crítica sobre o romance, porque a crítica de língua inglesa continua apresentando análises isoladas de aspectos contíguos, como os religiosos, históricos ou filosóficos, caso da relação entre niilismo, cristianismo e gnosticismo que confluem na obra do escritor. Análises dessa natureza provavelmente decorram do fato de os *tópoi*⁵ utilizados por McCarthy possibilitarem esse tipo de leitura. Sempre existe, contudo, o perigo de um reducionismo à vertente moral comum a cada um dos três temas acima. Partindo desse panorama, o problema da pesquisa é expor o processo de **redução estrutural**, a transformação dos dados externos – a ideologia niilista e a instrumentalização da razão – em dados internos da obra literária – expressos nas imagens gnóstico-cristãs do narrador e no discurso da personagem Holden. A pesquisa examina o modo como a obra literária configura a realidade representada.

O conceito de **redução estrutural** foi definido pelo crítico Antonio Candido no prefácio de seu livro *O discurso e a cidade*. Para o autor, trata-se do “processo por cujo intermédio a realidade do ser e do mundo se convertem na estrutura de uma obra literária” (CANDIDO, 1993, p. 23). Essa perspectiva é apresentada nos quatro primeiros ensaios do livro, todos eles publicados na década de setenta, no auge do

violence of language.” (Excerto sobre *Meridiano de sangue* extraído da seção Obras no site da *Cormac McCarthy Society*).

⁴ Foram encontrados a nível acadêmico apenas uma tese e uma dissertação, respectivamente, *O espaço da melancolia na trilogia da fronteira*, de Cormac McCarthy (escrita por Adolfo José de Souza Frota) e *Apocalypse Now & Forever: figurações do presente em The road*, de Cormac McCarthy (de autoria de Alysson Tadeu Alves de Oliveira).

⁵ Ernst R. Curtius (2013) é o autor do qual parte um estudo expressivo dos *tópoi* ou lugares-comuns. *Tópoi* é aqui utilizado no sentido de motivos, esquemas imagéticos e expressivos integrantes da tradição literária e que são retomados e modificados pelas gerações seguintes de escritores, através de um processo de imitação e emulação, que permite da tradição passada, mesmo que residualmente, a permanência na contemporaneidade.

pensamento estruturalista, o que em parte explica o uso do termo *estrutural*, mesmo que sua abordagem não seja reduzível àquele escopo teórico. O conceito de **redução estrutural** pretende explicar a organização da obra literária e sua configuração dialética da representação – um processo empreendido pelo crítico com o intuito de apontar as estruturas intermediárias na composição das obras, sem recorrer a atitudes antípodas, como as teorias do reflexo (responsáveis por mostrar o texto enquanto um equivalente da estrutura social) e as análises formalistas (marcadas pelo exagero da perspectiva formal).

Fazendo uso das conquistas da teoria literária, Candido une algo do estruturalismo de Lévi-Strauss à filologia germânica de Auerbach e tenta desenvolver uma crítica que alia história e estética. A ligação entre essas duas linhas teóricas talvez esteja na concepção de “modelos reduzidos” em *O pensamento selvagem* (2008), do teórico francês, e na proposta dos “realismos” transicionais do *Mimesis* (2015), do crítico alemão. A reflexão do primeiro e o método comparativo do segundo podem suscitar a sequência de leituras elaboradas em *O discurso e a cidade*.

Apresentando o trabalho do mito elaborado pelo *bricoleur*, enquanto produto do pensamento “selvagem”, que permanece diverso da atitude científica, Lévi-Strauss ressalta-o como inversão da obra de arte, inferindo que esta:

[...] se insere a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico, pois todo mundo sabe que o artista tem, ao mesmo tempo, algo do cientista e do *bricoleur*: com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto de conhecimento. Nós diferenciamos o cientista e o *bricoleur* pelas funções inversas que, na ordem instrumental e final, eles atribuem ao fato e à estrutura, um criando fatos (mudar o mundo) através de estruturas, o outro criando estruturas através de fatos (fórmula inexata pois peremptória, mas que nossa análise pode permitir matizar) (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 38).

Esse desdobramento aponta para o princípio estruturador intuído por Antonio Candido no texto “Dialética da malandragem” e que, em parte, explica a analogia entre dados reais e organização textual. Os “modelos reduzidos” de Lévi-Strauss estão relacionados a uma composição⁶ que interpreta o real não pelo conhecimento

⁶ Apesar do desenvolvimento das homologias e correspondências, da circularidade em “rosáceas” e da acusação de fixidez, a ideia de totalidade (tanto na obra quanto no mito) sugere no pensamento de Lévi-Strauss uma filiação à filosofia hegeliana, a despeito da crítica feita à ausência da dialética. Essa remissão no texto do teórico francês é importante por ser a totalidade uma diretriz comum tanto à

fragmentado, racionalista, mas por uma totalização que reduz o objeto-alvo a uma unidade simbólica não causal. Esses modelos podem explicar porque a obra estética é uma forma de conhecimento pelo prazer. Esse arranjo pode ser sugerido pelas referências ao arquétipo e modelos do folclore, indicados pelo crítico brasileiro no ensaio acima referido, que entram na obra para dar fluidez e generalidade, efetuando uma redução que estrutura a representação da sociedade inscrita no romance e no Rio de Janeiro do século XIX. A compreensão desse processo conflui para a visão do teórico francês sobre a obra de arte que pode ser formada:

[...] por um ou vários objetos e por um ou vários fatos, ao qual a criação estética confere um caráter de totalidade, por colocar em evidência uma estrutura comum. [...] A arte procede, então, a partir de um conjunto (objeto + fato) e vai à descoberta de sua estrutura [...] (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 41).

A estrutura a que o teórico francês faz remissão será percebida como esquemas ou sínteses figurativas em Antonio Candido. Essas elaborações linguísticas tentam superar a contingência do material em busca de uma imagem que aproxime o leitor do modelo utilizado. O reconhecimento das estruturas é apenas um dos aspectos abordados pelo crítico brasileiro. É preciso analisar outras dimensões da obra, traços menores que ajudam a construir o “sentimento de realidade”, elementos estilísticos que figuram a moldura histórica. Esse fator vincula o crítico a uma tradição analítica bastante utilizada por Auerbach, quando da descrição dos “realismos” em *Mimesis*. Nessa obra, o termo *mimese* não significa apenas uma cópia pura e simples, mas uma forma de produção de diferença a partir de uma base comum, como se propunha no subtítulo da própria obra homônima: *a representação da realidade na literatura ocidental*, que no original expressa outra composição, destacando o processo de mudança.

Essa compreensão assumida por Auerbach é claramente reconhecível na ideia de **redução estrutural** de Antonio Candido. Veja-se o modo pelo qual ele desenvolve a concepção do romance malandro em torno das *Memórias de um sargento de milícias*. Candido aponta constantemente para o fato de que a obra

crítica “histórico-formal” promovida por Auerbach quanto aos *insights* desenvolvidos na leitura de Candido sobre a **redução estrutural**. Contudo, a totalidade entra no exercício de análise, apesar de implicitamente indicar, para composição da obra, aspecto que será pertinente para o termo n’A *teoria do romance*, de Georg Lukács. Com relação à diferença deste último, tanto Auerbach quanto Antonio Candido não se entregam a “uma lógica superior do transcurso histórico” (WAIZBORT, 2007, p. 300) que gere a matriz dialética da filosofia hegeliana.

rearranja os dados da realidade social com vista a transmitir uma ideia de autonomia no tecido textual, um “sentimento de realidade” criado pelas próprias leis estruturais da obra.

Não por acaso, as obras que o autor analisa, quando tenta explicar o processo de **redução estrutural**, alinham-se à literatura do século XIX, a qual Auerbach (2015) entende como o ponto alto da *mistura de estilos*. Tal ideia é trabalhada em seu *Mimesis*, no qual ele desenvolve a tese de que a literatura ocidental toma como matriz a tradição grega e judaica, uma marcada pela separação de estilos e a outra pela mescla. A penetração da cultura cristã no ocidente fez com que a mescla fosse mais intensificada, consciente ou inconscientemente pelo processo de secularização, a que Auerbach não costuma designar, apesar de estar implícito em sua exposição. A adesão de Antonio Candido a essa perspectiva aparece exposta na demonstração dos tipos de “realismos” em transformação: “‘A fábula realista’ das *Memórias de um sargento de milícias*, o ‘realismo simbólico’ de *L’Assommoir*, o ‘realismo rústico’, (neste caso, a expressão é minha) de *I Malavoglia* e o ‘realismo alegórico’ d’*O Cortiço*” (WAIZBORT, 2007, p. 250-251, grifo do autor).

Mais visível do que nessa obra, a herança de Auerbach percorre o desenvolvimento da *Formação da literatura brasileira*, na qual os momentos escolhidos propõem uma sequência de continuidades e descontinuidades formais na literatura do país. Ali já está presente a crítica integradora que mescla a mentalidade histórica à estrutura imanente da obra literária. Em *O discurso e a cidade*, os melhores resultados desse enquadramento são vistos na primeira parte e razoavelmente expostos na segunda. Esses paralelos levantam os traços em comum entre o programa do crítico brasileiro e do filólogo alemão.

A realidade que aparece na obra de arte é reordenação, transformação, desfiguração ou abandono de uma realidade primeira. Cabe lembrar [...] que já no início dos anos 1960 Antonio Candido afirmara, seguindo Auerbach, que *mimesis* é *poiesis*, isto é, que *mimesis* é produção de diferença. E perceber esse movimento, marcar essa diferença, torna-se uma das tarefas do crítico [...] (WAIZBORT, 2007, p. 212, grifo do autor).

A aproximação entre as duas linhagens teóricas, o estruturalismo e a filologia alemã, ajudou Antonio Candido a estabelecer um projeto de crítica integradora e também justifica a escolha do seu modelo de análise para esta pesquisa. Tentar-se-

á explicar esse processo em *Meridiano de sangue*, que assimila conteúdos de natureza metafísica – como elementos da visão de mundo gnóstica e cristã – ao lado da descrição realista.

Para tanto, antes faz-se necessário verificar o que a fortuna crítica afirma sobre esse aspecto na obra de Cormac McCarthy. Como acima referido, a crítica sobre o autor se limita a determinados temas, sem relacioná-los a um conjunto preciso. Essas tendências críticas foram reunidas por Matthew Potts (2013), que as classifica em três grupos distintos: existencialistas, esteticistas e gnósticas. Segundo ele, Vereen Bell foi o responsável por delinear os parâmetros de leitura para as críticas posteriores. O crítico inicialmente reputa a obra de McCarthy como niilista, mas decide não insistir demasiadamente nessa perspectiva por reconhecer que o autor estabelece um compromisso com a dimensão imanente do real, contraposta à proposta do ideal transcendente, apesar da melancolia que cerca um estilo de vida que McCarthy apresenta em decadência. Essa percepção se aproxima da noção de absurdo do tipo *camusiano*, aumentada pelo destaque dado ao espaço na narrativa. No romance de McCarthy, essa configuração faz a natureza parecer insólita e avessa ao humano, o que explica o fato de Bell ter falado em compromisso com a imanência, a qual permitiria encontrar um sentido na dinâmica das ações. Ao lado de Bell, John Cant –que concede maior espaço ao aspecto político – também não deixa de notar o elemento existencialista, visto por ele como resultado de uma consciência que perdeu a crença na religião. Segundo Potts, tanto Cant quanto Bell, apesar de enfatizarem o plano antropológico, também se encaminham para a segunda categoria de críticos: os esteticistas.

Os esteticistas, enquanto grupo, dedicam sua atenção aos elementos formais e narrativos, argumentando que a linguagem do autor corresponde a uma forma de bloqueio ao vazio que cerca seus personagens. Críticos como Jay Ellis e Lydia Cooper compreendem a visão moral como um modo de bloquear o vazio, pois o uso da narrativa é uma maneira de testemunhar a importância dessa visão. Ambos os críticos buscam responder como é possível uma moral positiva ter um papel de destaque diante do niilismo presente nos livros de McCarthy. Já autores como Edwin Arnold e Kim McMurtry partem da categoria moral para descobrir, nos textos de McCarthy, releituras, parábolas ou alegorias da tradição cristã, supostas pelo estado precário das instituições e valores religiosos.

Nos críticos dedicados à dimensão religiosa há os que apontam elementos cristãos – esses mesmo críticos fazem parte da tendência anterior – e os que indicam características gnósticas na obra do escritor. Neste último caso, existem os autores Leo Daugherty e Petra Mundik. Porém, essa terceira tendência tem alguns problemas, pois sua visão sobre o mundo da obra se restringe a uma leitura alegórica construída pelas descrições realizadas pelo narrador. Os traços gnósticos que eles apontam não são suficientes para preponderar sobre os aspectos niilistas apontados pelos críticos das tendências anteriores. O que Potts afirma, secundando Dianne Luce, é que:

[...] a maioria dessas leituras diferem em classificação mais que em substância. Todas consideram a matéria como corrupta e o destino como certo; todas veem Deus como ausente em toda parte e a morte como presente em todos os lugares; todas leem a ética como perigosamente instável, mas a bondade como perigosamente indispensável; todas entendem um vazio por trás dos sinais, mas buscam significado no efeito dos sinais das histórias⁷ (POTTS, 2013, p. 9, tradução nossa).

Diante do resumo das tendências críticas, esta pesquisa procura apreender (de cada tendência) as particularidades que permitam elaborar uma leitura sistêmica que, através das proposições da **redução estrutural**, demonstra o arcabouço subjacente à forma histórica do romance, quer seja religioso ou filosófico. Para o cumprimento da proposta de pesquisa, o trabalho será dividido em três seções. Cada uma delas se empenhará na interpretação de elementos particulares do romance e se arranjam segundo a estrutura metodológica adotada: a de uma pesquisa qualitativa, de objetivos explicativos e caráter bibliográfico, que analisa conceitos e relações para desenvolver uma hipótese sobre a composição da obra literária estudada. A hipótese de trabalho procura estabelecer o contato entre a figuração do espaço e das personagens com a visão antropológica do autor, realizado pelo processo de **redução estrutural**.

A primeira seção do trabalho discute os aspectos teóricos relativos à composição da obra literária. Nele, será apresentada a relação entre a mimese e o gênero literário utilizado. Apoiamo-nos nas teses desenvolvidas por Auerbach e

⁷ No original: [...] most of these readings differ in label more than in substance. All regard matter as corrupt and fate as sure; all see God as everywhere absent and death as everywhere present; all read ethics as dangerously unstable but goodness as perilously indispensable; all read an emptiness behind signs but seek meaning in the stories signs effect.

Lukács, teóricos que buscaram uma compreensão da obra literária através de uma leitura histórica e social. Os dois autores perceberam que a mudança na visão de mundo influi no processo de representação conduzido pela literatura. No caso de *Meridiano de sangue*, o autor utilizou a forma do romance histórico para evidenciar a transformação da visão de mundo cristã na visão do homem moderno. Isso fica evidente porque o gênero romance histórico permite que a obra seja percebida como uma pré-história do presente. Porém, essa característica só foi possível pelo que Auerbach denominou de *mescla de estilos*. Essa mescla está presente em *Meridiano de sangue*, que emprega elementos do gênero picaresco e pastoral para recriar as condições históricas existentes no Sudoeste dos Estados Unidos à época do expansionismo. O emprego e a alteração dos dois gêneros se alinham no processo narrativo para indicar como a secularização conduzida pela instrumentalização da razão alterou a visão de mundo cristã e permitiu ideologias como a do excepcionalismo americano.

A segunda seção é uma análise da **redução estrutural**. Ela explica a visão antropológica do autor. Nessa parte do trabalho, analisam-se o foco narrativo e a reiteração de motivos na construção de uma visão de mundo marcada pela violência e pelo desejo de poder. Em vista de esses elementos (motivos e foco narrativo) possibilitarem apenas uma interpretação parcial da composição do romance, aprofundamo-nos na análise da personagem central da narrativa: o juiz Holden. Nessa figura, converge com mais clareza o processo de **redução estrutural**. Nela, estarão unificados elementos do racionalismo e do mito (da religião), os quais concorrem para formação ideológica do Estados Unidos.

A terceira seção completa a análise da seção anterior, dando destaque não mais a Holden, mas ao *kid*, o protagonista do romance. Nela, parte-se de um exame dos elementos simbólicos que cercam a origem e a morte da personagem, observando que o seu perfil moral é prefigurado desde o nascimento, constituindo o herói como um oponente de Holden. Para afirmar essa oposição, levantaram-se os componentes gnósticos que fazem do *kid* uma figura messiânica em potencial. Contudo, foi apresentado que o fracasso do seu papel como herói é um resultado da ideologia colonialista americana, responsável por continuar a reproduzir a ética guerreira dos germânicos, desenvolvida nos discursos de Holden e subliminarmente presente em seu nome (Holden - Odin).

As considerações finais demonstram linearmente o resultado obtido pela investigação desenvolvida em cada seção, apontando em linhas gerais que a visão de mundo presente em *Meridiano de sangue* se repete em outras obras do autor.

2 NARRAÇÃO E GÊNERO LITERÁRIO

Um jovem viaja por diversos lugares. Por onde ele passa envolve-se em brigas, e em uma delas quase acaba sendo morto. Não é estranho que ao continuar com esse comportamento ele termine por matar um homem e ir para cadeia. Após tantas peripécias, esse jovem é libertado para poder integrar um grupo de matadores de índios que deviam proteger civis mexicanos, mas resolvem assassiná-los pela semelhança entre os cabelos deles e os dos índios. Essa é a narrativa de *Meridiano de sangue*, título que compara a cor do céu na região desértica com o sangue que nele é derramado.

Uma remissão à violência desenfreada que tem lugar numa região de difícil administração da segurança. A história do romance enfatiza essa violência não apenas na vida do protagonista como também na do bando do qual ele faz parte. De certo modo, a biografia do *kid*, um personagem anônimo, é uma maneira de expor as escolhas ligadas às decisões moralmente problemáticas, como a decisão de tirar ou não uma vida. O livro acompanha o amadurecimento do protagonista desde sua fuga de casa até a sua morte, destacando o período que trabalha como caçador de escalpos. Porém, mesmo após sobreviver ao fim do grupo e tentar adotar uma vida mais austera, ele não consegue abandonar os velhos hábitos de mentir e matar.

As páginas iniciais de *Meridiano de sangue* prefiguram a vida desastrosa do protagonista, relatando fatos que vão de sua infância à posterior fuga da casa na adolescência. Ao invés de utilizar um nome próprio para designar a personagem, o narrador refere-se a ela apenas pelo termo *kid*. Na passagem que será destacada a seguir, estão expostos o perfil da família humilde, o nível educacional de alguns membros e determinados índices que apontam para a sugestão da situação econômica do lar. Mas é importante ressaltar que nesse trecho de abertura já podem ser detectados traços estilísticos que vão perdurar ao longo do livro:

Vejam a criança. O menino é pálido e magro, usa uma camisa de linho puída e esfarrapada. Atiça o fogo na copa. Lá fora estão os escuros campos arados entremeados de fiapos de neve e além deles as florestas ainda mais escuras que abrigam uns poucos lobos remanescentes. Sua família é tida por cortadores de lenha e carregadores de água mas seu pai na verdade sempre foi um mestre-escola. Ele se afoga na bebida, cita poetas cujos nomes hoje estão esquecidos. O menino se agacha junto ao fogo e o observa.

A noite em que você nasceu. Trinta e três. Os Leonídeos, era como chamavam. Deus, como choviam estrelas. Busquei o negrume, buracos no firmamento. A Ursa despedaçada.

A mãe morta há catorze anos nutriu no próprio seio a criatura que a levaria deste mundo. O pai nunca menciona seu nome, a criança não o sabe. Ele tem uma irmã que nunca verá novamente. Ele observa, pálido e sujo. Não sabe ler nem escrever e em seu íntimo já incuba o gosto pela violência impensada. Toda a história presente nesse semblante, a criança o pai do homem.

Aos catorze anos foge. Não voltará a ver a cozinha gelada na escuridão que precede a aurora. A lenha, as tinas. Perambula para oeste até Memphis, migrante solitário na paisagem plana e pastoral. Pretos nos campos, magros e curvados, dedos como aranhas em meio aos casulos de algodão. Uma ensombrecida agonia no horto. Contra o declínio do sol silhuetas se movem ao crepúsculo letárgico através de um horizonte de papel. Um lavrador escuro e solitário atrás de mula e grade pelo aluvião encharcado de chuva rumo à noite (MCCARTHY, 2009, p. 9-10).

As sentenças que compõem a passagem, ora são curtas (concluídas rapidamente com o emprego de um ponto final), ora são encadeadas (sustidas pela forma paratática, utilizando tanto a estrutura assindética, quanto os polissíndetos representados pela conjunção “e”, muito mais frequentes na narração). Esse último recurso cria um prolongamento narrativo e imagético distinto do processo enumerativo da coordenação assindética que desenvolve uma fluidez maior no processo de leitura. Tal tipo de recurso é comum nos textos bíblicos, sobretudo na tradição veterotestamentária.

O uso do pronome na terceira pessoa do singular “ele” e a denominação pelo substantivo comum “criança” designam desde o começo a condição anônima do protagonista, o papel de figura exemplar e universalizada. Essa afirmação pode ser pontuada a partir, por exemplo, da exposição realizada por Émile Benveniste (2005) em *Estrutura das relações de pessoa no verbo*, que afirma ser a terceira pessoa no processo de conjugação um indicador de não-pessoa, por não ser localizável nos papéis de enunciação dos sujeitos, os quais seriam representados pela primeira e segunda pessoas.

Nota-se na pequena cena um destaque dado à configuração espacial. De certo modo, o segmento material do espaço ocupa uma dimensão bem maior da descrição do que o agente humano. Nessa relação, os adjetivos que qualificam tanto a natureza quanto o homem apresentam um sentido negativo ou indicador de carência: *magro, pálido, puída, esfarrapada, escuros (as), despedaçada, sujo, solitário, agonia, letárgico etc.* Parte importante da enumeração ocorre entre a

primeira frase “Vejam a criança” e a sentença de caráter nominal que conclui a elaboração do quadro realizado pelo narrador, “Toda a história presente nesse semblante, a criança o pai do homem.”, o que demonstra em menor escala que os elementos da personalidade do *kid* não sofrerão muitas modificações através da narrativa. As passagens que dizem respeito ao diálogo não adotam a forma tradicional do travessão ou das aspas, mas permanecem separadas, sem permitir a confusão entre as frases do narrador.

Ainda nesse trecho, o narrador menciona o vocábulo “pastoral”. Contudo, se ele for aceito no plano da tradição clássica (no qual está relacionado), poderá ser visto que a sua inserção aqui assume um sentido distinto, pois a concepção do narrador não reserva o mesmo tipo de espaço concedido ao agente humano no cenário idílico, tal como em Teócrito ou Virgílio. A condição da personagem é, nas palavras do autor, de intruso: um “migrante” que vai de um lugar a outro sem pouso fixo. O protagonista não sabe o próprio nome, não sabe ler, vive com um pai bêbado, não conheceu a mãe e nem a irmã. Muito sugestiva dessa condição é a adaptação do verso de Wordsworth: “a criança o pai do homem”.

Meu coração palpita quando eu vejo
Um arco-íris no céu:
Assim era quando minha vida começava;
Assim é agora que sou um homem;
Que assim seja quando eu for velho,
Ou deixem-me morrer!
A criança é o pai do homem;
E eu desejo que meus dias sejam
Conduzidos, um por um, pela piedade natural
(WORDSWORTH, 1992, p. 34, grifo nosso).

O verso do poeta inglês é “A criança é o pai do homem”. O contexto no qual o verso surge modifica sua intenção. No romance, ele possibilita uma leitura que remete à tradição naturalista, muito mais incisiva, de modo que a presença da natureza surge não apenas com um traço determinista, mas também como um elemento alienante. Observando-se a descrição da natureza, nota-se a postura adversa desta em relação ao ser humano. Ao contrário desse juízo, no poeta romântico, o verso indica não só a constância do ser como também o reconhecimento de uma ordem natural interior a sua ação, algo que ele aponta como “piedade natural”. A reflexão do poeta deriva da contemplação da paisagem: “Quando vejo um arco-íris no céu”. A natureza aqui não pode ser tida apenas como

um gatilho para o processo reflexivo. Há um sentimento de integração que deriva dessa visão, um impacto que pode reportar-se ao deísmo adjacente ao naturalismo iluminista.

O destaque concedido ao sentimento reclama uma dimensão moral e atende a uma crítica feita à ética iluminista⁸, que possuía restrições quanto à dimensão sentimental pela necessidade de fortalecer a própria base racionalista, que percebia o sentimento como aliado da superstição a ser combatida. Segundo Charles Taylor (2013), Rousseau foi o grande disseminador da sentimentalidade e de sua relação com a natureza. Para além da concepção do *bom selvagem*, o filósofo promoveu uma discussão sobre a subjetividade, demonstrando o perigo do egoísmo no apreço as relações sociais, as quais são responsáveis por elaborarem as opiniões a que uma pessoa está sujeita. O apelo da natureza é uma convocação para tomada de consciência, responsável por ajustar a ação à liberdade interior, afastando o indivíduo das opiniões públicas.

Os escritos de Rousseau atravessam o pensamento romântico, como o de Wordsworth e dos escritores de sua geração, e fazem parte de um contexto no qual a pastoral estava integrada ao imaginário social. Contudo, para as gerações posteriores, prevalecerá a relação entre espaço e formação moral, já que a ambientação das obras literárias se tornava cada vez mais urbana. Exemplo disso são os representantes do Realismo como Balzac, que promoveu uma correspondência de valor entre os cenários e as personagens, produzindo uma identificação moral entre eles. De certo modo, esse traço também está presente em McCarthy, já que ele se desvia da visão romântica ao utilizar a ideia de *formação* em *Meridiano de sangue*. Contudo, a *formação* é aqui marcada pela descrição de vícios indicativos do extrato social, que ficam bem mais evidentes com a passagem do cenário campestre para o urbano. Aspectos como a fuga do protagonista e a passagem por cenários urbanos decadentes se assemelham a motivos picarescos, muito embora não se possa classificar a obra nesse gênero.

Segundo Mario González (1988), o romance picaresco deve complementar a representação elaborada pela novela de cavalaria, vista com reservas por não exibir outros níveis da realidade social e por dissolver o ambiente em um imaginário

⁸ Referência aos aspectos de regressão e dominação presentes na razão instrumental desenvolvida pelo Iluminismo, contrastados com a autonomia e progresso pregados política e filosoficamente pelo movimento. Aqueles aspectos afetaram as ideias do Iluminismo e são um alvo da crítica dialética realizada por Adorno e Horkheimer em *A dialética do Esclarecimento* (2006).

fantástico. Sua narração ocorre em primeira pessoa, adotando um perfil confessional e analéptico, retomando o passado a partir do presente.

Esse tipo de posicionamento concede espaço não só ao subjetivismo da narrativa e à crítica moral, mas à exposição panorâmica das forças históricas, possíveis de visualizar na migração do pícaro pelos níveis sociais aos quais tenta ascender. Apesar de ser um romance histórico, *Meridiano de sangue* possui esses traços. Tal como o pícaro, seu protagonista anônimo experimenta várias aventuras e trabalha para diversos padrões, sendo ainda de estirpe humilde e desafortunada, agindo em geral sem escrúpulos, mas sendo misericordioso quando a situação exige dele uma resposta mais séria.

As concessões ao objetivo histórico fazem com que *Meridiano de sangue* não seja narrado em primeira pessoa e que o seu protagonista tenha a interioridade exposta apenas nos momentos em que há diálogo, o que constitui uma diferença expressiva quanto à tradição do gênero picaresco. Ainda assim, mesmo a mobilidade instintiva e sensível que move o *kid*, a busca pela satisfação das necessidades, aproxima-se do modo de agir do pícaro, sempre à procura de saciar a sua fome, agindo contra a moral para se manter farto, como no episódio em que mente para um bando de vaqueiros, ao dizer que foi roubado. Segue o trecho:

Ao meio-dia estava na pradaria outra vez e o pó na direção norte alongava-se pela linha da terra. Ao anoitecer as primeiras cabeças de um rebanho ficaram visíveis. [...] Nessa noite ele se sentou no acampamento dos vaqueiros e comeu feijões e bolachas duras e ouviu sobre a vida pelas trilhas. [...] Não fizeram pergunta alguma, eles próprios um bando maltrapilho. [...] Minhas coisas foram roubadas, disse. Eles balançaram a cabeça à luz do fogo. Levaram tudo que eu tinha. Não me ficou nem uma faca. Se quiser pode se juntar com a gente. A gente perdeu dois homens. [...] De manhã comeram panqueca com melado e os vaqueiros encilharam os cavalos e seguiram caminho. Quando encontrou sua mula havia uma pequena bolsa de fibra amarrada à corda do animal e dentro um punhado de feijões secos e um pouco de pimenta e uma velha faca greenriver com um cabo feito de cordão (MCCARTHY, 2009, p. 26-27).

Já neste outro trecho, as mudanças de atividades e destinos, a variedade de tipos sociais, conotam as características antes apontadas.

Caminha pelas ruas estreitas do porto. [...] Uma semana depois está de partida outra vez, na bolsa o punhado de dólares que ganhou, caminha sozinho pelas estradas arenosas da noite sulista, os punhos

cerrados nos bolsos de algodão do casaco vagabundo. [...] Ele segue o rumo norte através de pequenos povoados e fazendas, trabalhando em troca de pagas diárias e cama e comida. [...] Trabalha em uma serraria, trabalha em uma casa para pacientes de difteria. Aceita como pagamento de um fazendeiro uma mula velha [...] (MCCARTHY, 2009, p. 11).

Antes de integrar o bando de Glanton, o protagonista visita cidades como Memphis, Saint Louis, New Orleans, Galveston, San Antonio de Bexar e Nacogdoches. Natural do Tennessee, a personagem perambula rumo a locais onde a decadência social predomina. Ao longo de sua trajetória, encontra indivíduos completamente entregues ao álcool e à vida nos prostíbulos, de modo que a violência acaba por definir práticas em que o sensório se sobrepõe ao inteligível. A descrição desse cenário vai se tornando mais intensa à medida em que a narrativa se afasta da paisagem agrária, sugerindo o fracasso absoluto do pastoralismo.

Segundo Leo Marx (2000), o ideal da pastoral esteve vinculado ao imaginário da comunidade americana desde a migração dos ingleses para América. Se antes ela era concebida como um *tópos* literário da Europa, com a descoberta de uma terra livre de um histórico problemático, a pastoral poderia então ser concretizada na forma de um paradigma político. Sem dúvida alguma, Virgílio foi o autor que permitiu que a pastoral tivesse essa dimensão política. Em sua obra, o aspecto idílico mescla-se ao político, de modo que o diálogo dos seus pastores é mais que a representação de uma tradição campestre, tal qual em Teócrito. Na primeira écloga das *Bucólicas* (1982), um dos pastores reclama da confiscação de sua propriedade que foi realizada pelo governo romano para satisfazer aos militares. Esse tipo de comentário, proferido pela personagem, atribui à terra um valor especial que é complementado pela amenidade decorrente de “paz, lazer e suficiência econômica” (MARX, 2000, p. 23).

Ao descrever a saída do *kid* de seu lar, de caracterização campestre, McCarthy parece sugerir que a natureza não se harmoniza ao projeto civilizatório. Na narrativa, o protagonista ora se desloca rumo à cidade, ora segue em direção ao deserto em busca de trabalho, um espaço áspero e estéril que figura como o avesso daquele ideal pastoral, no qual existe uma harmonia substancial entre a ação humana e a natureza. Ainda assim, a narração de *Meridiano de sangue* não modifica por completo o imaginário pastoral, já que esse movimento também possuía a compreensão de que mesmo no ambiente idílico a morte e a violência estão

presentes; uma referência que permanece estampada por meio do lema *Et in Arcadia ego*, exposto no romance, na arma do juiz Holden, antagonista do *kid* na trama.

É preciso acrescentar que, além da concepção clássica, na América, a pastoral compartilhou dos ideais que compunham as primitivas comunidades cristãs, guiadas pelos preceitos de uniformidade social e universalidade da mensagem (componentes do Evangelho). Porém, tal como ocorreu na Europa, a cultura alheia ou pagã precisou ser assimilada ou combatida pelo Cristianismo. Assumindo uma postura combativa, por alinhar-se mais à perspectiva do Velho Testamento, o puritanismo dificultou a assimilação das culturas vizinhas, como a indígena e a mexicana, que foram alvos de aberta violência legitimada pelos ideais das novas comunidades. Esse aspecto é exposto pelo narrador, muitas vezes metonimicamente, ao descrever o estado degradante de igrejas e fiéis, como a de indicar *pars pro toto* o fracasso da religião em resolver a natureza violenta dos homens, em clara ascensão na recém-fundada sociedade americana.

A missão ocupava oito ou dez ares de um terreno cercado, uma área estéril com algumas cabras e burros. [...]. Ele contornou a lateral da igreja e entrou na sacristia. Abutres se afastaram em meio a palha e reboco como enormes aves domésticas. Os arcos do domo acima estavam cobertos por uma massa escura peluda que se agitava e respirava e piava. [...] ao longo da parede do fundo jaziam os restos de vários corpos, entre eles uma criança. Ele atravessou a sacristia outra vez até a igreja e apanhou sua sela. [...]. A fachada do edifício abrigava uma série de santos em seus nichos que haviam sido alvejados por tropas americanas experimentando os rifles, as estátuas mutiladas sem orelhas e narizes e a pedra delas mosqueada de manchas escuras de chumbo oxidado. As imensas portas entalhadas e almofadadas pendiam frouxas das dobradiças e uma Virgem de pedra esculpida segurava no colo um menino sem cabeça (MCCARTHY, 2009, p. 32-33).

A narrativa não faz remissões ao processo de industrialização nos Estados Unidos. Em 1849, ano mencionado pelo narrador no início do romance, já havia 19 anos que as linhas de ferro foram instaladas no país. Apesar dessa ausência, a descrição objetiva e a tendência à caracterização moral do espaço no romance possuem algo em comum com aquele processo que certamente abalou o ideal pastoral disseminado na sociedade da época. Esse fator comum é o processo de secularização que diz respeito não apenas às modificações que atingiram a religião, mas às consequências disso nas demais dimensões sociais, como: nas instituições,

nas artes, nos costumes e nos conceitos. No campo da pesquisa literária, dois autores que expõem a compreensão desse acontecimento, nem sempre o nomeando, são: Erich Auerbach e Georg Lukács. Para perceber como se complementam a descrição ampla, clara e a adjetivação moral do narrador, aspectos que a primeira vista parecem conflitantes, faz-se necessário apreender a tese dos dois teóricos.

2.1 Os elementos da Mimese

Erich Auerbach é reconhecido como um dos grandes representantes da filologia alemã. Sua geração está ligada a filólogos clássicos como Bruno Snell ou Eduard Norden. Tal como os demais, foi influenciado pelo pensamento hegeliano sobre a História e pela nascente Sociologia. Seu trabalho possui um método e uma motivação específica que busca alinhar análises a um problema comum, o que está claro na maioria de seus textos, apesar de mais visível no panorama desenvolvido em *Mimesis* (obra para qual fluem seus estudos anteriores).

Em sua obra, é constante o método comparativo entre textos e moldura social, realizando uma leitura de aproximação e afastamento da obra literária, sem reduzir a crítica a uma explicação de texto elaborada em parâmetros diretamente estilísticos. O estilo nas obras literárias está relacionado às condições históricas, locais e pessoais do autor. Essas indicações estabelecem uma amplitude de escopo, na qual perspectivas como a da sociologia contemporânea de Auerbach ainda não se haviam cuidadosamente alinhado. A influência de Marx, mais que a de Weber, sobre a geração do filólogo, é uma das razões para isso. O que não equivale dizer que Auerbach estivesse desatento ou avesso às projeções teóricas da época, pois a questão da secularização perpassa justamente pela sociologia do período e seu respectivo influxo sobre a história. Esse fundamento se fará presente nos fundadores da Nova História com sua proposta de história das mentalidades, aspecto que, na concepção do crítico literário, filia-se às transformações do realismo em decorrência dos paradigmas de representação em que a cultura do Ocidente era baseada: o clássico e o bíblico.

A secularização estaria presente na dialética histórica dos termos-chave utilizados pelo autor: a *Stiltrennung* e a *Stilmischung*, separação e mescla de estilos.

Foi em *Mimesis*, escrito em 1946, que a concepção dessas duas noções ganhou sistematicidade, já que o livro adota a forma de um painel temporal partindo de textos como a Odisseia e a Bíblia para se estender a autores como Marcel Proust e Virginia Woolf. O subtítulo da obra detalha sua proposta. Mas há geralmente um pequeno problema de tradução que atrapalha a compreensão da ideia do crítico literário:

Auerbach fala em “*dargestellte Wirklichkeit*”, na obra de arte literária; não se trata de “*Darstellung der Wirklichkeit*”, isto é, apresentação ou exposição da realidade (ou, como os tradutores normalmente preferem, “representação da realidade”), mas de uma realidade exposta *na* obra (...). Com efeito, a questão é que não estamos falando da realidade-em-si, mas da realidade tal como a obra literária a expõe (WAIZBORT, 2007, p. 305, grifo do autor).

Ao compreender que o termo realismo utilizado não é uma denominação precisa e acachapante, mas paralela à metamorfose do imaginário cultural, evita-se a imprecisa assimilação do argumento do livro. Por essa razão, *Mimesis* (2015) não segue uma ordem cronológica totalizante, algo que seria muito difícil diante da quantidade de obras que compõem a tradição ocidental. Porém, o autor seleciona momentos favoráveis a sua perspectiva. Segundo Waizbort (2007), a proposta de totalidade está aplicada aos momentos analisados. A partir de fragmentos das obras, Auerbach inicia uma expansão para a moldura social da qual o texto faz parte, seja através das mudanças de um vocábulo ou da formação de um conceito, retornando em seguida para o texto, percebido simultaneamente ao quadro histórico.

A obra principia pela comparação das duas matrizes acima referidas e segue esse procedimento enfaticamente até o capítulo três. No primeiro capítulo, a comparação toma por base os mecanismos de representação presentes na *Odisseia* e no Velho Testamento, especificamente o Gênesis, em sua passagem sobre o sacrifício de Isaac. Para Auerbach, o estilo homérico é expansivo em sua composição descritiva, a ponto de evitar focos de tensão e de densidade psicológica. O narrador das epopeias busca detalhar o espaço, os hábitos e a fala das personagens, no entanto evita representar o espaço cotidiano das classes não aristocráticas (uma condição dos *aedos* gregos), o que direciona a representação para a separação de estilos, a qual culminará no teatro no século V. Auerbach não abre um tópico específico para o teatro grego, porém é ali que algumas das dimensões horizontais da narração homérica serão modificadas.

Segundo Lesky (1996), a noção comum de trágico não se delimita à organização estilística, mas a uma concepção particular dos destinos humanos. Essa aceção está presente em Homero e na vida dos seus heróis, que devem fazer suas escolhas (apesar de conhecerem o seu destino). Isso está bem mais evidente e integrado na *Ilíada*. Mesmo que residual, há ali uma clara verticalização da psicologia das personagens, ao lado do processo enumerativo da narração. Essa verticalidade, que será uma marca estabelecida do teatro grego, é que Auerbach concede ao texto bíblico, com a diferença de que este conserva as tensões dramáticas sem mesclar à narração uma extensa descrição. Bem pelo contrário, o texto expõe o cenário com o mínimo de caracteres necessários, destacando através da ação o conflito interno.

O texto bíblico analisado por Auerbach, pelo próprio entrelaçamento da história com a providência divina, problematiza o devir histórico dos seus protagonistas, apresentando seu processo ético (constituído por erros e acertos, quanto aos dogmas religiosos), fato distinto da homogeneidade figurativa das personagens homéricas, tributária da uniformidade do destino. Na caracterização do estilo bíblico, e do que Auerbach chamará de “interpretação figural”, já estão implícitos elementos da secularização, como na passagem síntese das duas diferentes tradições:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realçamento de certas partes e escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático (AUERBACH, 2015, p. 20).

Se o Realismo é um termo fundamental para o crítico literário, o que ele irá denominar por mescla de estilo (*Stilmischung*) será essencial para a configuração daquele, pois, de certa maneira, a separação de estilos inclina-se para um afastamento da historicidade e do cotidiano, estimulando uma composição limitada, típica ou irônica da realidade. Na primeira etapa do seu argumento, já há um claro pendor para a tradição judaico-cristã que enfatiza a internalização do segmento

moral e histórico. Em sequência disso, Auerbach compara a prosa latina de Petrónio e Tácito com a passagem sobre a negação de Pedro no Novo Testamento.

Os dois prosadores latinos avançam em relação à figuração homérica. Em Petrónio vê-se uma narração internalizada pela personagem, um subjetivismo até então incomum e a apresentação da mudança de estado das demais figuras: um traço mais histórico se comparado a Homero. A mudança é uma necessidade de expor os reveses da fortuna. Uma terceira razão é a maior seriedade na representação da moldura social que não se subordina aos esquemas da comédia ou da sátira, apresentando as personagens com sua linguagem comum, em meio a seus costumes, crenças e opiniões. Apesar disso, Petrónio delimita a mudança apenas na vida particular dos seus comensais, ficando o autor alheio ao espaço e tempo da sociedade em geral. A importância de Tácito reside no papel de historiador, na evidenciação dos fatos e na vivacidade com que os expõe. A sua limitação, porém, deriva justamente da composição retórica dos acontecimentos e do discurso afetado das personagens descritas, que certamente não falavam como Tácito as colocava a fazer.

Enquanto as ações e a extração social dos agentes mantêm-se relacionados a uma visão moralista afastada da consciência histórica, nos sinópticos, um fato irrelevante para os registros do Império atinge amplas proporções, constituindo-se sua dramatização por caracteres do mais simples nível social. Pescadores, soldados, cobradores de impostos, entre outros, que em suas atividades diárias são afetados pelo contato com o Cristo (agora interno à dimensão profana, privada, cotidiana, aderindo-a ao sagrado, inalcançável e inexprimível). A negação de Pedro exposta por Auerbach não só evidencia a mistura de estilos (quanto à classe social representada numa situação trágica e problemática), mas também as consequências de um “movimento espiritual” crescendo no interior da cotidianidade a ponto de assumir o “primeiro plano histórico” (AUERBACH, 2015, p. 36-37).

Há aqui o despertar de uma consciência geral que na tradição greco-romana atinha-se ao plano individual (que tendia para uma visão sombria da história), como será constatado pelo crítico literário nos textos de Amiano Marcelino no terceiro capítulo. Essa consciência “secular” da tradição cristã sobre as etapas da história, com seu auge no advento, é uma peculiaridade que a tradição greco-romana, em

sua visão “externa”, distanciada e moralista, não desenvolveu, pois seguia o lema da *historia magistra vitae*.

Nos pósteros, como Amiano e Apuleio, a figuração sensória domina mais que na perspectiva objetiva presente em Tácito e Petrônio. A sombria descrição modela os fatos em uma ambiência mágica e grotesca, desfigurando os acontecimentos em torno de uma moralidade hipertrofiada. Esse traço sinalizava a fragilidade da sociedade romana em seu declínio, marcada por diversos problemas éticos e políticos, ao ver de Auerbach, responsáveis por minimizar a esperança no futuro, aspecto também percebido na prosa latina analisada anteriormente por Auerbach. A separação de estilos durante esse período afrouxa-se diante da tradição cristã, que começa a imiscuir-se nos recursos retóricos da tradição clássica (realização que tem como a maior representante a obra de Santo Agostinho).

Formado na tradição clássica, o teólogo de Hipona compreendia a separação de estilos, mas preferiu adaptar a retórica para elaboração de sermões, promovendo a elaboração do *sermo humilis*. Sua justificativa baseava-se na necessidade de integrar as atividades profanas como tema nos discursos porque elas estariam relacionadas à ética cristã. Muitas vezes era importante a discussão de assuntos comezinhos através de um estilo elevado ou médio, já que essa estruturação facilitaria alinhar o tema as paixões do público. Agostinho reconhecia a Bíblia como obra de um estilo simples, mas de uma profundidade que os textos da tradição greco-latina não possuíam, justamente uma simplicidade que permitiu tantas interpretações (por ela não esclarecer com nitidez aquilo de que tratava). Essa forma de apresentação encantava o Santo e acompanha a concepção da *Stilmischung* que dominou a arte literária medieval por longo tempo, seja nas crônicas, nas hagiografias, nas canções de gesta ou no romance cortês. A mudança na mescla de estilos só começa a diminuir nas duas últimas formas, porque nelas há muitos elementos do gênero épico, marcado pelo ideal da separação de estilos. Ainda assim permanecem nelas duas os ideais cristãos: ativos tanto no assunto quanto na escrita⁹.

⁹ Exemplo da *Canção de Rolando*, marcada por parataxes e justaposições narrativas, assim como de diálogos curtos, coloquiais, mas intensamente dramáticos, típicos da prosa bíblica. Acontece o mesmo, mas com mais sofisticação retórica, nos romances corteses de Chrétien de Troyes. Neste, contudo, há uma atmosfera mágica e simbólica que dilui o cenário e os costumes, focalizando uma classe específica: a aristocrática. Remissão que já está presente nas canções de gesta.

As matérias da Bretanha, de França e de Roma, por seu conteúdo, retomam e desenvolvem novos paradigmas nas comunidades europeias. O amor e a virtude do cavaleiro tornam-se temas que dissolvem o domínio da mescla de estilo. A interpretação figural aliada a eles auxilia no enrijecimento do realismo. Essas mudanças integram o movimento Renascentista, que tem como uma das suas características a retomada de uma tradição clássica que está vinculada à *Stiltrennung*. Esse resgate não pressupõe uma interrupção, já que a teologia no medievo foi formada pelos esforços da conjugação de filosofia grega com princípios cristãos, o que leva a compreendê-lo como retorno de produções de índice secular, humanista.

Nesse período, Dante é o principal responsável pelo contato entre a separação e mescla de estilos. Antes dele, o teatro popular e o gênero do *exempla* deram continuidade à mescla que se fez dominante na produção literária, mas com a recuperação de textos dos autores antigos (como a *Poética*, de Aristóteles) os ideais tenderam a se modificar. Na *Comédia*, um pagão guia um cristão pelo além-mundo, que para Dante ainda é parte do mundo. Esse procedimento demonstra o nível acentuado da mescla, que também está presente em suas personagens, de uma personalidade intensa no interior de uma ordem prefigurada, a qual, mesmo assim, não as tornam simples exemplos, ainda que estas personagens se integrem na concepção figural da *Comédia*, realizada como uma estrutura de analogias encadeadas.

A *Comédia* é, entre outras coisas, um poema didático enciclopédico, no qual são apresentadas conjuntamente as ordens universais físico-cosmológica, ética e histórico-política; é, também, uma obra de arte imitativa da realidade, na qual aparecem todos os campos concebíveis da realidade; passado e presente, grandeza sublime e desprezível vulgaridade, história e lenda, tragédia e comédia, homem e paisagem; é, finalmente, a história do desenvolvimento e da salvação de um único homem; Dante, e, como tal, uma história figurativa da salvação da humanidade em geral (AUERBACH, 2015, p. 164).

Por elaborar uma narrativa que unisse tão bem as duas tradições, Dante praticamente levou ao colapso a mescla de estilos. Após essa realização, a *Stiltrennung* lentamente iria reocupar seu lugar na cultura literária, em muito auxiliada pela projeção do ideal de indivíduo (o qual caminha numa direção diversa da visão figural que permeia o medievo e concilia os acontecimentos históricos com

relação à teodiceia cristã). A concretização do projeto dantesco, com o uso do *volgare illustre* – o toscano, a língua do povo, tendo seguimento nas obras Boccaccio, nos quais o indivíduo possui o destaque que a dimensão teológica passará a ter cada vez menos –, ver-se-á preterida diante do uso dos padrões clássicos, exemplarmente seguidos e intensificados pela dramaturgia francesa, sobretudo por autores como Racine e Corneille. Esse panorama estilístico iniciará uma mudança de opinião ao propor a produção do drama burguês, pensado não mais sob a cláusula dos estados, que era compreendida como regra de representação quanto às classes sociais e temas a elas relativos, acercando-se do que Auerbach denomina *Stiltrennung*.

Uma obra como *Meridiano de sangue*, alinha-se ao legado dantesco e à posterior mudança de perspectiva do romance efetuada no século XIX por escritores franceses como Stendhal, Balzac e Flaubert. Eles inovaram ao desenvolver uma visão histórica do presente, afastando-se da moldura romântica, apesar da influência dos dramas históricos de Shakespeare. A representação da pré-história do presente era um problema para uma parcela do Romantismo (representada por Novalis, que reconhecia a época como de declínio) que na prosa é mantido distante através do uso do cenário idílico medieval, motivo por eles resgatado e afastado da concepção preconceituosa realizada pelos iluministas. Ainda assim, as obras dos realistas estão semeadas pelo que os românticos chamaram de símbolo, termo utilizado na intenção de diferenciar a construção imagética do seu estilo com o da alegoria retórica, tida como abstrata e mediata. Os dois conceitos não são muito fáceis de diferenciar, um exemplo é a própria *Comédia*, de Dante.

Os personagens não só incorporam uma noção abstrata como mantêm sua propriedade histórica. No caso específico de *Meridiano de sangue*, McCarthy constantemente emprega recursos simbólicos no processo de narração e descrição, seja ao referir-se ao espaço percorrido pelo bando de caçadores de escalpo, seja pelo desenredar de suas ações. Por essa razão, seu estilo possui aspectos formais e temáticos do discurso bíblico. Além disso, retoma a tradição homérica, marcada pela iluminação constante dos elementos que compõem o ambiente. Os massacres e confrontos possuem a mesma iluminação objetiva, expressando a virtude guerreira, presente nas epopeias, mesmo que apresentados sobre uma adjetivação sombria, próxima à visão sustentada por Amiano, como afirma Auerbach. Além

dessa semelhança, o narrador constantemente emprega o recurso dos símiles, tal como na *Ilíada*, ainda que sintetizando o processo de comparação.

[..] alguns selvagens tão besuntados de sangue que poderiam ter se espojado sobre ele *como* cães e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros. E agora os cavalos dos mortos vinham num tropel saídos da fumaça e do pó e se revolviam com abas de couro abanando e crinas desgrenhadas e olhos esbranquiçados de medo *como* os olhos de um cego e alguns estavam emplumados com flechas e outros vazados de lanças e vacilando e vomitando sangue [...]. A poeira estancava o sangue das cabeças úmidas e expostas dos escalpelados que com a orla de cabelo sob as feridas e tonsurados até o osso agora jaziam *como* monges mutilados e nus no pó estagnado de sangue [...] (MCCARTHY, 2009, p. 61, grifo nosso).

Os símiles constroem uma analogia referencial em direção à dimensão natural ou aos fenômenos culturais. Os textos homéricos comumente fazem referência à primeira categoria, muito embora omissos em relação à segunda, mais presente na *Odisseia*.

Como acontece com broto de tenra oliveira plantado pelo colono em lugar solitário de muita humidade que logo surto admirável adquire [...] até que com muitos remoinhos de súbito um vento se eleve que a árvore enfim desarreiga e a projecta estendida no solo: por Menelau desse modo o lanceiro habilíssimo Euforbo filho de Panto foi morto e da bela armadura espoliado. *Quando*¹⁰ o leão que nos montes crescera confiado na força rouba do pasto a mais bela novilha de todo o rebanho [...] e ao derredor a matilha e os pastores se postam fazendo grande barulho mas sempre de longe sem terem coragem de acometê-lo que o pálido Medo de todos se possa: do mesmo modo nenhum dos Troianos no peito abrigava disposição de enfrentar o glorioso e viril Menelau (HOMERO, 2015, p. 364-365, grifo nosso).

Os símiles que estão nas epopeias homéricas e nas parábolas da literatura testamentária, independentemente do processo de secularização dos motivos, prosseguem na literatura medieval, quer seja nas hagiografias, nos romances de cavalaria ou nas obras picarescas que começam a dar forma ao romance moderno. Essas características, que também estão em McCarthy e que compõem uma

¹⁰ O termo foi uma escolha do tradutor por questões métricas, mas sua tradução direta seria: “Assim como”. O “como” compõe a parte principal do símile e está constantemente presente nas epopeias homéricas.

simbologia, harmonizam-se na vertente secularizada do texto, que está na estrutura crônica do relato e no discurso das figuras históricas.

É importante destacar que os textos da tradição clássica e da bíblica possuem um nível moral acentuado, seja no que se refere à *aretê* ou à *cháris*. Esse nível não se concilia bem com a compreensão histórica dos acontecimentos, pois desenvolve uma noção cerrada quando a ela conectada, submetendo os fatos às ordens maiores, como o destino ou a providência. No entanto, o narrador de *Meridiano de sangue* concilia moral e objetividade sem adotar o proselitismo acentuado da primeira. Isso segue a realização da *Stilmischung* que, após Dante, terá seus maiores representantes no romance histórico e no Realismo francês. Este último repensa os parâmetros do Romantismo, aprimorando a ideia de historicismo em que aquele está relacionado.

Segundo Auerbach (2015), é a partir de um autor como Stendhal que o homem é representado em suas condições socioeconômicas e políticas, recebendo um tratamento em pormenor, não obstante o uso da psicologia moral na análise das personagens. A utilização desse critério alia-se aos “motivos racionalistas, empíricos, sensualistas” (AUERBACH, 2015, p. 414) que acentuam a crítica da sociedade aristocrática e do comportamento burguês elaborada por Stendhal. Contudo, o “povo” não recebe ainda uma representação adequada em seus textos, tal como o Romantismo presta-se a fazer, por estar incorporado à participação das diversas classes sociais na Revolução de 1789. Isso não impede que a perspectiva histórica de Stendhal tenha vínculos estreitos com o movimento romântico. O que se deixa antever também em *Meridiano de sangue* e como acima referido, concerne ao papel desempenhado pela obra de Rousseau.

Por adotar a forma de relato da vida do autor, *As Confissões*, embora exponham sua condição moral evidente e seu vínculo à obra homônima de Santo Agostinho, conseguem expor a situação contemporânea da França setecentista. Como parâmetro literário, esse texto serviu para os autores da geração seguinte que possuíam um senso mais apurado e específico para o aspecto histórico. E isso toma em conta outro fator, que é o conceito de natureza empregado pelo filósofo, que por ser politizada:

[...] criou uma imagem ideal para conformação da vida, que, como é sabido, exerceu forte influência, e que se acreditava pudesse ser tornada realidade de forma imediata. Estava em contraste com a

realidade histórica historicamente estabelecida, e este contraste tornava-se tanto mais forte quanto mais claramente se evidenciava que a realização do ideal estava fadada ao fracasso. Desta forma, a realidade prática, histórica, converteu-se em problema de uma maneira antes desconhecida, mais concreta e mais próxima (AUERBACH, 2015, p. 417).

A problematização da história, a partir da crise do ideal, modifica o historicismo romântico, que havia adotado o medievo como espaço de uma visão de mundo harmônica e não-problemática. A história é então reconhecida como processo de formação dos paradigmas do presente, e os escritores, além de seguirem a mescla de estilos na representação do cotidiano e das classes sociais, buscam apresentar um panorama coerente dos costumes e suas mudanças.

Influenciado pela obra de Walter Scott, Balzac é o principal agente na elaboração dessa escrita descritiva. Não por acaso intitula a *Comédia humana* como “Estudos dos costumes ao século dezenove”, assim como o faz Stendhal ao subtintular o *Vermelho e o negro* de “Crônica do século dezenove”. Para o crítico alemão:

[...] isso significa, em primeiro lugar, que [Balzac] considera a sua atividade criativa e artística como uma atividade histórico-interpretativa, de natureza mesmo histórico-filosófica [...]; em segundo lugar, significa que considera o presente como história; isto é, o presente é algo que ocorre surgindo da história (AUERBACH, 2015, p. 430).

Seguindo esta tradição, *Meridiano de sangue* arrola paralelamente a rotina do protagonista e dos caçadores de escalpo, fatos contemporâneos ao período que a obra retrata. No terceiro capítulo, por exemplo, toma-se conhecimento de que integrantes do exército americano, instigados pela doutrina do Destino Manifesto e desejando mais do que foi alcançado com o resultado da Guerra mexicano-americana, resolvem invadir o México. O responsável por liderar o grupo, o capitão White, não é uma personagem histórica, mas o seu discurso denuncia a ideologia dominante nos Estados Unidos à época:

O que pensa do tratado? disse. O kid olhou para o homem no banco a seu lado. [...] Olhou para seus polegares. Não sei nada sobre isso, disse. Receio que seja o caso da maioria dos americanos, disse o capitão. De onde você é, filho? Tennessee. Não esteve com os Voluntários em Monterrey, esteve? Não senhor. Acho que o bando de sujeitos mais corajosos que já vi sob um fogo cerrado. [...] Foram traídos. Lutaram e morreram lá naquele deserto e então foram

traídos por seu próprio país. O kid ficou em silêncio. O capitão se curvou para a frente. Lutamos por aquilo. Perdemos amigos e irmãos ali. E então por Deus se não entregamos tudo de volta. De volta para um bando de bárbaros que até o mais parcial a favor deles vai admitir que não têm ideia neste mundo de Deus do que seja honra ou justiça ou do significado de um governo republicano. Um povo que de forma tão covarde vem pagando tributo por cem anos a tribos de selvagens nus. Abrindo mão de suas colheitas e cabeças de gado. Minas fechadas. Cidades inteiras abandonadas. Enquanto uma horda de pagãos varre a terra saqueando e matando em total impunidade. Nem uma mão sequer se ergue contra eles. Que tipo de gente é essa? Os apaches nem sequer atiram neles. Sabia disso? Matam às pedradas [...] (MCCARTHY, 2009, p. 40).

O tratado a que se refere o capitão White foi o acordo firmado entre os Estados Unidos e o México em 1849, quando finalizada a guerra. O tratado de Guadalupe Hidalgo previa que o México deveria ceder grande parte do seu território, que passou a integrar os estados da Califórnia, Texas, Nevada, Utah, Novo México, Arizona, Wyoming e Colorado. O argumento empregado era o de que os mexicanos eram bárbaros, o que induzia os americanos a serem as pessoas corretas para administrar o norte, já que Deus estava a seu lado e que detinham o rumo do progresso, visto que os Estados Unidos foram a primeira nação soberana do continente.

A referência a esses aspectos remete ao mito do excepcionalismo americano. Segundo Robert Miller (2006), esse mito desenvolveu a crença do povo estadunidense de que eles haviam sido designados pela Providência para civilizar a América. Esse fenômeno é muito similar ao direito divino dos reis presente no Absolutismo e que, por sua vez, mantém uma ligação com a crença dos germânicos nos laços de parentesco entre os reis e Odin, o deus da soberania.

O mito do Excepcionalismo permitiu o emprego de violência aberta contra grupos sociais que impedissem a realização dos desígnios do povo americano. Poucos tempo depois do discurso de John Winthrop sobre a Predestinação¹¹ da comunidade *Bay Colony* em Massachusetts, grupos de índios Pequot passaram a ser atacados por não venderem as suas terras. Junto ao discurso religioso, os

¹¹ Segundo John Mackenzie (1983), a predestinação é um conceito utilizado na teologia para explicar a concessão da graça a determinadas pessoas. A escolha desses fiéis está ligada à ideia de que o número dos eleitos por Deus possui uma limitação, sendo vedado a alguns desde a eternidade. No caso do calvinismo, a predestinação é absoluta, de modo que aqueles que são condenados não possuem nenhuma chance de alcançar a graça, mesmo que se adaptem aos ditames da religião cristã. Na cultura americana, essa noção atravessa o paradigma religioso e alcança a condição política.

dirigentes do governo empregavam a ideia de progresso e civilização alimentados por ideias iluministas presente na formação educacional dos políticos.

No trecho em questão, o capitão White critica o impedimento do progresso por conta da submissão das cidades mexicanas ao terror dos indígenas, que na sua concepção era um povo que não passava de um empecilho ao projeto expansionista dos Estados Unidos. As fontes dessa atitude redundam na pregação puritana do sermão “City upon a hill”, de John Winthrop, escrito em 1630, bem como a Doutrina do destino manifesto. Essa doutrina alegava que era uma missão dos Estados Unidos realizar uma expansão no continente americano, permitindo o crescimento econômico do país. Um aspecto evidente dessa doutrina é a clara religiosidade dos presidentes americanos, que apoiam o motivo da missão americana em ações internacionais. Os inimigos do país mudam, mas a atitude discursiva se mantém. É o caso da Guerra Fria, uma iniciativa contra o comunismo que permitiu invasões na América Latina, mesmo após o fim do regime soviético. O mesmo pode ser dito da guerra contra o terrorismo, que substituiu o comunismo.

Robert Miller destaca três temas básicos ao discurso do Destino manifesto, a saber: “a virtude especial do povo americano e suas instituições; a missão americana de redimir e refazer o mundo à imagem da América; e, um destino divino sob a direção de Deus para realizar esta maravilhosa tarefa” (MILLER, 2006, p. 120). Essas características desenvolveram e fizeram com que o governo americano se sentisse isento do cumprimento de princípios morais e legais de outras nações. O discurso do capitão White em *Meridiano de sangue* faz menção direta a essa matriz:

O kid parecia desconfortável. Filho, disse o capitão. Cabe a nós sermos os instrumentos de libertação em uma terra sombria e turbulenta. Isso mesmo. Somos a vanguarda do ataque. Temos o apoio tácito do governador Burnett da Califórnia. [...] E somos nós que vamos dividir o butim. Vai haver um trato de terra pra cada homem da minha companhia. Boas pastagens. As melhores do mundo. Uma terra rica em minérios, em ouro e prata além de toda imaginação, diria eu. Você é jovem. [...] Creio que pretende deixar sua marca neste mundo. Estou errado? Não senhor. Não. E acho que não é o tipo de sujeito que abandona pra uma potência estrangeira uma terra em que americanos lutaram e morreram. E guarde minhas palavras. A menos que os americanos tomem uma atitude, pessoas como você e eu que levam o país a sério enquanto aqueles filhinhos de mamãe lá em Washington não tiram a bunda da cadeira, a menos que tomemos uma atitude, o México — e quero dizer o país inteiro — um dia se curvará a uma bandeira europeia. Com ou sem Doutrina Monroe (MCCARTHY, 2009, p. 41-42).

Aí mencionada, a Doutrina de Monroe foi uma forma de alegação apresentada pelo presidente James Monroe para esclarecer ao Ocidente que não iria aceitar intervenções em sua jurisdição e que o tempo para o estabelecimento de colônias europeias na América estava acabado. Esse argumento reforçava a concepção isolacionista de Thomas Jefferson ao tempo da independência e legitimou a expansão para o Oeste, continuando assim a ideia propagada pelo Destino manifesto. Essa política garantiu o estudo, o mapeamento e a exploração de terras que pertenciam aos índios e a instalação de novas sedes administrativas à beira do Oceano Pacífico. A atitude tomada pelo capitão White, além de confirmar a tradição ideológica referida, está baseada nas incursões aventureiras realizadas por William Walker ao estado de Sonora, no México, no ano de 1853. Segundo John Sepich (2008, p. 20), mesmo antes disso já havia indicações de que americanos estavam ultrapassando a fronteira em busca de recursos.

Em sua narrativa, *Meridiano de sangue* demonstra o perigo da combinação da ordem divina ou da lógica do progresso com o poder, permitindo a criação de uma mitologia, principalmente no segundo caso. A ideia de progresso foi alimentada pela ciência, que se tornou um novo credo pelas mãos dos positivistas. Adorno e Horkheimer (2006) denominaram esse fenômeno de razão instrumental. Pode ser visto que as ações e falas de Holden caracterizam os abusos da razão instrumental que, segundo Adorno e Horkheimer, constituem um saber direcionado ao controle e conhecimento da natureza, responsável por operacionalizar os processos racionais para o domínio e a exploração e por centralizar a técnica como conhecimento de real valor.

2.2 Os elementos do Romance histórico

O mérito da obra *Meridiano de sangue*, enquanto romance histórico, mesmo ao privatizar os acontecimentos mais amplos em prol da biografia do herói e do bando, está no narrador, uma vez que ele não moderniza a psicologia das personagens e nem estiliza a linguagem em busca de uma fidelidade arcaizante. Há certamente um exotismo derivado do detalhamento do cenário, mas ele não permanece alheio à psicologia sócio-histórica, caso em que constituiria uma “moldura pitoresca no interior da qual se desenrola um enredo puramente moderno”

(LUKÁCS, 2011, p. 232). Na trama, a dimensão psicológica das personagens não é exteriorizada pelo narrador, seja em forma de discurso indireto ou indireto livre. O acesso a essa camada permanece a cargo dos diálogos, como nos momentos em que o juiz Holden desenvolve temas reflexivos sobre observações naturalistas que realizou antes de debatê-las com os demais membros da gangue.

As características acima inclinam a obra mais para a forma clássica do romance histórico, mesmo que as camadas sociais compreendidas pelo texto não incluam uma totalização das mudanças ocorridas no período representado, ao ponto de explicitar as práticas cotidianas da sociedade mexicana que é visitada pelo grupo de Glanton. A forma clássica, segundo Lukács (2011), foi elaborada ao longo dos trabalhos de Walter Scott e está relacionada à consciência histórica que floresceu na Europa no período das revoluções. De certo modo, elas modificaram a vida civil a ponto de levar o povo a participar de combates sangrentos e adquirir a percepção do tempo como evento em cadeia, o que Lukács sugere ter sido resultado da aceleração dos acontecimentos decorrentes das erupções políticas, com destaque para a Revolução Francesa. Antes disso, a guerra ocorria com o auxílio de tropas mercenárias, de modo mais afastada possível dos civis. O envolvimento deles acelerou o discernimento das convulsões sociais, permitindo o entendimento das revoltas como pontos críticos de uma evolução. Essa perspectiva institui uma substituição gradual da concepção de tempo cristã, a qual, apesar de progressiva, subordina o conhecimento dos motivos das mudanças à onisciência divina.

O romance histórico clássico busca um distanciamento capaz de apresentar a história enquanto processo, o que seria inviável se não adotasse a seleção de momentos determinantes na transformação social, a qual torna-se mais coerente ao ser acompanhada por heróis medianos (que não são apenas agentes, mas espectadores dos fatos), descentrando a história das figuras proeminentes, líderes dos grupos sociais.

Intensificando dramaticamente a ação, a concentração dos acontecimentos no romance permite que os pensamentos das personagens se revelem através de diálogos, compondo uma figuração mais inconsciente e prática dos episódios em que estão envolvidas. Contudo, embora o narrador construa um distanciamento dos fatos, isso não deve descaracterizar a proximidade com a vida comum, o que afastaria o traço totalizante que percorre o gênero épico, ao qual se alinha o

romance enquanto forma narrativa. Neste, o conflito expõe-se gradualmente, “o mais importante é mostrar como a *direção* de uma tendência do desenvolvimento social se torna visível em movimentos pequenos, pouco ostensivos ou [...] capilares da vida individual” (LUKÁCS, 2011, p. 180-181, grifo do autor).

Antes da gênese do romance histórico, a forma do romance permanecia relacionada à tradição grega, na qual fundiam-se um padrão de aventuras e licenciosidade, exemplificado tanto pelas obras de Petrônio e de Apuleio, quanto pelo primeiro romance moderno, o *Dom Quixote*. É a partir dos romancistas ingleses do século XVIII, no qual os costumes e as demais classes sociais são exibidas, que há maior verossimilhança na experiência do tempo presente. Há nisso uma concordância com a tese de Auerbach sobre o realismo e a mescla de estilos. Autores como Defoe e Fielding, aproximam-se de Stendhal e Balzac, sendo os últimos de cada par escritores que afirmavam registrar a história. Conquanto a figuração dos romancistas anteriores a Walter Scott possua uma “extraordinária plasticidade”, estes não dispunham de uma “determinidade temporal”, ausência a certo ponto associada à perspectiva iluminista que “pensava a essência humana como imutável, de modo que a mudança no decorrer da história significaria, em casos extremos, apenas uma alteração do costume, e, em geral, uma mera oscilação moral do homem” (LUKÁCS, 2011, p. 44).

Desconhecendo a filosofia hegeliana, Scott foi capaz de desempenhar uma forma qualitativamente apresentável dos acontecimentos, pois pôde perceber que, intensificando o conflito na trama, mediante da seleção de estágios determinantes, esse tipo de romance poderia demonstrar a preservação das consequências, as quais delineariam a obra como pré-história do presente. Tal como na concepção da história de Hegel, os textos de Scott expunham um sentido dialético e racional na condução das mudanças sociais, apontando a interdependência de valores distintos entre as classes, os quais tendem a direcionar-se para uma síntese, caracterizando a objetividade da totalidade do processo histórico. A “medianidade” do herói de seus romances é um traço épico que influi nessa síntese, já que como nas epopeias, a imanência no real sobrepõe-se à individualidade vertical do protagonista, destacando o movimento que se manteria em segundo plano (caso a personalidade do herói fosse amplificada e acabasse por justificar os acontecimentos, em vez destes progressivamente explicarem a formação da personagem).

A essa estrutura aproxima-se a figuração do *kid*. Sua posição social, como indicada anteriormente, pertence a uma classe baixa. Sua personalidade não compromete o plano histórico (já que não recebe tanta ênfase), e os acontecimentos principais da narrativa (em que está presente) reduzem-se a pequenos instantes de um período de dois anos nos quais convive com os caçadores de escalpo. Seguindo as argumentações de Lukács sobre o gênero, essas características demonstram a continuação entre a epopeia e o romance, residindo aí uma das questões elementares sobre a configuração de *Meridiano de sangue* (enquanto pretendente à categoria de romance histórico).

Como anteriormente relatado, a obra possui características do romance picaresco, de tom mais moralista, no qual a essencialidade do protagonista e o plano histórico (em que este se insere) perpetuam uma unidade estática na narração, isto é, não se produz uma variabilidade que constitua a formação humana do herói, ocorrendo variação no que diz respeito ao “ambiente espacial, à posição social, à fortuna, em suma, todos os elementos da vida e do destino do personagem” (BAKHTIN, 2003, p. 219), o que configura uma estrutura preestabelecida. Basta notar a frase que integra a cena de apresentação do protagonista: “Toda a história presente nesse semblante, a criança o pai do homem.” A relação entre esses dois planos, moral e histórico, constitui um problema, porque ao incorporar a primeira dimensão à segunda, esta tem seu propósito desestabilizado, em vista de a perspectiva anterior planificar o sentido da narração, pondo em segundo plano a dialética dos eventos.

A estratégia composicional para deslocar esse problema está em aderir o máximo possível aos elementos épicos, aos quais tanto a forma picaresca quanto o romance histórico devem, já que essa saída sugere ao leitor uma totalidade próxima ao trabalho do mito. O narrador seculariza os motivos da trama, o que, contudo, não alça a biografia do protagonista ao problema entre ideal e real que constitui o herói moderno, de modo que a divergência entre história e moral se estabiliza na dinamicidade à qual o protagonista permanece submetido. Essa interpretação surge aqui a partir da leitura de Georg Lukács sobre o desmoronamento da grande narrativa clássica, que constituía a unidade de sentido da tradição ocidental, tese realizada n’*A teoria do romance*.

No livro mencionado, o teórico húngaro, absorvendo parâmetros hegelianos, identifica o romance como uma forma derivada da epopeia e correspondente a uma transformação histórica que extrapola o quadro da estética grega (que permanecia unida à estrutura metafísica). Sua leitura é construída a partir de estágios e dualidades conceituais que incorporam a dimensão filosófica, o que indica a razão do subtítulo.

Termos como *vida* e *essência* serão as matrizes pelas quais o teórico postula a singularidade das formas que antecedem o rompimento das esferas metafísicas, formas que são a epopeia, a tragédia e a filosofia. A relação entre metafísica e estética apontada pelo autor toma por base a arquitetura teórica do platonismo, pensada para afastar o poder da influência que a arte seria capaz de exercer, pondo-a assim numa posição de irrelevância, visto que a sua representatividade se construía sobre a aparência do mundo, já secundária quanto às formas ideais.

Lukács, todavia, evita essa discussão, focalizando seu argumento no conceito de culturas integradas, que seriam aquelas nas quais ainda está presente o sentido, não havendo dissensão entre ele e a narrativa de mundo. Esse sentido é desfeito quando os três estágios são superados, embora seja recuperado pela tradição cristã, na qual adota em sua teologia esquemas do edifício platônico. O que Lukács percebe é nada menos que a mudança na representação estilística, algo extremamente relevante e de acordo com a tese de Auerbach sobre a separação e mescla de estilos, mescla que terá no romance o seu maior representante.

Aquelas três formas apresentadas por Lukács pressupõem uma ética anterior à sua formalização. A epopeia, por exemplo, é a forma da dinamicidade, de uma relação imediata entre herói e mundo, em que a essencialidade se espraia como empiria garantindo que a transcendência seja imanente à vida. Nessa forma, os deuses são hipóstases da transcendência e permanecem ao lado do homem, recobrando de sentido as ações da sua existência, até as mais absurdas, que ganham um lugar no círculo que perfaz a cultura integrada. Esse motivo explica porque o herói da epopeia é mais arquetípico e representa a comunidade, já que nessa forma a *vida* se sobrepõe na representação narrativa, não havendo ainda uma hipertrofia da *essência*, o que justifica a interioridade estática do herói.

Por outro lado, a tragédia inicia um movimento distinto, apesar de continuar a manter a *totalidade*, termo associado ao sentido de mundo. Essa forma literária

inicia o processo de deslocamento da transcendência imanente na epopeia. O seu herói é constituído em contraste com as demais personagens, as quais confluem juntamente com os fatos para a sobreposição da sua essência sobre a vida, permitindo que o dever-ser assuma o espaço que cabia à última, o que indica uma potencial modificação na interioridade do herói¹². Em comparação à epopeia, os deuses não se imiscuem na vida dos homens com a mesma frequência. É o destino ou necessidade, a *anáncê*, que se sobrepõe àqueles e que será desestabilizada pela ética da filosofia.

Isso esclarece porque o sentido imanente ao mundo é transferido para um espaço abstrato, o *tópos noétos*, o lugar das coisas compreendidas, as ideias, as quais o filósofo deverá ter como meta de apreensão, assumindo uma conduta que facilite a migração espiritual entre as camadas que compõem a ordem das coisas. Esse argumento não destrói ou ignora a ética da *anáncê*, mas desvia-se da sua ação por enfatizar a essência em seu percurso gradual de afastamento da contingência e da paixão que a ela possa estar relacionada. O discurso desse *locus* transcendental, com o passar do tempo, provocou uma série de polêmicas dentre as quais o desinteresse em relação ao mundo¹³, justamente pela necessidade de constituir categorias universais livres de interesse, o que resulta numa aporia, já que a vontade humana não pode ser desfeita desse aspecto, como Platão pensava para seu rei-filósofo. As consequências das polêmicas implicam um descrédito na estrutura filosófica, o que explica porque:

[...] desde o século I a. C. o racionalismo clássico passara a argumentar com a relatividade de toda percepção sensível e tornou-se cético, viu o esgotamento de seu caráter teórico e especulativo. O cristianismo, síntese da mística oriental (Jesus) e da filosofia grega (Paulo) pretendia superar esse impasse, oferecendo a possibilidade de conhecer o incognoscível (Deus) por meio do concreto (Criação). Alcançar o intangível pelo sensível tornava-se possível pela

¹² Em posicionamento um pouco diverso, Vernant (2008) sustenta que a instituição da tragédia coincide com um momento de crise. O homem que está figurado nessa forma literária contém traços dos novos valores jurídico-políticos da *pólis* e esse fato leva-o a materializar um conflito com os valores das lendas as quais ele representa. Essa divergência expressa uma situação na qual o herói afasta-se da situação de modelo e aproxima-se da de problema, ponto para o qual converge o destaque da essência e do dever-ser apresentados por Lukács.

¹³ Nessa crítica residem semelhanças com a crença gnóstica da criação do mundo por um demiurgo sem autoridade real sobre a matéria que compõe o espírito humano. Fato que levou os gnósticos a empreenderem uma campanha contra o mundo enquanto obra de uma divindade corruptora do sistema sagrado do verdadeiro deus, ausente dessa realidade forjada. O catolicismo iria combater esse argumento através de seus teólogos, como Agostinho, numa tentativa de resguardar o mundo como boa criação de Deus, estando o mal não nas coisas, mas nas escolhas dos homens.

observação de um tecido de reflexos, comparações, de gradações, de metáforas, de símbolos. Em suma, de analogias (FRANCO JR, 2010, p. 100).

A ascensão e consolidação do Cristianismo através da recém fundada teologia recuperam o sentido de mundo que permitia a representação da totalidade, seja da vida ou da essência, detalhe que esclarece o porquê de Lukács ver em Dante o grande e último representante da configuração imanente da vida, com uma ressalva, já que Lukács também ostenta as características da nova forma épica: o romance. Dante atinge mediante da *Divina comédia* uma arquitetura de correspondências que evitam a perda de sentido da vida, seja com relação aos três reinos do além-mundo, seja com relação às penas e aos pecados das personagens, seja no que se refere ao ritmo e à métrica do poema. O problema consiste em que, diferentemente do herói, de uma interioridade mais estática, as personagens secundárias (apesar do fundo moral que deveria torná-las rígidas) apresentam uma personalidade que se debate com a pena, em face da qual o perfil biográfico insere a história no além, abalando o *locus* transcendental do medievo que dava completude ao sentido do mundo. É a partir de fraturas como essas, na representação da totalidade, que o romance ganha sua legitimidade.

A sua forma precisa de lidar com o problema existente entre a subjetividade do autor e a pretensão à objetividade da narrativa, razão pela qual Lukács diz que a ironia está imbuída na composição da obra, já que a fragmentação não pode ser recoberta pelo texto, mas é ao que ele almeja (ao esforçar-se em representar a totalidade da vida). Em vista da atualização da forma, é comum que o herói romanesco se centre em sua essência e sofra as consequências da impostura do ideal, que o projeta na sempre inalcançável realização do dever-ser (fenômeno que indica uma busca angustiante da modificação do mundo ou a resignação à interioridade). Uma obra que procure estilisticamente ocultar a fragmentação é, portanto, uma configuração utópica da totalidade. Tipos do romance que adotaram sucedâneos mais épicos, como o romance de formação e o romance histórico clássico, enfrentaram o obstáculo de realizar uma totalidade formal que equilibrasse subjetividade e objetividade, muito provavelmente em razão da tradição romântica e iluminista que exaltavam a personalidade.

A estrutura de *Meridiano de sangue* segue o traço da narratividade moderna, procurando resolver, através de seu narrador (quase câmera), o problema da

subjetividade, dando ênfase ao aspecto material da narrativa e configurando uma totalidade das coisas, na qual a interioridade do herói passivamente se integra, recurso que ao mesmo tempo evita que o elemento histórico permaneça submerso sob a dimensão moral, pois o processo narrativo permite a percepção dos fatos e das coisas com uma semelhante perspectiva.

Como acima referido, esse recurso é um de apego maior ao elemento épico que alcança com clareza aquilo que narra, como posto por Auerbach, e que coincide com a objetividade declarada por Lukács sobre a realização de uma totalidade formal. Por outro lado, e em concordância com relação a esse argumento, a clareza do épico soma-se à simultaneidade da parataxe bíblica que combina estados ou ações e que em sua figuração arranja a história ao *locus* transcendental.

É como essas coisas terminam. Em confusão e imprecações e sangue. Continuaram bebendo e o vento soprava nas ruas e as estrelas que estiveram acima de suas cabeças estavam baixas a oeste e aqueles jovens se desentenderam com outros e foram ditas palavras que não poderiam mais ser retiradas e ao alvorecer o kid e o segundo-cabo estavam de joelhos diante do rapaz do Missouri cujo nome fora Earl e diziam seu nome mas ele nunca mais respondeu. Jaz de lado na poeira do pátio. Os homens foram embora, as prostitutas foram embora. Um velho varria os ladrilhos do piso dentro da cantina. O menino tinha o crânio rachado em meio a uma poça de sangue, ninguém sabia o autor. [...] Um vento quente soprava e a leste despontava uma luz cinzenta. As aves empoleiradas entre a videira começaram a se mexer e a cacarejar (MCCARTHY, 2009, p. 47, grifo nosso).

A técnica narrativa, através de símiles, polissíndetos e coordenadas assindéticas, projeta uma tradição que resguarda a forma do romance enquanto sucessor da epopeia, sem derivar para formas que enfatizem a essência, frequentemente usuárias do *monólogo interior*, do *discurso indireto livre* ou do *fluxo de consciência*. Ainda assim, não falseia a fragmentação que atingiu o rompimento das esferas metafísicas. O seu conteúdo expressa espacialmente esse processo de dissolução, seja pela crítica ao ideal pastoral, na adoção do deserto como cenário predominante, seja pela incapacidade da religião em resolver o problema da violência, leituras que o narrador sugere por meio de imagens negativas desses imaginários.

As sombras haviam se alongado na plaza e pequenas espirais de poeira moviam-se pelas ruas de terra crestada. Os *pássaros necrófagos* pousavam nas quinas mais elevadas das casas com as

asas estendidas em atitudes de exortação como *pequenos bispos negros* (MCCARTHY, 2009, p. 67, grifo nosso).

Não havia bancos na igreja e no piso de pedra estava uma pilha de corpos escarpados e nus e parcialmente comidos das cerca de quarenta almas que haviam se entrincheirado naquela casa de Deus contra os pagãos. [...] Os altares haviam sido derrubados e o *sacrário saqueado e o grande Deus adormecido dos mexicanos extirpado de seu cálice dourado. As pinturas primitivas de santos em suas molduras pendiam tortas nas paredes* como se um terremoto houvesse afligido o lugar e um *Cristo morto em um esquite de vidro estava em pedaços no chão do coro* (MCCARTHY, 2009, p. 68, grifo nosso).

[...] passaram pelo palácio do governo e depois pela catedral onde *urubus* se acocoravam ao longo dos entablamentos empoeirados e entre os nichos na fachada esculpida bem *ao pé das estátuas do Cristo e dos apóstolos, as aves ostentando suas próprias vestes negras em posturas de estranha benevolência* enquanto em torno delas adejavam ao vento os escalpos secos de índios massacrados pendurados em cordas [...] (MCCARTHY, 2009, p. 80, grifo nosso).

A ruína de símbolos e locais sagrados, o massacre de fiéis em seus locais de culto e a comparação entre animais que se alimentam de matéria corrupta e representantes da ordem religiosa são alguns dos exemplos de até que ponto o mundo da narrativa incorpora o sentido desproporcional que perdura na resignação cristã, que inverte a vontade pelo poder que existe nas ações humanas e que se exercita através da violência, poder em estado imediato. Esses motivos indicam o processo de secularização do sublime sem recorrer a uma crítica à maneira ensaística, tal como em clássicos da modernidade como *A montanha mágica* ou *O homem sem qualidades*, que deixam a cabo dos protagonistas a maioria das reflexões sobre o *ethos* social e sua correlação com a metafísica.

Além de elaborar comparações como as acima referidas, o estilo dinâmico da narração faz uso de alusões, recriando quadros com outras apropriações de significado, detalhes que compreendem a ironia proposta por Lukács:

Quando voltou a andar o fogo parecia recuar diante dele. Vultos em bando passaram entre ele e a luz. [...] Lobos talvez. Seguiu em frente. *Era uma árvore solitária queimando no deserto. Uma árvore heráldica à qual a tempestade ateara fogo ao passar. O peregrino solitário atraído até ela viajara de muito longe para estar ali e se ajoelhou na areia quente e estendeu as mãos dormentes* enquanto por todo lado naquele círculo faziam-lhe companhia tropas auxiliares menores batendo em retirada no dia caótico, pequenas corujas que se agachavam silenciosamente ora numa pata ora noutra e tarântulas e solpugas e escorpiões-vinagre e as ferozes aranhas

caranguejeiras e monstros-de-gila com bocas escuras como de um chow-chow, mortíferos para o homem, e os pequenos basiliscos do deserto que esguicham sangue pelos olhos e as inofensivas heterodons como divindades graciosas, silenciosas e iguais, ali ou em Jidá ou na Babilônia. Uma constelação de olhos ígneos bordejando o anel de luz circunscritos todos a uma trégua precária perante aquela tocha cujo brilho afundara as estrelas em sua orbe. (MCCARTHY, 2009, p. 80, grifo nosso).

A cena em que o protagonista vaga pelo deserto em direção a uma luz, poderia ser associada ao episódio de Moisés com a sarça ardente, do acordo deste com Javé. A diferença seria de que no romance o “acordo” é concretizado entre animais selvagens e um fugitivo desesperado. A precariedade indicada pelo narrador, apesar de não poder ser estendida a tal ponto, pode rememorar os constantes rompimentos entre os judeus e seu deus, uma união tão precária quanto a existente entre os integrantes presentes no trecho citado, a qual reforça a perspectiva do narrador com relação à violência e à mudança no sentido de mundo, configurando-se numa espécie de epopeia negativa que assimila a fragmentariedade na configuração da totalidade, a fragmentariedade de uma ordem cultural em contraponto a uma totalidade natural de tendências darwinista ou nietzschiana que congrega poder e destino, elementos explorados pela epopeia e pela bíblia.

A presença do destino em *Meridiano de sangue* é representada pela leitura das cartas, feita como uma espécie de concessão à gangue por escoltarem um grupo de saltimbancos. O resultado demonstrado pelas cartas não é positivo, prefigurando o massacre em que morrerá a maioria dos membros. Se efetivamente há uma ligação entre a profecia da cartomante e o massacre do bando, essa diz respeito ao motivo das mortes que são baseadas em vingança. Todavia, somente a leitura das cartas não basta para definir o fim a que foram levados os mercenários. A própria violência em que a gangue está enredada já é suficiente para prefigurar a morte a que serão submetidos.

O estilo secularizado do narrador de McCarthy, compreensível diante das teses de Auerbach e Lukács, estrutura-se numa tensão singular entre objetividade realista, histórica e totalizante e uma trama picaresca com comentários moralistas e cenas épicas. A maior complexidade da sua configuração está justamente na objetividade, a qual serve tanto a dimensão do registro, quanto a da sobreposição do natural ao humano. A tensão que se buscou mostrar neste capítulo, e que se refere em sua maior parte ao relacionamento entre história e moral, ficará mais clara no

capítulo seguinte, em que a compreensão de *tópoi* cristãos, niilistas e gnósticos é rerepresentada pela personagem Holden e os vocábulos usados pelo narrador para caracterizar a visão de mundo do romance.

3 DIALÉTICA DA PERCEPÇÃO

Enquanto no capítulo anterior uma série de aspectos foram apresentados para expor as noções de representação e gênero envolvidas na composição de *Meridiano de sangue*, este capítulo procura compreender as dimensões da personagem Holden e a escolha do foco narrativo do romance, evidenciando como esses elementos estruturais da narrativa refletem determinados elementos da cultura nacional. A classificação utilizada para a análise do foco narrativo foi a de Norman Friedman (2002), através da qual identifica-se que há no romance um predomínio do *narrador onisciente neutro* – modelo que, apesar de sua onisciência, quase não expõe a psicologia das personagens. Essa indecisão permite compreender o motivo de o enredo transitar entre um ponto de vista documental, histórico e uma percepção fatalista e moral da realidade. As relações que deverão ser aqui apontadas foram levemente destacadas no capítulo anterior.

Como foi indicado anteriormente, as tendências que compõe a crítica de Antonio Candido são de ordem estilística, histórica e estrutural, que se unem para permitir a compreensão dos fenômenos sociais transformados em representações literárias. Por essa razão, a junção das tendências que integram a crítica de Antonio Candido não se limita a um método crítico específico. Os textos que melhor expressam a análise da **redução estrutural** trabalham as tensões e os contrastes sociais e ideológicos presentes nas obras apreciadas pelo crítico, que muitas vezes examinam as relações simbólicas entre o espaço e as personagens, desenvolvendo uma leitura materialista do processo narrativo, caso claro de a “Degradação do espaço” e “O mundo-provérbio”.

O processo de **redução estrutural** se manifesta nos elementos de composição, como o cenário, o foco narrativo ou mesmo uma personagem, sendo possível que a ênfase em algum dos elementos torne mais clara a compreensão do processo. Em *Meridiano de sangue*, as tensões que compõem esse processo se estabelecem na narração e na configuração da personagem Holden, vista ora como um pensador, ora como um cientista, ora como um demônio. Em *Meridiano de sangue*, como a visão do narrador representa uma concepção antropológica do mundo da narrativa, a análise da **redução estrutural** se inicia por ela.

3.1 A posição do narrador

Como dito anteriormente, o enredo de *Meridiano de sangue* trata da vida de um jovem que trabalha algum tempo com mercenários que caçam índios. Por essa razão, parte da narrativa é apresentada através do ângulo dessa personagem. A forma escolhida para narrar, contudo, não é a do narrador em primeira pessoa, pois a narração apresenta um narrador onisciente e também inclui o ponto de vista de outras personagens.

A perspectiva empregada mantém-se restrita aos aspectos sensíveis e quase não demonstra o interior das figuras humanas. Esse dado figura como uma atitude incomum, uma vez que a narração é realizada através do discurso indireto. Depois de contabilizados os casos em que o narrador intervém diretamente no aspecto psicológico dos personagens, foram encontrados seis registros para o uso de “pensar” ou “imaginar”, cinco dos quais foram utilizados com o protagonista. Ao mesmo tempo aparecem em torno de seis casos, nos quais o narrador fala pela personagem. Consultou-se também termos equivalentes como “cogitar”, “refletir”, “meditar”, pesar e ponderar, sem nenhum resultado. Citam-se aqui os primeiros para observação direta:

O kid pensou a respeito. É, disse. A gente mais ou menos se extraviou da estrada (MCCARTHY, 2009, p. 24).

O kid pensou em extrair a ponta de ferro farpada ensanguentada mas então viu que o homem tinha outra flecha enterrada até as penas em seu peito e estava morto (MCCARTHY, 2009, p. 60).

Tentando pensar em emissários cujo mero regresso fosse minimamente razoável de se esperar [Glanton] decidiu-se por Doc Irving e Shelby e lhes deu um punhado de moedas e foi de novo à cozinha (MCCARTHY, 2009, p. 212).

O animal lutava para ficar de pé e ele [o kid] pensou que estivesse ferido com a queda mas não estava. [...] [o kid] Imaginou que fosse uma das bestas de carga compradas em Ures. O cavalo parou e ele o instigou para que seguisse adiante mas nada aconteceu (MCCARTHY, 2009, p. 228).

Em algum lugar a sua esquerda [o kid] pensou ter ouvido o ex-padre chamá-lo com um sibilo e ouvia o som do regato correndo e ficou parado escutando (MCCARTHY, 2009, p. 302).

O fato de o narrador não expor a psique das personagens está vinculado à

ideia de demonstrar a impossibilidade de conhecer o outro e, mais amplamente, de apresentar uma visão cristã de mundo em declínio. As duas sugestões são possíveis de serem pensadas juntas, já que a alteridade é um elemento fundamental do Cristianismo. A viabilidade da hipótese toma como indicativos primários os paratextos do romance. A parte complementar do título do romance, por exemplo, é chamada de *o rubor crepuscular no Oeste*. Em primeiro lugar, a palavra “Oeste” escrita com inicial maiúscula pode ser uma alusão à cultura ocidental, para a qual o cristianismo é decisivo; depois, o uso do termo “crepuscular” pode ser entendido como um índice do desgaste da religião cristã na tradição do Ocidente.

O mesmo pode ser dito das epígrafes. Uma delas é o trecho de uma notícia de jornal sobre uma expedição referente à Etiópia que descreve um “*crânio fóssil de 300 mil anos de idade*” e que ele “*exibe sinais de ter sido escalpelado*” (MCCARTHY, 2009, p. 7). Ela funciona para a narrativa como uma constatação da violência enquanto fenômeno intrínseco ao comportamento humano. Informação que se integra a outra epígrafe de leitura mais restrita, pertencente ao texto “O Yalu”, de Paul Valéry: “*Pois suas ideias são terríveis e seus corações são fracos. Seus atos de piedade e de crueldade são absurdos, sem calma, como que irresistíveis. Enfim, vocês temem o sangue cada vez mais. Vocês temem o sangue e o tempo*” (VALÉRY *apud* MCCARTHY, 2009, p. 7, grifo do autor). Essa epígrafe é parte de um diálogo que Valéry imagina entre um europeu e um chinês. Nessa conversa, o chinês diz ao europeu que o Japão está em guerra contra a China. O europeu afirma que os japoneses imitam o Ocidente. O chinês replica, acusando os europeus de infantis, e começa a tecer sua crítica. Nela, há uma acusação da falta de coesão na tradição do ocidente, de como uma revolução se segue a outra, fazendo dos “antepassados [...] duas vezes mortos” (VALÉRY, 1962, p. 373) em razão de o Esclarecimento desconstruir a “lei”, um termo que designa a tradição. O apego ocidental pela razão associa-se à violência exigida para as mudanças de parâmetros e cria uma busca por soluções imediatas para os desejos, transformando em escombros toda a arquitetura existencial que era mantida pelas narrativas estabelecidas pela tradição. O chinês está a sugerir que os ocidentais desbastaram a estrutura metafísica em nome de progressos técnicos que jamais irão preencher o espaço antes mantido por aquela.

A epígrafe realiza um dimensionamento dos problemas éticos do Ocidente relacionados à instrumentalização da razão. O narrador de *Meridiano de sangue* apresentará uma crítica semelhante ao estruturar a relação entre o protagonista e os demais membros do bando, em especial à personagem Holden. O narrador ganha mais força ao dramatizar as ações em vez de descrever o interior de cada personagem. A estrutura empregada toma como ponto de partida um protagonista problemático, porém o mais bondoso entre os mercenários. O *kid* se aproxima de uma personagem-tipo por seu designativo *garoto*, que sugere a inocência e compaixão que existe nele, um resíduo do simbolismo bíblico.

A menção referente à visão cristã de mundo poderia aqui parecer uma restrição, mas existe uma série de motivos aludidos pelo narrador que sugere a crise dessa visão. Em arte e em literatura, a repetição é um fato importante para constituição de convenções representativas. A demonstração que se fará sobre a escolha de vocábulos ou imagens direcionadas à questão da violência e da falta de compaixão é decisiva para o romance. Ela assinala uma perspectiva naturalista a que o autor de *Meridiano de sangue* se integra, contribuindo para perceber as relações humanas enquanto componente de uma ordem natural da qual a cultura é a contraparte. Contudo, essa mesma cultura auxilia na brutalidade ao utilizar a ciência como um recurso para guerra (o que é verificado quando Holden produz pólvora).

No caso de *Meridiano de sangue*, é detalhe significativo o fato de o narrador estar ligado à tradição representativa do naturalismo que compreende um tipo de narrador peculiar – ou como denomina Norman Friedman, um ponto de vista. O crítico foi responsável por apresentar uma classificação dos tipos de narrador. Seu critério toma como base as noções de *contar* e *mostrar*, correspondentes às de sumário e cena. Para Friedman (2002), a narração na literatura passou por transformações que tendem do sumário para a cena. A explicação que ele sugere para as transformações está relacionada com o modo pelo qual os escritores concebiam a história e a consciência de suas personagens, quase sempre através de uma posição privilegiada com relação aos acontecimentos e à interioridade das personagens. A mudança ocorreu quando os escritores passaram a considerar os pensamentos e a identidade como uma forma complexa, estando ambos marcados pela fragmentariedade e incompletude. Essa ideia foi tornada comum pela

psicanálise e foi absorvida pela literatura. A presença do autor intervindo na narrativa se tornara incômoda.

O método para modificar a impressão do leitor foi: diminuir o recurso do relato (que resume a trama e da qual o sumário é exemplo), passando, dessa maneira, a dar mais espaço à descrição interior. A diminuição aconteceria quando a personagem obtivesse um maior ângulo de visão e realizasse a dramatização das ações imediatamente com relação à narração, características de que a cena é mediadora. Friedman aborda os tipos de narrador como graus de desaparecimento do autor e de autonomia da personagem. A passagem do primeiro para a segunda compreende a mudança do discurso indireto para o discurso indireto livre. Esse último está diretamente ligado à técnica do *fluxo de consciência*, no qual a cena é interiorizada e cria uma disrupção nos acontecimentos narrados.

Já que o ponto de vista de *Meridiano de sangue* é o de um narrador onisciente neutro, forma em que a figura do autor é ainda bastante visível, a percepção das coisas se inclina para o predomínio de uma consciência sistemática do mundo. Uma consciência estruturada pela mudança de valores que culmina em uma representação afastada dos paradigmas da narração moderna – marcada pela diversidade dos pontos de vista e pela relativização da verdade, uma orientação que adere à realidade como fragmento.

A escolha do tipo de narrador favorecerá a construção dos motivos que circunscrevem o romance. No caso de *Meridiano de sangue*, é o narrador que realiza a caracterização do espaço e atribui significações que implicarão na visão de mundo desenvolvida na narrativa. A voz do narrador qualifica as personagens e o espaço em um plano homogêneo, permitindo que os *tópoi* ou motivos se acumulem e produzam um destaque da opinião religiosa e política do autor.

3.2 Repetição e ênfase de motivos

A opção de McCarthy por um foco narrativo tradicional não torna o romance menos moderno. Isso pode ser observado na configuração dos diálogos, na qual não há aspas, travessão ou a repetição constante de verbos elocutivos. Contudo, essa configuração é um aspecto menor frente à visão restrita de mundo reiterada pelos motivos repetidos na narração.

Ao longo do romance, podem ser observadas cenas de violência generalizada, da natureza avessa ao ser humano e a si mesma, de crianças mortas, violentadas ou negligenciadas, de peregrinos assassinados, de locais sagrados destruídos, de animais de rapina comparados aos religiosos e de até um padre como missionário da guerra. Os motivos indicam uma ligação entre a religião e a violência, relação sugerida numa das primeiras cenas de massacre da obra:

Um homem a seu lado tinha uma flecha cravada no pescoço. *Estava levemente curvado como que rezando*. O kid pensou em extrair a ponta de ferro farpada ensanguentada mas então viu que o homem tinha outra flecha enterrada até as penas em seu peito e estava morto. Por toda parte havia cavalos caídos e homens se debatendo [...]. A poeira estancava o sangue das cabeças úmidas e expostas dos escapelados que com a orla de cabelo sob as feridas e tonsurados até o osso agora jaziam como monges mutilados e nus no pó estagnado de sangue [...] (MCCARTHY, 2009, p. 60-61, grifo nosso).

Os homens mortos na descrição acima são americanos que levariam o projeto “civilizatório” ao México, mas que acabam enfrentando a hostilidade que pretendiam levar ao país vizinho. Dentre os elementos do projeto civilizatório, encontra-se a religião. Ao descrever a morte de seus adeptos, o autor personifica a falência de princípios morais que deveriam servir de guia, mas que são distorcidos por uma campanha política. A cena que o narrador desenvolve é de uma crueza brutal e demonstra que a violência, enquanto um mal, não é específica de uma cultura. Essa conclusão é disposta pelo uso de termos que comparam os agentes aos animais:

Alguns [índios] com rosto de pesadelo pintado no peito, perseguindo os saxões sem cavalo e trespassando-os com suas lanças e esmagando-os com suas clavas e pulando de suas montarias com facas e correndo pelo solo com um peculiar trote genuvaro como *criaturas impelidas a modos antinaturais de locomoção* e arrancando as roupas dos mortos e agarrando-os pelos cabelos e passando suas lâminas em torno do crânio de vivos e mortos igualmente e rasgando e erguendo as perucas sangrentas e retalhando e dilacerando os corpos despídos, arrancando membros, cabeças, eviscerando os estranhos torsos brancos e segurando no ar enormes punhados de tripas, genitais, *alguns selvagens tão besuntados de sangue que poderiam ter se espojado sobre ele como cães* e alguns que caíram sobre os moribundos e os sodomizaram com gritos agudos para os companheiros (MCCARTHY, 2009, p. 60-61, grifo nosso).

O uso de formas verbais como *perseguindo*, *trespassando*, *esmagando*, *arrancando*, *rasgando*, *retalhando*, *dilacerando*, *eviscerando*, intensificam a representação das lesões infligidas e evidenciam a imagem dos agressores enquanto seres bestiais. A caracterização que o narrador faz dos nativos não permanece exclusiva. Pode ser percebido algo semelhante na descrição dos homens de Glanton:

Viram certo dia *um bando de humanos de aspecto malévol* montados em pôneis [...] cavalgando meio bêbados pelas ruas, barbudos, *bárbaros*, trajados em peles de animais costuradas com tendões e munidos de armas de todo gênero, revólveres de enorme peso e *facas bowie do tamanho de claymores* e rifles curtos de cano duplo com bocas em que dava para enfiar o polegar e *os xairéis de seus cavalos feitos de pele humana* e *os jaezes de cabelo humano trançado* e *adornados com dentes humanos* e os cavaleiros *usando escapulários ou colares de orelhas humanas* [...] e *os cavalos de aspecto indócil e olhar bravio arreganhando os dentes como cães ferozes* e cavalgando também com o bando um certo número de selvagens seminus bambos sobre a sela, perigosos, imundos, brutais, *o grupo todo como uma visita divina de alguma terra pagã onde eles e outros como eles se alimentavam de carne humana* (MCCARTHY, 2009, p. 87, grifo nosso).

É nesse trecho que o *kid*, acompanhado de outras personagens, conhece o bando de Glanton. É o narrador quem descreve a cena e exterioriza uma opinião sobre o grupo, que é qualificado pelo “aspecto malévol”, tendo em consideração as armas e a indumentária dos integrantes. As “facas bowie”, por exemplo, são comparadas às “claymores”. Segundo Evangelista (1995), *Claymores* foram espadas muito utilizadas durante os séculos XV e XVI, que necessitavam que o usuário as empunhasse ela com ambas as mãos (por conta da sua grande proporção). Esse exagero do narrador enfatiza a agressividade do grupo que se expande pela enumeração da indumentária composta de partes do corpo humano e pela representação das montarias como animais “ferozes”. A passagem termina com um símile caracterizando o bando por seres sobrenaturais e canibalescos.

A forma de apresentação acima permite que a natureza seja compreendida como um estado de guerra. Tomando isso como um fato, deve-se esperar que a cultura cumpra o papel de obstar o ciclo das agressões. Mas fica evidente que isso não ocorre, principalmente porque a narrativa transcorre num espaço em que o Estado e o Direito têm poder reduzido. A carga do narrador, as considerações sobre a cultura são centralizadas na religião:

[Glanton] instigou o cavalo e sacou a pistola e o pueblo sonolento foi esmagado incontinentemente numa carnificina dantesca. Muitos haviam corrido para a igreja onde se ajoelhavam agarrando o altar e desse refúgio foram arrastados aos uivos um a um e um a um foram trucidados e escapelados ali mesmo sobre o piso (MCCARTHY, 2009, p. 192, grifo nosso).

O recurso da cena é eficaz para desenvolver essa visão sem que o narrador se aprofunde em comentários. A morte de fiéis nas igrejas é um sinal do colapso metafísico da esperança falida de uma intervenção divina. A representação degradada dos espaços e imagens sagrados reforçam essa concepção:

Acordou na nave de uma igreja em ruínas [...]. O chão da igreja estava coberto por uma grossa camada de guano seco e excremento de vacas e ovelhas. [...] A fachada do edifício abrigava uma série de santos em seus nichos que haviam sido alvejados por tropas americanas experimentando os rifles, as estátuas mutiladas sem orelhas e narizes e a pedra delas mosqueada de manchas escuras de chumbo oxidado (MCCARTHY, 2009, p. 32).

Veem-se santos deteriorados pelos tiros, sem orelhas, simbolizando a incapacidade de ouvir preces. Se essa descrição indica um afastamento da transcendência, a ideia de providência ou destino fica a cargo de outra entidade. Como a natureza é reconhecida como essa entidade, as ações das personagens devem ser vistas numa redução ao plano material de satisfação dos apetites, cabendo à religião cristã uma função somente figurativa:

Ao escurecer as ruas se encheram de lunáticos dipsômanos cambaleando e praguejando e *tocando os sinos da igreja com tiros de pistolas em um charivari blasfemo* até que o padre saiu brandindo perante si o Cristo crucificado a exortá-los com fragmentos de latim em um cântico monocórdio. *Esse homem foi espancado no meio da rua e cutucado obscenamente e atiraram moedas de ouro sobre ele conforme ficava caído agarrado a sua imagem*. Quando se pôs de pé desdenhou de pegar as moedas até que uns meninos correram para juntá-las e então ele lhes ordenou que as trouxessem até ele. (MCCARTHY, 2009, p. 201, grifo nosso).

Na cena acima, a companhia de mercenários não apenas violenta o padre, mas caricatura um ato sexual pela realização ao cutucá-lo de forma obscena. O ato eleva o nível corporal a um modo frequente de representação narrativa. A denominação de *charivari* para os tiros no sino da igreja é também uma inversão cultural. Conforme Lévi-Strauss (2004), o *charivari* é um costume europeu empregado para afastar a desobediência às normas sociais estabelecidas, como o

casamento entre pessoas de idades muito diferentes, o adultério e, de modo geral, atos de injustiça com a comunidade. Ele é representando por uma reunião de pessoas fazendo barulho com metais, a exemplo de panelas, podendo escolher uma vítima para ser execrada. Na citação, o grupo de mercenários elege a Igreja para o ato de zombaria. Ela é a representante da norma social comum e, no entanto, é quem sofre as consequências do ritual, sendo o padre a figura mais humilhada. Na situação, as moedas lançadas sobre ele podem significar mais que a compensação, uma caricatura do que a Igreja se tornou: uma instituição conivente com as ações dos poderosos, desde que eles pudessem pagar pelo perdão.

Como foi possível notar até o momento, são muitos os motivos narrativos desfavoráveis a uma visão metafísica em que a bondade seja o elemento central. Nas cenas e símiles do romance nem sempre estão claras as referências à ascensão do Racionalismo (movimento fundamental para o declínio da visão cristã de mundo no Ocidente), mas pode ser percebido, através do narrador, que a relação entre ascensão de um e declínio da outra ficam mais claros diante da indicação de um fatalismo irracional, ao sugerir a ausência da divindade ou de uma divindade boa:

[...] contaram que *tinham ouvido falar de peregrinos sendo erguidos como dervixes* nesses torvelinhos sem direção para serem largados de ossos partidos e sangrando outra vez sobre o deserto e ali talvez *assistir ao que os destruía seguir seu caminho cambaleante como algum djim bêbado* e se dissolver uma vez mais nos elementos dos quais se originou. *Daquela redemoinho nenhuma voz emergia e o peregrino caído com seus ossos quebrados podia gritar e em sua agonia se enfurecer, mas fúria contra o quê?* (MCCARTHY, 2009, p. 120, grifo nosso).

A palavra “peregrino” na cultura americana indica tanto os puritanos conhecidos pelo ascetismo do trabalho quanto um viajante. Contudo, na citação, é difícil desatrelar o sentido das duas acepções. Como os peregrinos eram distinguidos por suas opções morais e religiosas, compará-los aos “dervixes” é aproximar a escolha do narrador da primeira acepção, pois ambos possuem uma conduta ascética e austera. *Dervixe* é o termo que designa os seguidores do islamismo sufista, reputados por uma vida ascética austera e de muita pobreza. Comparar os redemoinhos que assassinam os peregrinos aos *djins* é perceber a natureza como indiferente ou má, ainda mais quando não existe uma divindade para qual dirigir suas imprecações: “fúria contra o quê?”. *Djins* são gênios quase sempre

maus que estão presentes na literatura islâmica, comuns, por exemplo, em *As mil e uma noites*¹⁴.

Pode-se perceber a escolha do autor por elementos de caráter religioso, apresentados por uma perspectiva desfavorável as imagens das crenças que ele utiliza, a exemplo do sol, que pode se associar à imagem de Deus:

[...] o sol a leste *lançou pálidas estrias de luz* e depois *uma faixa mais profunda de cor como sangue* filtrando para o alto em súbitas distensões planas e fulgurantes e *onde a terra era absorvida pelo céu no limiar da criação a ponta do sol surgiu do nada como a cabeça de um enorme falo vermelho* até que clareasse a orla invisível e se *aboletasse gordo e pulsante e malévolo às costas deles* (MCCARTHY, 2009, p.51-52, grifo nosso).

Segundo Mircea Eliade (1999a), o sol possui no ocidente uma imagem relacionada a seu aspecto celeste, de doador de formas ao mundo por torná-lo visível, mas ele também tem outro aspecto praticamente esquecido que é o ctônico, pensado a partir do ritmo entre nascente e poente. Na cultura popular, percebe-se que a representação que prevaleceu foi a primeira, por prováveis influências do Cristianismo¹⁵ (que combina a imagem de deus à luz) e do Iluminismo (que une luz e razão¹⁶). No enredo de *Meridiano de sangue*, as características ctônicas parecem ter mais espaço, indicadas pela distorção topológica¹⁷ realizada pelo narrador.

As analogias apresentadas fazem referência à agressividade ou ao baixo corporal. No caso da citação acima, o sol é comparado a um *falo*, mas o paralelo empregado parece não significar um símbolo de fertilidade. É como se a cena sugerisse um estupro em escala cósmica, um ato de violência fundamental que prefigura o microcosmo da vida terrestre. Outras passagens confirmam a associação entre o astro e a violência. Em determinado momento “o sol que nasce” tem a “cor do aço” (MCCARTHY, 2009, p. 21), em outro, o sol e a lua (quando vistos ao mesmo tempo no céu) são comparados “[...] as pontas do cano de uma mesma arma além de cujas bocas ardessem mundos inapreensíveis à razão” (MCCARTHY, 2009, p.

¹⁴ Ambos os termos árabes (*dervixe* e *djin*) foram consultados no portal da *Encyclopaedia Britannica*.

¹⁵ Para a relação entre o cristo mítico e o sol, ver Mircea Eliade em *História das crenças e ideias religiosas*, volume II, tópico 249: Entre o “*Sol Invictus*” e o “*in hoc signo vinces*”. Na Bíblia, pode-se encontrar trechos que indicam a relação entre Deus e luz no Salmo 19: 3-4, 119: 105, Malaquias 4: 2, Mateus 5: 14 e em João 8: 12.

¹⁶ Mesmo já na época do Renascimento, o sol era reconhecido como centro do universo, retomando aspectos que representam a nobreza e a sabedoria, sendo adotado pela realeza francesa e estando metonimicamente presente no título do movimento intelectual francês.

¹⁷ Refere-se aos topos, lugares-comuns ou motivos.

94). Seja o aço ou a arma que é feita dele, ambas as citações combinam o sol aos materiais instrumentalizados pela guerra, alterando sua representação produzida pela tradição cristã.

Além das passagens acima apontadas, outra cena que confirma o lugar da visão cristã de mundo no romance é aquela em que o juiz Holden acusa um reverendo de impostor e de cometer crimes graves. Ela ocorre durante um sermão realizado numa tenda. O juiz aparece nela e denuncia o pregador por violar uma criança “enquanto ainda trajado nas vestes de seu Deus” e de “manter intercuro com uma cabra” (MCCARTHY, 2009, p. 94). Essas acusações levam o público a atacar o reverendo e provocar uma confusão. Tiros são disparados, facas desembainhadas e pessoas acabam pisoteadas ao tentarem escapar da tenda. Instantes após o incidente, quando é procurado no bar por pessoas que estavam presentes na acusação, o juiz contraria o que disse:

Juiz, como sabia dos podres daquele vagabundo? Podres? disse o juiz. [...] De onde conhecia o homem pra saber tudo aquilo sobre ele? Quer dizer o reverendo Green? Isso mesmo. [...] Nunca pus os olhos no sujeito até hoje. Nem sequer ouvi falar dele. [...] Ergueu o copo e bebeu. Um silêncio estranho pairou no ambiente. Os homens pareciam efígies de barro. Então alguém enfim começou a rir. Depois outro. Logo todos riam juntos. Pagaram uma bebida para o juiz (MCCARTHY, 2009, p. 14).

Após o breve sobressalto, a atitude dos homens perante o que é dito conclui-se em uma celebração da gratuidade da violência. O que deveria ser uma revolta pela injustiça cometida por Holden, transforma-se na legitimação da força sobre a moral. Uma legitimação que é mostrada por outro ângulo quando o narrador exhibe o estado das crianças através do romance:

[O kid] Mora em um quarto [...] de uma taverna e desce à noite como alguma fera de contos de fada para brigar com os marinheiros. Não é grande, mas tem pulsos grandes, mãos grandes. [...] O rosto da criança permanece curiosamente intocado por trás das cicatrizes, os olhos singularmente inocentes (MCCARTHY, 2009, p. 10).

Dentro do lugar, [uma igreja] havia uma mesa de madeira [...] e ao longo da parede do fundo jaziam os restos de vários corpos, entre eles uma criança (MCCARTHY, 2009, p. 32).

Cruzaram a praça com a última luz e desceram a rua estreita. Na porta jazia uma criança morta com dois abutres em cima (MCCARTHY, 2009, p. 69).

Passaram por velhos esmoleiros à porta da igreja que estendiam as palmas das mãos profundamente vincadas e aleijados esfarrapados de olhar lacrimoso e crianças adormecidas nas sombras com moscas andando em seus rostos sem sonhos (MCCARTHY, 2009, p. 80).

[...] após algum tempo chegaram a um arbusto de cujos ramos pendiam bebês mortos. [...] Aquelas pequenas vítimas [...] haviam sido perfuradas no maxilar inferior e estavam [...] penduradas pelas gargantas [...] para fitar cegamente o céu nu (MCCARTHY, 2009, p. 65).

[...] um dos delawares emergiu da fumaça segurando um bebê nu em cada mão e se agachou junto a um círculo de pedras com restos de comida e os balançou pelos calcanhares um de cada vez e esmagou suas cabeças contra as pedras de modo que os miolos espirraram pela fontanela em um vômito sanguinolento (MCCARTHY, 2009, p. 166).

A violência e anomia pela qual o narrador cerca as crianças são uma marca da precária civilidade das regiões descritas. Na época, tanto o oeste americano quanto o norte do México tinham uma baixa concentração demográfica, o que resultava na presença de um Estado mínimo no campo da segurança. A segurança é indispensável para a organização urbana. Nos locais em que ela é deficiente, o processo civilizatório é amplamente prejudicado. Esse processo é acompanhado por uma série de ideais desenvolvidos na Europa durante os movimentos sociais que instituíram novas mobilidades de classe. Na elaboração dos ideais, a ideologia cristã teve uma alguma influência. Um lema como o da Revolução Francesa é exemplo do que se afirma. O livre-arbítrio, a alteridade e a compaixão transformaram-se em liberdade, igualdade e fraternidade.

O problema está em como prover os ideais mencionados nas regiões desoladas figuradas no romance. Nelas, o que existe é uma normatividade rudimentar para a qual a Igreja contribuiu na tentativa de impedir a implementação da ordem apenas pela força. A inaptidão para evitar isso acaba por representar uma crise da visão cristã de mundo, que é mais drástica quando são crianças a simbolizar o fracasso civilizador, já que elas estão integradas àquela visão de mundo. Para a tradição neotestamentária, elas são um exemplo de como alcançar o reino de Deus¹⁸, por não possuírem pecados ou a consciência deste, aproximando-as da condição do homem antes da queda. O uso de palavras como “céu” e “igreja” nas situações em que as crianças são encontradas mostra a ligação entre religião e

¹⁸ Mateus 18: 3 e Lucas 18: 17.

infância. Representá-las como o faz o narrador é elaborar uma metáfora para o declínio de um paradigma ético. Um declínio que toma proporções claras quando se avalia a situação histórica dos Estados Unidos durante o período.

Segundo R. Burchell e Richard Gray (1981), após a independência, os Estados Unidos sofreram um enfraquecimento nas instituições, ao mesmo tempo em que iniciavam a expansão da fronteira. Era difícil manter a coesão comunitária em um país em que havia imensas propriedades rurais e péssimas condições de comunicação. Ainda não existiam telégrafos que permitissem simultaneidade de informações, nem estavam construídas as malhas ferroviárias. Até as estradas de terra abertas pelo governo ainda eram de número reduzido. Somado a isso, o Estado não tinha um exército nacional e o fluxo de imigrantes começava a aumentar, dificultando a consolidação de um conservadorismo.

Se essas informações caracterizavam o país em geral, no Oeste, onde as ações de *Meridiano de sangue* ocorrem, a situação é ainda mais grave. Os níveis de chuva necessários para o ritmo da produtividade agrícola eram baixos, tendo como consequência uma produção reduzida, agravada mais ainda pela tecnologia deficiente utilizada no manejo das terras. Até 1825, muitos agricultores dependiam de arados de madeira e não possuíam segadeiras para assentarem os cereais. Essas deficiências materiais não ajudaram as pessoas da região a produzir um sentimento de pertença, uma questão que foi acentuada após a divulgação de que haveria ouro no Oeste. Muitas aldeias construídas para dar assistência aos mineradores, os “argonautas”, acabaram desertas ou com poucas pessoas. Nos capítulos VI, XII e XVII, *Meridiano de sangue* demonstra essa situação quando expõe os mineiros sempre de passagem, levando seu comboio de mulas e mercúrio.

Se as condições materiais não favoreceram a fixação de moradia, elas também não deveriam ter sugerido aos peregrinos uma relação ideal com a natureza, aspecto que prejudicou a imagem construída pelos colonos do Leste: a de que a América seria uma nova Jerusalém, um *locus amoenus*. Numa situação material semelhante, apesar da religião ser a católica, o México mantém uma forma de ver o mundo aproximada da que possuíam os habitantes do Oeste. Talvez, adaptando uma visão mais trágica do mundo, ao do “vale de lágrimas”, em que a terra seria um lugar de sofrimento e passagem, o que talvez explique o desinteresse

local pelo desenvolvimento das comunidades e o abandono das crianças com relação à vadiagem e à violência.

Em muito dos motivos aqui presentes, o narrador de *Meridiano de sangue* repete as condições afirmadas. Ele chega a elevar ao nível metafísico o estado precário das regiões representadas, indicando o fracasso do processo civilizatório americano aliado a um projeto cristão e progressista. Contudo, o aprofundamento do problema entre racionalismo e religião ganha maior significado na personagem Holden. Ela combina religião e ciência, criando uma reação contrária por parte das personagens que representam os valores cristãos.

Os motivos explorados acima são uma forma de preparar o leitor para as discussões produzidas por Holden e ajudam a enfatizar gradualmente a crise da visão de mundo cristã. Integrados à descrição do romance, eles evidenciam que a natureza, aparentemente hostil, na verdade, recebe esse tratamento porque a visão de mundo que a legitimava havia sido destituída. Quando aquela visão ainda não havia sido abalada, o medo pela natureza produzia reverência, mas com a ascensão do conhecimento e o avanço da técnica, aquele medo se transformou em desejo de domínio. Essa transformação fica clara nas caracterizações de Holden.

3.3 As faces do juiz

Em *Meridiano de sangue* o narrador não mostra o que as personagens pensam. Então, para entender o modo de agir que elas adotam é preciso observar o que elas falam. O problema é que elas quase não dialogam e quando o fazem não explicam as razões pelas quais agem, com exceção do juiz Holden. De todas as personagens do romance, é o juiz que tem as falas mais longas. Quando ele se expressa, seus companheiros param para ouvir. Em alguns momentos o grupo discorda, mas na maioria das vezes permanece quieto diante do que Holden diz. No romance, ele é apresentado com uma forma física incomum: um homem branco de mais de dois metros sem nenhum pelo no corpo, portador de diversas habilidades, como tocar violino, dançar, falar várias línguas e atirar com as duas mãos. Essas qualidades fazem com ele seja visto de forma diferente, tanto pelo narrador como por outras personagens. Por isso é importante analisar separadamente os níveis que

compõem sua figura para compreender seu lugar no processo de **redução estrutural**.

3.3.1 O cientista

Diferentemente dos outros mercenários, Holden não parece estar no grupo apenas por dinheiro. Ele explora locais e registra objetos ao longo da narrativa, muitas vezes anotando tudo em seu caderno de desenho, uma atitude semelhante à dos naturalistas que percorrem regiões inexploradas. Porém, há algo de estranho na conduta do juiz. Ele não se limita ao simples registro, mas destrói os objetos após desenhá-los em seu caderno. A sua atitude pode sugerir uma patologia da razão, elemento que a epígrafe retirada da obra de Valéry parece indicar. Para entender esse raciocínio é preciso recordar mais uma vez a visão cristã de mundo. Com a perda da sua hegemonia, ocorreu uma transformação quanto ao lugar da vida terrena. Se antes, o mundo era algo ruim porque a verdadeira vida estava além, com o desenvolvimento da Modernidade, o mundo tornou-se necessário justificar a vida terrena como algo melhor, mesmo que ainda problemático. É a isso que Holden defende, ao desejar que o homem se torne o “suserano” da terra:

Toadvine sentava observando-o enquanto fazia suas anotações no caderninho [...] e perguntou qual era seu propósito naquilo tudo. [...] Tudo que existe, disse. Tudo que na criação existe sem meu conhecimento existe sem meu consentimento. [...] Apontou a cabeça na direção dos espécimes que coletara. Essas criaturas anônimas, disse, talvez pareçam pequenas ou coisa nenhuma no mundo. Mas a menor migalha pode nos devorar. Qualquer coisinha minúscula debaixo dessa pedra aí que não seja do conhecimento do homem. Só a natureza pode escravizar o homem e só quando a existência da última entidade tiver sido desencavada e exposta diante dele é que ele se tornará do modo apropriado o suserano da terra. O que é suserano? Um guardião. Um guardião ou senhor (MCCARTHY, 2009, p. 209).

Mostrar a terra como um lugar perigoso indica que Holden ainda está localizado num imaginário de transição entre duas visões, mas a ênfase dada à investigação empírica é uma demonstração de que para ele o conhecimento é poder e a única forma de progresso. Porém, o fato de ele destruir o que registra e utilizar como testemunho apenas aquilo que está em seus cadernos, sugere um dogmatismo típico da religião, pois ele permite que apenas a representação

permaneça, auxiliada pela interpretação, a qual o leva à postura racionalista de submeter o real ao que é documento. O diálogo da citação anterior continua com Holden defendendo seu ponto de vista:

Toadvine sentou [...] diante do fogo. Homem nenhum pode tomar conhecimento de tudo que existe sobre a terra, disse. O juiz inclinou a enorme cabeça. *O homem que acredita que os segredos do mundo estão escondidos para sempre vive em mistério e medo. A superstição o arrasta para o fundo. A erosão da chuva vai apagar os feitos de sua vida. Mas o homem que impõe a si mesmo a tarefa de descobrir o fio que ordena a tapeçaria terá mediante a mera decisão assumido o comando do mundo e é somente assumindo o comando que levará a efeito um modo de ditar os termos de seu próprio destino* (MCCARTHY, 2009, p. 210, grifo nosso).

O conteúdo da mensagem é similar à crítica iluminista, pois sugere que apenas a razão pode livrar o homem da ignorância e superstição, elementos ligados à religião e tidos por atraso da autonomia intelectual. Sem afastá-los, o homem não é capaz de ter uma vida livre, já que permanece preso aos dogmas que o incapacitam de compreender as leis naturais. Apesar do que fala o juiz, o modo como ele fala aponta fraturas no ideal racionalista, pois se pode notar a valorização anormal da ciência em seu discurso, uma inconsistência diante da estrutura aberta e não dogmática do processo científico. O comportamento de Holden configura um aspecto da razão instrumental iluminista, bem como na linha daquilo que afirmam Adorno e Horkheimer: “O esclarecimento comporta-se com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los. O homem de ciência conhece as coisas na medida em que pode fazê-las” (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 21).

A combinação de ciência e religião em Holden é uma manifestação do cientificismo. Uma linha de pensamento que aponta a superioridade da ciência sobre as demais formas de conhecimento da realidade. O cientificismo sustenta que os benefícios práticos são um resultado direto do rigor analítico da ciência, não sendo alcançados pelas demais formas de conhecimento (filosofia, arte, religião, entre outras). Essa atitude constitui uma verdadeira ortodoxia do saber e cria um dogmatismo perigoso que tem o progresso como principal meio de propaganda.

A fala de Holden revela um traço de pregação, observável na parte grifada, que recorda a passagem do evangelho de Mateus¹⁹ em que Jesus se pronuncia sobre o homem prudente e usa a imagem das casas na rocha e na areia. A imagem que se forma é a da ciência enquanto uma nova religião e a de Holden como seu pregador. Outra imagem que reforça o cientificismo é o momento em que Holden fabrica pólvora para o bando:

Esse tempo todo o juiz mal disse uma palavra. Então [...] vossa excelência trepa numas rochas [...] e se ajeita e começa a fazer um discurso. Era como um sermão mas não um sermão de algum tipo que qualquer um de nós já tivesse ouvido um dia. Depois do malpais tinha um pico vulcânico e com o nascer do sol ele ficou de muitas cores [...] e ele apontou praquela montanha árida e solitária e [...] concluiu dizendo pra nós que nossa mãe terra [...] era redonda como um ovo e que o interior dela continha tudo que havia de bom. Então ele virou e conduziu o cavalo [...] e a gente atrás dele como discípulos de um novo credo (MCCARTHY, 2009, p. 138-139).

Apesar de ser o ex-padre Tobin quem diz essas palavras, afirmando que os homens pareciam *discípulos de um novo credo*, o narrador também usa vocábulos semelhantes ao tratar do bando, nomeando-os por “acólitos”, “prosélitos”. Para o juiz, ele utiliza “arquimandrita”, “anacoreta”, todos termos de fundo religioso. Segundo a *Encyclopedia of early christianity* (1999), o termo “arquimandrita” designa o superior de um mosteiro nas igrejas orientais e tem uma partícula comum à própria palavra “juiz” (em grego, *ἄρχων* e *αρχιμανδρίτης* compartilham “arché”), que pode significar magistrado ou governante, explicando a combinação de razão e religião.

Entretanto, a combinação não é literalmente declarada pelo juiz na forma de adoração à ciência, mas ao correlato que a ajudou a produzir diversos progressos tecnológicos – a guerra: “E todos aqueles caderninhos e ossos e outras coisas? Todas as demais ocupações estão contidas nessa da guerra [diz o juiz]” (MCCARTHY, 2009, p. 261). A fala de Holden resume como a história da guerra coincide em vários momentos com a história da ciência, uma união que buscou a eficiência do assassinato e da cura em prol dos avanços técnicos. Mas o debate de Holden não se limita a relação entre guerra e ciência; há um elaborado pensamento justificando-a, sendo uma integrante dele o aspecto negativo do esclarecimento, como analisado por Adorno e Horkheimer (2006). Segundo os autores, o

¹⁹ Mateus. 7: 24-27.

esclarecimento foi a forma pela qual a racionalidade suplantou o medo que os homens possuíam da natureza.

Através do esclarecimento, o mundo foi desencantado e, por meio da técnica, passou a ser dominado. Contudo, o processo de desencantamento retirou a busca por um sentido da vida, já que afastou a subjetividade que o homem projetava na natureza, realizando uma alienação daquilo que se visava suplantar. É certo que o esclarecimento permitiu avanços práticos na vida diária, melhorando condições de alimentação, organização social e saúde, mas permitiu a criação de uma “quimera” tão problemática quanto o plano do mito que a ciência buscou ultrapassar. Essa quimera foi o nivelamento das coisas realizado pelo processo de abstração que fragmentou os objetos e que possibilitou um ciclo de reprodução que esvaziasse a relação sujeito-objeto.

O esvaziamento praticado pela racionalidade objetiva foi expandido pelo desenvolvimento da noção de dado, no qual provocou um imediatismo do pensamento, pulverizando os valores mais importantes que eram debatidos pela filosofia. Em *Meridiano de Sangue*, o discurso e o comportamento de Holden são uma síntese da razão instrumental empregada pelo esclarecimento da tradição ocidental. A forma de pensar de Holden projeta uma visão moral perigosa e que, antes de Adorno e Horkheimer, foi alvo da análise de Nietzsche.

3.3.2 O pensador

Na *Genealogia da moral* (2007), Nietzsche procura refazer o percurso que explica os paradigmas morais do homem moderno. Sua pesquisa revê a afirmação de que a moral é baseada em resultados utilitários e demonstra que os paradigmas estão relacionados à vitória do que ele denomina de “moral dos escravos”. Essa seria composta pelos valores de grupos sociais sem poderes que construíram as suas noções de bom e mau, invertendo as noções anteriores de grupos poderosos, modificando os ideais de nobreza e virtude em algo ruim e refazendo-os através da estrutura da resignação. À medida que as classes menores foram adquirindo maior espaço, sua ideologia expandiu-se e transformou-se numa força constitutiva da nova sociedade, fazendo da resignação um parâmetro de ação.

Nietzsche reconhece que a abnegação da força civilizou o homem, mas ele encontra nela um problema relacionado à restrição da vontade. Ao pôr o desejo de realização e poder numa promessa transcendental, em um “além”, o homem se desestabiliza ontologicamente, já que a “vontade de poder” pertence à sua personalidade, e que tentar restringi-la pode levá-lo a um comportamento ressentido ou niilista, um sentimento que se intensificou com o declínio da metafísica ocidental e que está relacionado à humildade necessária para alcançar a grandeza do “além”, uma característica que o filósofo identificou nas pessoas pelo acomodamento em pequenas realizações.

O que Nietzsche percebe é que o lado animal do homem deve ser reconhecido. Um lado a que ele deu o nome de “dionisíaco” em *O nascimento da tragédia*, por representar as emoções e instintos humanos em tensão com o lado racional, apolíneo. Nietzsche reconhece que a luta e a violência fazem parte do processo existencial e que elas estão inseridas no processo de “civilização” ocidental, o qual legitima sobre a rubrica do progresso toda a violência aplicada.

Muitas dessas conclusões de Nietzsche que recordam Darwin estão presentes na forma de pensar da personagem Holden, a exemplo da explicação feita por ele sobre a natureza da guerra:

[...] a guerra é a forma mais legítima de divinação. Significa pôr à prova a vontade de um indivíduo e a vontade de outro no contexto dessa vontade mais ampla que, ao ligar as deles, é por conseguinte forçada a selecionar. A guerra é o jogo supremo porque a guerra é em última instância um forçar da unidade da existência. A guerra é deus (MCCARTHY, 2009, p. 262).

A questão que Holden levanta demonstra o seu perfil filosófico. O seu discurso é um exagero da luta pela sobrevivência a ponto de qualificá-la como uma divindade, mas que põe em debate o problema da vontade como motor das relações humanas, interrogando o lugar da moral entre um embate de forças e recordando a “moral dos senhores” apresentada por Nietzsche como aquela que se impõe por sua força ativa. A citação continua em uma discussão sobre a força e a justiça:

[...] A força não torna justo, disse Irving. O homem que vence um combate não está justificado moralmente. [Diz o juiz] A lei moral é uma invenção da humanidade para destituir de seus direitos os fortes em favor dos fracos. A lei da história a subverte a cada avanço. Um ponto de vista moral jamais pode se provar justo ou injusto por nenhum teste último. Ao tombar morto em duelo um homem não é

visto como tendo demonstrado o erro de seus pontos de vista. [...] Pois a discussão é de fato trivial, mas não o são as vontades isoladas por cujo intermédio tornam-se manifestas. [...] Aqui considerações de equidade e retidão e direito moral são tornadas nulas e inafiançáveis e aqui os pontos de vista dos litigantes são desprezados. Decisões de vida e morte, do que deve existir e do que não deve, transcendem toda a questão da justiça (MCCARTHY, 2009, p. 262).

A fala de Holden é bastante coincidente com as palavras de Nietzsche, o que não quer dizer que a personagem pense no mesmo parâmetro, já que não há na *Genealogia* uma louvação da violência, mas um reconhecimento do perigo de esquecer que impulsos sustentam os valores do homem ocidental:

Falar de justo e injusto *em si* carece de qualquer sentido; *em si*, ofender, violentar, explorar, destruir não pode naturalmente ser algo “injusto”, na medida em que *essencialmente*, isto é, em suas funções básicas, a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter. É preciso mesmo admitir [...]: que, do mais alto ponto de vista biológico, os estados de direito não podem senão ser *estados de exceção* [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 65).

A filosofia de Holden une a reflexão sobre a moral para mobilizar a crença na ciência da época e é aí que a sua admiração pela guerra ganha sentido, não sendo um culto efetivo, mas uma explicação da fé do anglo-americano em seus valores (obcecado em sustentar o excepcionalismo da nação), algo que fez menosprezando outros povos pelo conceito de raça²⁰, um elemento determinista que toma como base a teoria de Darwin (da qual a violência é parte).

No bando de Glanton, do qual o juiz é mentor intelectual, são comuns opiniões racistas, associando a palavra “negroide” aos índios, mexicanos e afrodescendentes, um termo pejorativo que faz referência à supremacia branca nos Estados Unidos. Uma opinião compartilhada pelos representantes da religião, como o ex-padre Tobin que é posto na conversa realizada por Holden para mostrar a ética do grupo, uma redução da sociedade americana movida por seu ideal de expansão:

O juiz percorreu a roda com o olhar à procura de oponentes. Mas e o padre o que diz? disse. Tobin ergueu o rosto. O padre não diz nada. O padre não diz nada, disse o juiz. Nihil dicit. Mas o padre já disse. Pois o padre pendurou os trajes de seu ofício e empunhou as

²⁰ Segundo Todorov (1993), um conceito já cunhado por Carl Lineus baseado em critérios físicos, sem a compreensão exata das condições que levam as diferentes marcações genéticas, mais adiante sustentado por distorções na descoberta de Charles Darwin.

ferramentas dessa vocação mais elevada a que todos os homens prestam deferência. Também o padre rejeitou servir a deus para ser ele próprio um deus. Tobin sacudiu a cabeça. Você tem a língua blasfema, Holden. E pra falar a verdade nunca cheguei a padre mas fui só um noviço da ordem. Mestre padre ou padre aprendiz tanto faz, disse o juiz. Os homens de deus e os homens de guerra guardam estranhas afinidades. Não vou secundar você em suas opiniões, disse Tobin. Não me peça isso. Ah Padre, disse o juiz. O que poderia eu pedir que você já não tivesse dado? (MCCARTHY, 2009, p. 262-263).

Afirmar que existem afinidades entre sacerdotes e guerreiros é mais que uma remissão às ações dos judeus no Velho Testamento. Ela indica a transição progressiva entre valores religiosos e valores civis que deram forma à nação americana, da qual o elemento épico é parte importante tanto quanto o providencialismo. Ao contrário do que propõe Nietzsche, quando critica a religião, a ideologia anglo-americana unificou a virtude guerreira à vontade divina, não diminuindo o desejo de ser grande. Desde a sua independência, o país já esteve envolvido em 70 conflitos, muitos deles internacionais, conforme o historiador Howard Zinn (1994) aponta em seu célebre livro *A People's History of the United States*. O silêncio da personagem Tobin mostra a transformação da visão cristã em adesão às ações bélicas do estado americano em nome de ideais como democracia e liberdade que Holden faz questão de encobrir sobre a imagem do destino, razão pela qual vê a guerra como uma forma de elevação humana ao *status* divino.

3.3.3 O demônio

Das dimensões da **redução estrutural**, uma das mais significativas é a representação do juiz como um ser diabólico. Ele é um sujeito elegante, perspicaz, habilidoso em trabalhos manuais e muito forte. Essas qualidades em si não esclarecem muito, mas quando o primeiro encontro do bando com ele é relatado, elas ganham outro sentido. A história é contada ao *kid* pelo ex-padre Tobin e trata da fuga do bando quando estavam sem munição. A narrativa cria uma espécie de reprodução do imaginário sobre o diabo e sobre o pacto demoníaco em torno do qual está o juiz, que parece salvar o bando em troca da adesão destes à sua ideologia. Tobin inicia seu relato tratando das proezas do juiz:

O ex-padre abanou a cabeça. Olhou através do fogo para o juiz. Aquela criatura enorme e sem um fio. De olhar pra ele você não diz que dança melhor que o diabo em pessoa, diz? [...]. E toca violino. É o maior violinista que já ouvi na vida e não se fala mais nisso. O maior. Sabe abrir uma picada no mato, atirar com o rifle, montar a cavalo, rastrear um veado. Já conheceu o mundo todo. Ele e o governador sentaram até a hora do café e foi Paris isso e Londres aquilo em cinco línguas, você pagava pra ouvir. O governador é um homem instruído, como não, mas o juiz... (MCCARTHY, 2009, p. 132).

Logo no início, o juiz é associado a uma imagem popularizada pelo Romantismo, a de que o diabo está relacionado à música²¹. Segundo Jeffrey Russell (1986), a correspondência pode estar associada tanto ao emprego da desarmonia na música por compositores românticos (para expressar as variações das experiências emocionais), quanto à presença do diabo na literatura que inspirava os músicos, tendo como ponto alto o *Fausto*, de Goethe (no qual o diabo é associado à razão), e a obra de Milton (na qual o diabo é humanizado enquanto herói). É a essa matriz que Holden está ligado, a que produziu Mefistófeles. Uma tradição que tem o diabo como símbolo de liberdade, rebelião, autoestima, ambiguidade e grandeza, como afirma Carlos Roberto Nogueira em *O diabo no imaginário cristão*:

O Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressos nas feições tradicionais do Diabo. [...] A visão do demoníaco como o problema do mal, une-se ao problema do conhecimento e a vontade de dominar as forças da natureza (NOGUEIRA, 2002, p. 104-105).

A caracterização recorda as duas representações anteriores do juiz, fazendo bastante sentido a construção feita por Tobin, já que um clérigo deveria ter como ações do Inimigo a alteração dos dogmas que constituem a sua missão, alteração esta que Holden faz ao exigir a concordância de Tobin sobre deus e a guerra, insuflando-o à rebeldia que caracteriza a queda dos anjos: “Também o padre rejeitou servir a deus para ser ele próprio um deus” (MCCARTHY, 2009, p. 263). A recordação do relato por Tobin estaria, assim, marcada pela formação religiosa, enquadrando Holden na tradição teológica que, segundo Jérômê Baschet (2006),

²¹ São bastante conhecidos os casos de Tartini e Paganini, e, no contexto atual, os casos dos músicos de *heavy metal*.

pensava os demônios como seres de grande potência intelectual e capazes de se deslocarem facilmente, o que pode ser encontrado nas seguintes palavras do ex-padre sobre o juiz: “Todo mundo na companhia diz que já encontrou aquele tihoso com alma de fuligem em algum outro lugar” (MCCARTHY, 2009, p. 133). A opinião do ex-padre fica mais evidente pelos termos que escolhe, como “tihoso” e “alma de fuligem”. Mas o ponto alto do seu argumento é a descrição do encontro com o juiz:

Então mais ou menos no meridiano daquele dia topamos com o juiz sentado na sua pedra naquela vastidão, sozinho da silva. Sim senhor, e que pedras que nada, aquela era a única. [...] E lá estava [...], sorrindo quando a gente chegou perto. Como se estivesse à espera. [...] Era como se... Não dava pra imaginar de onde tinha saído. [...] Davy queria era deixar ele ali mesmo. Não foi com a cara da vossa excelência e não vai até hoje. Glanton só examinava o outro. [...] Era trabalho do cão tentar quando muito adivinhar o que estava pensando daquela figura ali naquele lugar. Quanto a mim não sei até hoje. Eles têm uma ligação secreta. Alguma aliança maligna (MCCARTHY, 2009, p. 134).

O momento em que o grupo avista o juiz é ao meio-dia, no “meridiano”. Na cultura popular, os horários apropriados para se encontrar o demônio são as “horas abertas” (meio-dia, meia-noite, crepúsculo), ocasiões que são satisfatórias para realização de pactos. Segundo Jeffrey Russell (1995), elas representam uma crença medieval de que os demônios viviam no submundo ou no ar e que podiam escapar durante a divisão feita pelos astros, informação que ajuda a compreender porque os pactos podem ser feitos em encruzilhadas, já que são pontos de divisão entre linhas. A crença sobre o meridiano está presente no Salmo 91:5-6²² e, segundo Câmara Cascudo (2002), também na concepção de que Jesus teria morrido ao meio-dia e que esse seria, além disso, o horário em que Adão pecou.

A sugestão do pacto é produzida pelas expressões “ligação secreta” e “aliança maligna” (no original *secret commerce* e *terrible covenant*), nas quais as duas últimas palavras de cada expressão adquirem conotações comerciais. A primeira delas pode significar “negócio” e a segunda “contrato”, uma remissão, de início, antissemita, que associava o sucesso financeiro dos judeus com relação à negação do cristianismo e à realização de pacto diabólicos. Segundo Jeffrey Russell (1995), contudo, o pacto só poderia ser realizado se quem o pretendesse estivesse

²² A versão em latim conserva a palavra demônio: *Non timebis [...] A negotio perambulante in tenebris, ab incursu, et dæmonio meridiano*, que na versão de João Ferreira de Almeida seria: “Não temerás nem peste que ande na escuridão, nem mortandade que assole ao meio-dia.”

de fato disposto a entregar a alma, caso contrário o demônio não apareceria. A situação do bando quando encontra o juiz parece bem favorável a essa especulação:

Ele salvou todo mundo aqui [...]. Quando a gente veio descendo pelo Little Colorado não tinha nem uma libra de pólvora na companhia. Libra. O que tinha mal dava uma dracma. [...] Aquele nascer do sol que a gente tinha visto podia bem ter sido o último. [Quando o encontramos], ele fixou um novo curso umas nove meias-quartas pro leste. [...] Agora, o que você imagina que tinha [...] pra onde a gente estava indo? E como foi que ele ficou sabendo? Como encontrar aquilo? Como fazer funcionar? (MCCARTHY, 2009, p. 133).

Continuando suas conotações religiosas, Tobin menciona que: “Dois homens tinham desertado no meio da noite e com isso eram doze de nós e com o juiz treze” (MCCARTHY, 2009, p. 136). A princípio, o número treze poderia indicar uma conjunção funesta, mas a frase possibilita outra relação; como a de Cristo e os doze apóstolos, o que explicaria o motivo de Tobin ter empregado a expressão “discípulos de um novo credo” em determinada passagem do relato, parodiando o evangelho, que junto com o pacto complementam o sentido do discurso semirreligioso do juiz. Os motivos que sugerem que Holden é um ser sobrenatural se repetem.

O ex-padre segue sua história descrevendo o terreno vulcânico para o qual o juiz conduz o bando na intenção de concluir a fabricação da pólvora. Para Tobin, os vulcões cospem o fogo do interior da Terra na qual fica o inferno. Segundo Jeffrey Russell (1995), para os germânicos, a ideia de que o inferno ficava no interior da Terra permanece associada à deusa Hel, termo que dá origem a palavra *hell*, vocábulo em inglês para “inferno”, que é etimologicamente relacionado aos “buracos” (*holes*) e “cavernas”, do germânico *Hölle*, *Hohle*. O que Tobin expressa é um imaginário pagão e cristão compactado pela teologia medieval:

[...] tem homens nessa companhia além de mim que também viram uns cascozinhos fendidos gravados na pedra ágeis como de corça pequena saltitando mas que corçazinha algum dia já andou em rocha derretida? Não sou de ir além das escrituras mas pode acontecer de ter havido pecadores de maldade tão notória que o fogo cuspiu eles pra cima outra vez e eu entendi muito bem como num passado remotíssimo uns diabretes com seus garfos tinham atravessado aquele vômito flamejante pra buscar de volta aquelas almas que por um infortúnio tinham sido regurgitadas da danação pras camadas mais exteriores do mundo (MCCARTHY, 2009, p. 139).

Levados ao topo do vulcão, o ex-padre conta que o juiz ri do estado do bando

enquanto os homens mijam na mistura dos ingredientes coletados e purificados com bases nas anotações do Holden: enxofre retirado das bordas caldeira do vulcão, salitre feito do guano de morcegos e carvão de amieiro moído. As associações bíblicas se enriquecem quando o juiz é comparado a “um maldito padeiro negro [...]”, “rindo o tempo todo e sovando a massa enorme em uma pasta negra asquerosa, o pão do demônio pelo cheiro fétido daquilo” (MCCARTHY, 2009, p. 141).

A cena remete à passagem evangélica na qual Jesus é denominado o pão da vida²³, parodiada aqui como um pão da morte, já que tem como resultado a pólvora. Essa associação intensifica a relação entre o número de homens no bando e o de apóstolos, que recebe outro acréscimo quando Tobin conta que o juiz distribuía a pólvora para os homens de “um por um, passando num círculo por ele como numa comunhão” (MCCARTHY, 2009, p. 140). É importante observar a relação criada pelo padre, pois a pólvora distribuída ao grupo é um paralelo do pão na cena da última ceia. Percebe-se que, se o pão representa o corpo de Cristo, a pólvora representa o corpo da guerra. A distribuição da pólvora realizada por Holden indica que esse elemento serve de amálgama à nação americana representada pelo bando. O paralelo deve ser destacado porque a Eucaristia é um dos principais sacramentos do Cristianismo. Mais do que isso, segundo Mircea Eliade, ela “recorda os ágapes culturais praticados na Antiguidade mediterrâneas, especialmente as religiões dos mistérios”, que tinham como objetivo “a salvação dos participantes, em virtude da comunhão com uma divindade” (ELIADE, 1999a, p. 401). No romance, a guerra encarna essa divindade, tendo Holden como mensageiro, e a cena da distribuição da pólvora como uma *Imitatio Christi* invertida. O relato do padre demonstra ser uma versão anômala de crenças medievais com elementos do Evangelho.

Outros aspectos reforçam as descrições do padre, como o nome do juiz: Holden. A palavra vem do inglês médio e é a forma anterior de *hold*. O termo era usado no sentido de agarrar, prender, controlar²⁴, e sonoramente não é tão distante de *hole*²⁵ (buraco), uma vez que está ligado à palavra *hell*. Pode-se dizer que um buraco também é capaz de prender, permitindo construir uma associação semântica que indica a condição sobrenatural do juiz. Outra suposição é a do nome do juiz

²³ João 6: 48-51.

²⁴ Para etimologia dos termos em inglês, consultou-se a obra *Origins: a short etymological dictionary of modern english*, de Eric Partridge.

²⁵ Foneticamente, Holden [houldən] e *hole* [houl] se assemelham.

estar relacionado ao nome *Odin* ou *Wotan*²⁶, deus da guerra e da morte para os germanos. A proximidade sonora dos nomes pode ajudar a entender a importância da guerra para Holden, que a trata com um caráter de ritual, uma experiência religiosa que integra o bando a um corpo místico, espelhado na distribuição da pólvora descrita por Tobin.

Segundo Eliade (1999a), o nome do deus significa “furor” e faz referência à conduta dos jovens guerreiros, que eram tomados por acessos de fúria. Estes jovens eram nomeados de *berserker*, termo que McCarthy utilizará para denominar o bando (enquanto eles atacam uma aldeia de *gileños*). Vale ressaltar que o deus possuía rituais sangrentos que não agradavam aos aldeões, por ser desfavorável à atividade agrícola, o que aponta um aspecto imperialista. Deve-se ressaltar que Odin era um deus ambíguo que tanto preservava quanto tornava vulnerável seus maiores protegidos, tornando mais claras certas omissões de Holden para com o bando. Odin era também o deus da sabedoria e das ciências ocultas, uma qualidade que pode ser vista no juiz pelo fato de ele fazer pólvora sem ter de onde extrair muitas informações.

Ao lado disso, temos um reforço constituído a partir de um dos termos que encabeçam o capítulo X: *katabasis*. Segundo R. M. Rosado Fernandes (1993), a palavra de origem grega pode tanto se referir a um exercício militar de retirada quanto à ação mitológica de descer ao submundo. O primeiro termo foi usado por Xenofonte para tratar dos “dez mil” (soldados contratados por Ciro), mas somente o segundo sentido tornou-se consagrado, alcançado *status* através da literatura em cenas representadas por Odisseu, Hércules, Orfeu, Eneias, Menipo, Dante.

Conforme Eliade (1999a), a *katabasis* ocorre em várias culturas. No ocidente, se consagrou aquela em que heróis descem ao submundo numa morte simbólica, buscando uma divindade e realizando uma tarefa em troca de um benefício importante. Acrescenta-se que Odin era o deus das iniciações, nas quais está presente a imagem da *katabasis*. Até o batismo cristão é uma forma de iniciação, com sua imersão nas águas, retomando a imagem da morte momentânea. O uso

²⁶ Foneticamente, a pronúncia de Holden [ˈhouldən] e Odin [ˈoudən] possuem proximidade significativa, até mesmo na tonicidade. Essa semelhança ocorre no inglês americano, que é justamente a língua do autor do romance. Deve-se destacar que o significado do nome Odin é tempestuoso, feroz, violento.

das imagens do Evangelho por Tobin toca num ponto sensível, direcionado ao tema da iniciação.

Essas remissões construídas por McCarthy se desenvolvem pela ambiguidade, algo essencial para que o juiz sintetize dimensões diferentes da cultura americana. A demonização de Holden por Tobin é uma reação da visão cristã de mundo, que vê na ascensão racionalista um perigo à sua posição já em declínio. Uma razão evidente para isso é a opinião emitida pelo juiz de que a guerra seria uma forma de elevar o homem à condição divina, já que a luta pela sobrevivência e a seleção do que persiste é a forma real do destino.

Não faz diferença o que o homem pensa da guerra, disse o juiz. A guerra perdura. É a mesma coisa que perguntar o que o homem pensa da pedra. A guerra sempre vai existir. Antes do homem aparecer, a guerra estava a sua espera. A ocupação suprema à espera do praticante supremo. Assim foi e assim será. Assim e de mais nenhum outro jeito (MCCARTHY, 2009, p. 260).

Tobin vê no argumento de Holden uma negação dos princípios cristãos desenvolvidos nos evangelhos, princípios estes que se transformaram em normas sociais, como a solidariedade com os mais necessitados – um critério elementar para recuperação social e espiritual do indivíduo. Holden descarta totalmente esse critério ao defender suas posições épicas evolucionistas:

Uma coisa que me ocorre, disse [Tobin], é que tanto um filho como o outro é igual em termos de desvantagem. Então qual é o modo de criar uma criança? Em tenra idade, disse o juiz, deviam ser deixadas em um poço com cães selvagens. Deviam deslindar a partir das próprias deduções a única de três portas que não abrigasse leões selvagens. Deviam ser forçadas a correr nuas no deserto até... Um momento, disse Tobin. A questão foi proposta com a maior das seriedades. Assim como a resposta, disse o juiz. Se Deus tencionasse interferir na degenerescência da humanidade já não o teria feito a essa altura? Lobos separam as crias fracas, homem. A que outra criatura caberia? E acaso a raça humana não é ainda mais predatória? É da natureza do mundo vicejar e florir e morrer mas nos negócios do homem não há definhamento e o zênite de sua expressão sinaliza o começo da noite (MCCARTHY, 2009, p. 155).

As respostas desse diálogo são o resultado da apresentação de uma parábola por Holden que envolve ficção e fatos conhecidos pelo bando. No fim, a estória mostra que, antes de nascer, um garoto perdeu seu pai. Tudo que este poderia legar à criança como experiência desapareceu ao ser morto. O sentido da estória de Holden parece ser que a cultura é o elemento central na ascensão animal

do homem, mas ela não garante a resolução dos problemas existenciais primários, por isso a violência é parte do sistema social, funcionando numa tensão entre a ordem (a lei) e a desordem (o crime).

O argumento de Holden é uma estruturação do sacrifício como um fator fundante da ordem, por isso a guerra (que assume um caráter seletivo) é tão importante dentro desse contexto. A visão que Tobin tem do juiz é bastante justificável. O discurso de Holden segue uma corrente contrária à visão cristã, que tem o sacrifício de Cristo como um desmascaramento da violência contínua, na qual seria incapaz de resolver as tensões sociais. Segundo René Girard (2011), em *Evolução e conversão*, o abandono do sacrifício é um aprimoramento da ordem cultural que afasta a circularidade da violência, na qual recorda o estado animal. Por si, o sacrifício já seria um avanço cultural de socialização por centralizar a violência em um bode expiatório, mas que, contudo, permaneceu insatisfatório ao dar continuidade à agressividade. Ao defender o desejo e a força, Holden se apropria do sacrifício como um recurso necessário para a construção de uma sociedade mais apta.

Todavia, não é apenas o ex-pai que faz de Holden uma figura sobrenatural. O narrador também desenvolve conotações que assinalam a natureza insólita do juiz. O narrador afirma que ele tem “suínos olhinhos sem cílios” (MCCARTHY, 2009, p. 324), que seu “rosto era sereno e estranhamente infantil” (MCCARTHY, 2009, p. 12), que mesmo vários anos após o fim do bando, quando o *kid* (já com 48 anos) encontra Holden em um bar, sentado “no meio [de uma] chusma variegada [...] e [parecendo] pouco ou nada mudado em todos aqueles anos” (MCCARTHY, 2009, p. 340). Essas informações recordam o imaginário medieval sobre o diabo. A associação entre o porco e o demônio tem mais de uma fonte. A mais evidente é a cena evangélica em que Cristo expulsa os demônios de um gadareno e os lança em uma manada de porcos²⁷. A outra deriva dos hábitos alimentares da cultura judaica, que considera o porco um animal impuro pela imundície, luxúria, gula, teimosia e voracidade.

Holden é comparado a um porco por causa dos seus olhos e por não ter pelos (uma característica do porco doméstico). Holden também tem a pele rosada pelo sol, já que é muito branco (lembrando de fato um porco), além de possuir uma luxúria

²⁷ Marcos 5: 1-12, Lucas 8: 26-32.

incomum por crianças, conspurcando-as com seu “espírito de porco”. A comparação com o rosto de uma criança recorda uma das formas pelas quais o diabo gostava de aparecer, segundo Jeffrey Russell (1995), com a de uma criança. Isso servia para afrontar a deus, por ser a criança um exemplo de pureza e conduta ética. No romance, o juiz causa essa impressão porque exhibe a serenidade de uma criança ao acusar falsamente um clérigo. A última citação é um indício da imortalidade de Holden, já que ao longo de 28 anos ele não envelhece aparentemente. No cabeçalho do capítulo sete encontrou-se a expressão em latim *tertium quid*, que significa uma terceira coisa, o que pode ser uma referência à condição de Holden: nem humano, nem divino.

Um outro aspecto a ser observado é o fato de não ser possível detectar textualmente a especificidade jurídica relacionada ao personagem Holden. O *kid* aborda a questão após o relato de Tobin, porém obtém como resposta a sentença que o “homem tem orelha de raposa”, um outro animal que por sua astúcia é associado ao diabo. A raposa encarna o papel de *trickster*, que, segundo Lévi-Strauss (2004), é um tipo de divindade relacionada ao demiurgo que, geralmente, manipula os homens fingido ser o criador e doador da cultura. É importante observar que Holden mais levanta dúvidas e acusações do que julga opiniões diversas em debate.

Seguindo as observações de Jeffrey Russell (1995), pode-se associar a figura do juiz à representação do diabo em pleitos judiciais das composições literárias do teatro medieval. Nelas, o diabo faz o papel de promotor, acusando as almas pecadoras, dando sequência à tradição do livro de Jó, no qual Satã significa “acusador”, “opositor”. O termo passa para o grego como *diabolôs*, “aquele que separa”, contrário de símbolo, que seria aquilo “que reúne”. Assim, as representações medievais apresentavam um julgamento da raça humana, o que Holden tenta desenvolver de forma secularizada. A vontade e o desejo humanos são elementos que os cristãos condenam como pecado, mas dos quais o juiz demonstra ser favorável.

Além disso, assim como o diabo, Holden tem adoração por destruir aquilo que é inocente, como crianças ou animais. Exemplos disso podem ser observados nas cenas em que ele assassina crianças sem motivo algum e, em outro momento, quando compra dois filhotes de cachorro apenas para lançá-los nas águas e ver

alguns homens do bando fazendo mira para matar os animais. Como o diabo, Holden é um mentiroso, declarado logo ao início do romance. E mesmo que use argumentos racionalistas como justificativa para estar “além do bem e do mal”, ele segue se contradizendo. Na passagem a seguir, o personagem desautoriza o que havia dito sobre ser supersticioso:

Mesmo neste mundo mais coisas existem sem nosso conhecimento do que com ele e a ordem que vocês enxergam na criação é a que vocês mesmos puseram ali, como um fio em um labirinto, de modo a não se perder do caminho. Pois a existência tem sua própria ordem e esta nenhuma mente humana pode abarcar, sendo a própria mente apenas mais um fato entre outros (MCCARTHY, 2009, p. 257).

As suas falas ou explicações acabam combinando acontecimentos reais com conjecturas ou ficções, provocando nos homens do bando uma impressão de sabedoria e mistério. Na prática, como o próprio ex-padre já havia notado, seu discurso afetado oculta, engana e está assinalado por fortes contradições, como se percebe na sentença seguinte: “Seus corações desejam a revelação de algum mistério. O mistério é que não existe mistério” (MCCARTHY, 2009, p. 264). Outro elemento que aproxima Holden do demônio é o riso, uma associação realizada pela tradição cristã.

Segundo Georges Minois (2003), um deus perfeito não teria motivo para rir e, por viver em um paraíso, sua criação também não encontraria razões semelhantes. O riso é uma forma de satisfação que ocorre quando há carência, mas a criação só a conhece após a queda, na qual é intermediada pelo demônio. O riso então se associa à decadência e adquire um teor de compensação que ajuda a suportar a angústia do estado mundano. Isso faz do cristianismo uma religião que exige seriedade dos seus fiéis, razão pela qual rir em uma igreja constitui uma ofensa. Na Bíblia, o primeiro riso surge somente após muitas desgraças. Acontece depois da aliança estabelecida entre Deus e Abraão, o fundador da nação hebraica. A razão do riso é supor que um casal de velhos poderia ter filhos, motivo que leva Sara a ser repreendida e o seu rebento receber o nome de Isaac, que significa “ele rirá”. Contudo, a repreensão contra o riso é mais grave no novo testamento, do qual partirá a estória de que Jesus nunca sorriu, por ser ele constantemente escarneado

pelos descrentes, o que fará do riso um sinal dos ímpios e sacrílegos e futuramente dos demônios²⁸.

Em *Meridiano de sangue*, o riso não é uma atitude tão frequente, mas os registros de rir ou sorrir por parte do juiz chegam a 39 entradas, isto é, ele é a personagem que mais expressa a sensação de escárnio, rindo ou sorrindo enquanto percebe a superioridade de seu argumento ou ação, provocando dúvidas no grupo. Outros membros também riem, mas o ex-padre não faz isso nenhuma vez.

A ligação entre o riso, o demoníaco e as concepções de Tobin seguem uma tendência apontada por Georges Minois (2003). Segundo ele, os primeiros pais da Igreja intensificaram a perseguição contra o riso e o ligaram ao prazer carnal, visto que uma das ações do demônio é provocar o riso, a zombaria e a calúnia. Esta última é uma das primeiras ações do juiz no romance. Ele provoca o riso nos agressores de um reverendo após declarar que nunca tinha visto o homem que acusou falsamente.

Os motivos que apontam Holden como diabólico são diversos. Uma das últimas remissões antes de ele assassinar o protagonista são diálogos em que fica evidente a relação entre a violência e o sagrado. O *kid* chega a negar esse vínculo em determinado momento, numa sutil recordação da tentação de Cristo. Depois do bando ser massacrado e alguns escaparem para o deserto, o *kid* consegue três oportunidades de matar o juiz, mas desiste disso, sendo acusado de ter “um lugar com defeito no tecido do [...] coração” (MCCARTHY, 2009, p. 321). Após esse fato, ele encontra o juiz e ouve dele esta acusação:

Você se ofereceu [...] para tomar parte numa obra. Mas serviu de testemunha contra si mesmo. Levou a julgamento seus próprios atos. Pôs as próprias suposições na frente dos julgamentos da história e rompeu com o corpo com o qual se comprometera a tomar parte e envenenou esse corpo em toda sua empresa. Escuta aqui, homem.

²⁸ Essa apresentação expõe uma visão tradicional sobre o riso, diversa da demonstrada por Mikhail Bakhtin (1993) em *A cultura popular na Idade média e no Renascimento*, no qual interpretou o riso da Idade Média como uma forma de expressão da cultura popular. Segundo Bakhtin, o riso seria capaz de desestabilizar a hierarquia dos valores canônicos, promovendo assim uma versão particular do sistema oficial de uma comunidade. Próximo da visão de Bakhtin, mas não centrada no medieval, Henri Bergson (2007), em *O riso*, sugeriu que o rir seria um ato propriamente humano, em que caberia uma função social visível no princípio cômico da instabilidade dos atos mecânicos e emocionais. O riso surgiria da insensibilidade diante do rompimento de atos habituais ou mecânicos, sendo assim um ato intelectual de distanciamento que permite ao homem pensar em sua condição social e existencial, ponto que se aproxima de Bakhtin. Em *Meridiano de sangue*, o riso de Holden é mais uma exposição das presas, numa referência à voracidade da sua figura assemelhada ao diabo, algo diverso do que poderia ser explorado seguindo teses sobre o riso e o cômico, como as de Bakhtin ou de Bergson.

Lá no deserto foi a você que falei, a você e a mais ninguém, e você me fez ouvidos moucos. Se a guerra não é sagrada o homem nada é além de barro burlesco (MCCARTHY, 2009, p. 321, grifo nosso).

O juiz sustenta que o protagonista rejeitou os preceitos da violência e indica isso associando o bando à imagem de igreja, o “corpo” do qual Holden parece ser a cabeça, um Cristo às avessas. Sua paródia inclui tratar o mito da criatura pelo escárnio, fazendo do homem um bufão que muda de condição quando deixa de reconhecer a violência como crime e passa a percebê-la enquanto sagrado: “O que une os homens, disse, não é a partilha do pão mas a partilha dos inimigos” (MCCARTHY, 2009, p. 321). Ao sacralizar a guerra (o que inclui o assassinato), Holden faz com que as mortes realizadas pelo bando se transformem, ao invés de atos de barbárie, em sacrifícios que aglutinam os mercenários em um grupo social, racionalizando a violência em um sistema de organização. O juiz tenta explicar essa racionalização ao *kid* na noite em que irá deixá-lo morto em uma latrina:

Um ritual inclui o derramamento de sangue. Rituais que deixam de cumprir esse requisito nada são além de rituais fajutos. Aqui todo homem identifica o falso logo de cara. Não tenha dúvida. Aquele sentimento no peito que evoca a lembrança de solidão de uma criança como quando as demais foram embora e tudo que restou foi o jogo com sua participante solitária. Um jogo solitário, sem oponente. Onde apenas as regras estão sob risco. Não vire a cara. Não estamos falando de mistérios. Logo você, dentre todos os homens, não pode desconhecer esse sentimento, o vazio e o desespero. É contra isso que pegamos em armas, não é? Acaso não é sangue o agente aglutinador na argamassa que dá a liga entre nós? (MCCARTHY, 2009, p. 344, grifo nosso).

Em muito, sua imagem demoníaca deriva da percepção que ele tem do processo de desgaste da cultura cristã, o que permite que ele sugira o sacrifício e a violência que dele faz parte como formas de perpetuar o sentido da existência social, uma refundação a que o cristianismo tentou dar fim com sua forma linear de compreender a história e a substituição do sacrifício sangrento por rituais simbólicos. Assim, Holden estaria mais próximo de Dionísio, do paganismo que foi condenado pela Igreja católica. Percebe-se que Holden compreende o papel da religião na organização social a tal ponto que ele mesmo constrói uma relação entre a forma de organização das sociedades tradicionais, marcadas pela violência sacrificial, e a ideologia racionalista do expansionismo.

Pegue um homem, qualquer um. [...] Aquele homem sem chapéu. Você sabe qual é a opinião que ele tem sobre o mundo. Dá para ler no rosto dele, na postura. E contudo sua queixa de que a vida de um homem não é nenhum negócio da china mascara a verdadeira questão em seu caso. *A de que os homens não fazem o que desejam fazer. Que nunca fizeram, nunca vão fazer.* [...] Pode ele afirmar, um homem desses, que não existe nada de maligno voltado contra sua pessoa? Nenhum poder e nenhuma força e nenhuma causa? [...] Será que ele é capaz de acreditar que o fracasso de sua existência está desobrigado de vínculos? *Sem penhoras, sem credores? Que tanto deuses de vingança como de compaixão jazem adormecidos em suas criptas e sejam nossos clamores por uma prestação de contas ou pela destruição sumária dos livros-razões eles estão fadados a suscitar apenas o mesmo silêncio e que é esse silêncio que vai prevalecer?* A quem ele dirige suas palavras, homem? Consegue ver? (MCCARTHY, 2009, p. 345, grifo nosso).

O que Holden afirma nessa citação é a falsa identidade que existe entre quem deseja e o que é desejado. Segundo René Girard (2011), o desejo é um dos elementos que dão dinamicidade à existência humana. Porém, o desejo é responsável por minar a paz social, por ser um dos eixos de produção da violência humana, causada pela expectativa de ter o que a outro pertence. Uma das formas de afastar o acúmulo de expectativas violentas é o direcionamento das ações agressivas para um objeto específico. Esse direcionamento é justamente o sacrifício, aquilo que funda o sagrado. Holden crê que a instituição sacrificial é a base da sociedade. A sua postura racionalista não rejeita essa visão sociológica, já que o racionalismo ancorou a economia imperialista, que perpetuaria o sacrifício, apesar de estar sobre nova forma, a da exclusão social (representada pela eliminação ou marginalização de comunidades culturais com ideais distintos das grandes economias internacionais).

Em outra passagem, Holden sugere uma visão circular da história, na qual, de algum modo, pode se conciliar à visão darwinista da luta pela sobrevivência. A visão circular da história é comum em muitas culturas pagãs. Para elas, os rituais e os sacrifícios são formas de reinaugurar o tempo e catalisar as tensões da comunidade. O que o juiz tenta apresentar no trecho acima é o sentido de mundo que se alcança através do sacrifício, o vazio que se preenche no lugar da incompletude do desejo. Um vazio simbolizado pelos deuses em suas criptas, negados (ao se negar a guerra e a virtude de exercê-la) com relação à transcendência através da violência.

Deve-se destacar que os três aspectos trabalhados acima (o cientista, o pensador e o demônio) são uma divisão realizada para explanar a **redução**

estrutural. Contudo, elas apresentam-se de forma homogênea durante a leitura do romance. Esses aspectos constituirão a ancoragem para os dados históricos reduzidos através da personagem Holden que, pelo demonstrado, é a figura mais complexa da narrativa, de modo que nenhuma outra possui a profundidade dada a ela. O que se denomina de profundidade é a própria **redução estrutural** realizada através da personagem, que sintetiza os dados históricos (darwinismo, niilismo, cientismo) por meio da sua caracterização física, moral e discursiva.

Todavia, a **redução estrutural** apresentada em Holden abrange um importante fenômeno histórico: a instrumentalização da razão. Ao cabo, utilizada pela personagem para gerir a visão arcaica de sacrifício, denominada na narrativa pela *guerra*, uma palavra-chave no estudo da história dos Estados Unidos. A título de exemplo, na obra de Howard Zinn (1994) sobre a história do país, a palavra “guerra” aparece mais de setecentas vezes, demonstrando a importância do conflito para as diretrizes ideológicas da nação americana.

4 HISTÓRIA E CULTURA COMO REDUÇÃO ESTRUTURAL

Tendo em conta que a personagem Holden se caracteriza por papéis distintos (pensador, cientista e demônio) que exprimem uma **redução estrutural**, na qual a visão de mundo cristã está em declínio, a outra personagem que ajuda a compor o processo de formalização é o próprio *kid*. No primeiro capítulo de análise falou-se da caracterização da personagem como picaresca e de sua compaixão enquanto figura representada pelo nome de “criança, garoto”, mas não foram detalhados os elementos extraordinários que acompanham sua figura. A narrativa aborda o seu nascimento e morte, a sua transformação em homem e a necessidade da personagem de acreditar em algo além da força e da violência.

A sua figura pode parecer ambivalente, dado que é misericordioso ao mesmo tempo em que alimenta “um gosto pela violência impensada” (MCCARTHY, 2009, p. 9), ou melhor, um gosto irracional pela violência, já que o termo original *mindless* possui esse sentido. As suas ações impulsivas e grosseiras são uma forma de intensificar a descrição do comportamento humano feita pelo autor e funcionam como uma demonstração do objetivismo²⁹ das ações, na linha do Naturalismo. Porém, desde o início, há uma atmosfera mítica que cerca a figura do *kid* e impede que a caracterização naturalista predomine no enredo.

4.1 A origem do protagonista

O nascimento do *kid* ocorre em 1833, durante uma chuva de meteoros conhecida como os Leonídeos. Segundo John Sepich (2008), que pesquisou as fontes históricas sobre *Meridiano de sangue*, o evento aconteceu em 12 de novembro, que faz do escorpião o signo do protagonista. Assim, o pai descreve o nascimento do *kid*: “A noite em que você nasceu. Trinta e três. Os Leonídeos, era como chamavam. Deus, como choviam estrelas. Busquei o negrume, buracos no firmamento. A Ursa despedaçada” (MCCARTHY, 2009, p. 9). Os detalhes relativos à condição astrológica ajudam a entender a personalidade ambivalente do protagonista. Segundo Sepich (2008), o signo de escorpião é regido por Marte e Plutão, planetas respectivamente relacionados à violência e à reserva,

²⁹ O objetivismo aqui designa a supremacia dos fenômenos objetivos sobre a experiência subjetiva. Um aspecto contrário à obsessão pelo “eu” que ocupa grande parte da literatura moderna.

características do comportamento do *kid*. Por outro lado, a constelação de Leão, da qual a chuva de meteoros recebe a designação, é regida pelo sol, que guarda entre seus atributos a bondade e a generosidade (também presentes na conduta da personagem principal). Esse conjunto de qualidades (que são manifestadas através das ações sem reflexão) são formas de contrastar o herói com o juiz, que age conscientemente sobre seres e objetos, exercitando a razão, por mais que os motivos pareçam absurdos (ao contrário do protagonista, Holden sempre busca justificar suas ações com discursos persuasivos).

Em muitas culturas, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998), em seu *Dicionário de símbolos*, eventos astrológicos, a exemplo da passagem de cometas e meteoros, são interpretados como fim de um ciclo histórico. Na época em que o *kid* nasce, a base econômica que caracterizava a região Oeste começava a mudar drasticamente. Os próprios índios veem a chuva de meteoros como um sinal do fim de sua cultura. Jonh Sepich (2008) apresenta trechos de documentos que relatam haverem índios entrado em conflitos com os moradores dos estados do Oeste, a exemplo do Colorado e Texas, no ano de 1833. Certamente, os conflitos também envolviam a escassez de animais que eram consumidos pelos índios, como os bisões-da-planície, mortos em grandes quantidades para o comércio de pele, a ponto de serem quase extintos, assim como os castores. Esses produtos naturais, a que se tinham acostumado os ingleses do Oeste, passaram a ser substituídos por produtos importados expostos nas lojas que foram abertas nas cidades da região. As mudanças nos hábitos de consumo representaram transformações que podem ser associadas aos Leonídeos, como sinais de fechamento de uma era, conforme demonstram os trechos de diários e cartas que Sepich apresenta em *Notes on Blood meridian*.

4.2 A prefiguração do destino

Ao longo do trabalho foi afirmado que o protagonista é uma personagem misericordiosa, mas poucas cenas foram apresentadas demonstrando essa característica, que na maioria das vezes foi relacionada às pessoas da mesma cultura que o *kid*, como Shelby, Tate (capítulo XV), David Brown (capítulo XII) e Tobin (capítulos XX-XXI). Ligada à condição astrológica, ela ajuda a compor um

itinerário da sina da personagem. Por conta da “clemência pelos pagãos” o *kid* é acusado pelo juiz de trair o ideal do bando, motivo que anos mais tarde serviu de estopim para o assassinato do protagonista.

Ao longo da narrativa, podem-se encontrar sinais que ajudam a entender o assassinato do herói e a relação com seu nascimento. Um exemplo interessante desse aspecto é a apresentação de uma carta de quatro de copas numa vila massacrada que servirá como um descritor de sua personalidade, destacado a seguir: “Foi de casa em casa. Em um cômodo os ossos de um pequeno vulto negro e fumegando. [...] Ilustrações cortadas de um jornal velho e coladas na parede, um retrato pequeno de uma rainha, uma carta de tarô correspondente ao quatro de copas” (MCCARTHY, 2009, p. 67-68). Tempos depois, quando já fazia parte do bando de Glanton, essa mesma carta é oferecida ao *kid* por um grupo de saltimbancos escoltados pelo bando que se oferece para adivinhar a sorte:

Una carta, una carta, ofegou [o saltimbanco]. O kid olhou para o homem e olhou para o grupo em torno. Sí, sí, disse o malabarista, oferecendo as cartas. Ele tirou uma. *Nunca vira cartas daquele tipo antes, embora a que segurava lhe parecesse familiar.* Virou-a de ponta-cabeça e a examinou e depois a virou de volta. O malabarista tomou a mão do rapaz na sua e virou a carta para poder ver. Então apanhou a carta e segurou-a estendida. *Cuatro de copas*, exclamou (MCCARTHY, 2009, p. 102, grifo nosso).

A carta que o jovem encontra duas vezes durante sua história está, segundo Robert Wang (1983), relacionada à quarta *sephirah* da árvore da vida³⁰: *Chesed*. O termo pode ser traduzido por misericórdia. Na cabala, a *sephirah* é contrabalançada por *Geburah*, que representa a Força e é regida por Marte, nada menos que o planeta que está ligado ao signo do protagonista. No tarô cabalístico, o quatro de copas representa: “energias passivas, quase indiferentes [...]. [Sendo a sua predição significado] de *prazer e sucesso combinados com ligeiras inquietações e ansiedades*” (WANG, 1983, p. 102, grifo do autor). A leitura que pode ser feita da descrição fornecida por Wang é a de que o *kid* possui um coração dividido entre o prazer e a misericórdia. Ao que tudo indica, o prazer é o fim mais fácil de ser alcançado quando se pode exercer a força (para qual a violência é um atributo

³⁰ As “sephiroth” são esferas representantes das qualidades que compõem “a árvore da vida”, um diagrama que simboliza o universo; simultaneamente uma representação de Deus, quando visualizado como macrocosmo; e uma representação do homem, enquanto microcosmo, equivalendo às partes de um corpo espiritual.

natural), mas – por estar ligado ao quatro de copas – a situação faz o prazer ter um limite.

A sorte do *kid*, lida pela cigana na carta de tarô, é uma reiteração das condições astrológicas. É importante destacar que a leitura da sua sorte é realizada quando o bando seguia para a cidade de Janos, indicação que reflete uma redundância no motivo da divisibilidade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), Jano (ou Janus) é um deus romano que representa as transições. Caracterizado por duas faces, uma voltada para cada lado, Jano era considerado o guardião das passagens, conhecedor do passado e do porvir. Nas moedas romanas, um dos lados apresentava as duas faces do deus e o outro um barco. Essa referência ao barco, que parece sem propósito, é uma notável imagem do motivo pelo qual o bando é assassinado. Além do *kid*, outra personagem que tem sua sorte apresentada é a do chefe do grupo, Glanton. A sua carta é o carro (ou carroça), descrita pela cigana como invertida, significando uma vingança. O bando é assassinado justamente porque rouba uma balsa feita de tábuas de carroças, objeto que pertencia aos Yumas, um grupo indígena. Após matarem os homens de Glanton, esses índios lançam seus corpos em uma fogueira. Esses mesmos índios, segundo Sepich (2008), entenderam os Leonídeos como um sinal de fim dos tempos e realizaram o fechamento de um ciclo na vida do *kid*, para o qual o trabalho em companhia do bando (empregando o uso da força e direcionando-a para atitudes destrutivas) representava as “inquietações e ansiedades” descritas na carta exibida pelo saltimbanco.

Observa-se que o fogo em que o bando é consumido é um elemento presente na condição astrológica do *kid*, uma vez que ele nasceu “no ano em que choveu fogo” – afirmação que Sepich (2008) colhe na obra de Frederick Ruxton sobre a vida no Oeste, escrita em 1849. Esse elemento persegue o protagonista desde o princípio e é um símbolo da atitude agressiva contida no poder destrutivo do fogo. Segundo Bachelard (1994), na obra *A psicanálise do fogo*, em seu poder de destruição, o fogo também contém o poder de renovação, pois ele permitiu ao homem segurança, iluminação e a modificação dos alimentos, sendo por isso comparado ao ato sexual que dá origem à vida. O calor da fricção entre os corpos se assemelharia ao de madeiras em contato ao produzirem o fogo. Contudo, essa imagem doméstica não é a que pode ser visto no romance. Nele, prevalece a

imagem insaciável e contagiosa do elemento, visível nos incêndios provocados pelo bando em assentamentos indígenas e vilas mexicanas. A falta de resistência ao fogo é um dos seus traços destrutivos, que une tudo em um só resultado, que são as cinzas. Não por acaso, Elias Canetti, em *Massa e poder* (1995), associou o elemento à imagem das massas. Em *Meridiano de sangue*, essa associação é representada pelo bando, uma pequena malta, forma primitiva e reduzida das massas. A malta tem a característica de ser duradoura e possuir uma unidade mais coesa, lembrando os animais que caçam em grupo. A malta tem a possibilidade de se transformar em massa quando uma oportunidade aparece, dizimando tudo como o fogo.

O *kid* parece sentir-se atraído por esse elemento, como ocorrera no primeiro encontro com o juiz, quando o jovem e Toadvine ateiam fogo em um hotel, razão pela qual (tempos depois, na cena em que a cigana lê a sua sorte) o juiz chama o *kid* de “jovem Blasarius”. Segundo Sepich (2008), “blasarius” é um termo legal para incendiário, que em inglês (*incendiary*) significa não apenas uma pessoa que atea fogo em construções, mas uma pessoa que instiga disputas ou sedições – uma definição que combina bem com as ações do protagonista desde que abandona sua casa. Não só o *kid*, mas todo o bando parece manter uma relação direta com o fogo. O autor traz uma série de imagens que demonstram isso:

Como um enorme e pesado djim o juiz avançou através do fogo e as chamas o conceberam como se ele fosse de algum modo natural a seu elemento (MCCARTHY, 2009, p. 104).

Subiram por uma garganta rochosa e relâmpagos delinearão as montanhas [...] e relâmpagos vibraram sonoramente as pedras em torno e penachos de fogo azulado agarravam-se aos cavalos como elementais incandescentes impossíveis de espantar. Suaves halos de fundição avançavam sobre o metal dos arreios, luzes percorrendo azuis e líquidas os canos das armas. (MCCARTHY, 2009, p. 197)

Então [...] começaram a tirar as roupas de cima, [...] e um a um propagaram em torno de si um grande crepitar de faíscas e cada homem foi visto usando uma mortalha de fogo muito pálido. Seus braços erguidos [...] eram luminosos e cada uma daquelas almas obscuras estava envolta em formas audíveis de luz como se sempre houvesse sido assim. A égua no canto oposto do estábulo bufou e recuou com a luminosidade em seres tão mergulhados nas trevas e o cavalinho [...] escondeu o rosto na malha [...] do flanco da mãe (MCCARTHY, 2009, p. 233).

Na passagem acima, o fato de Holden receber a qualificação de “djim” (ou gênio), termo que é utilizado para designar espíritos malfazejos na cultura árabe, expõe-no como intermediário dos desejos do bando, realizados através do dinheiro pago pelos escalpos, que devem ter tido seu valor negociado pelo juiz ao se fazer próximo do governador mexicano Ángel Trías. A designação de Holden como um ser natural ao fogo remete à imagem do próprio diabo, cercado pelo fogo infernal. Essa ideia também se relaciona aos *djins*, visto que – no contexto da cultura islâmica – eles também designam os anjos caídos, segundo aponta o estudo de Nicholaj Frisvold (2017). Não por acaso, o Holden também porta outras características dos *djins*, como o exagerado apetite sexual e o fato de ter o deserto por habitat natural. Pode-se pensar que no pacto, que o bando assemelha ter assinado com o juiz, incluiu aproximar os homens de Glanton da voracidade do fogo – como na cena em que se narra o fogo de Santo Elmo nas tropas e no armamento do bando, apesar de o bando também ser paradoxalmente descrito como criaturas das trevas.

O fogo está presente em vários segmentos da narrativa e acaba por gerar um intenso núcleo imagético: a ligação desse elemento com Holden, a pólvora feita em cima de um vulcão que salva o bando, o modo de atacar ateando fogo nas aldeias e o nascimento do *kid* sob astros incandescentes. Sob a forma de meteoros, o elemento inicia e fecha a narrativa. Ele cria uma relação de aproximação e afastamento entre o juiz e o protagonista, uma atração mordaz indicada pelos sorrisos que, quase sempre, Holden dirige ao jovem, a ponto de sugerir a existência de um sentimento filial: “Não tenha medo [...]. Vou falar em voz baixa. Não é pros ouvidos do mundo mas só pros seus. Deixa eu te ver. Não sabe que te amei como um filho?” (MCCARTHY, 2009, p. 321).

A ligação entre o fogo e o destino do bando de Glanton é uma forma de expressar concomitantemente o simbolismo das paixões que consomem o caráter das personagens. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), além de significar o ímpeto, o fogo também simboliza a purificação, contraste existente entre o “fogo uraniano” e o fogo “ctônico”, uma outra razão que pode explicar a relação de antagonismo estabelecida entre o juiz e o *kid*, entre a pólvora de vulcão e as chamas de meteoros – duas significações opostas que coincidem com as palavras de Holden sobre a permanência de uma fera no palco:

Somente aquele homem que se consagrou inteiramente ao sangue da guerra, que conheceu o fundo do poço e viu o horror de todos os ângulos e aprendeu enfim o apelo que ele exerce no mais fundo de seu íntimo, só esse homem sabe dançar. [...] Me escute, homem, disse. Só tem espaço no palco para uma fera, uma e mais nenhuma. Todas as outras estão destinadas à noite que é eterna e sem nome (MCCARTHY, 2009, p. 346).

Na citação acima, o comentário sobre a dança aponta para uma analogia estabelecida entre a vida e o palco. No entanto, a relação com o fogo permite considerar que a dança, enquanto movimento da chama, segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), é uma característica presente na representação de Shiva, deus ligado ao fogo, à destruição e à transformação. O comentário de Holden, de certo modo hinduísta, funciona como um esclarecimento de que se deve aceitar a mudança, sendo a violência um agente da transformação. Ao negar a dança e o seu movimento de fluir e refluir, o *kid* se associa mais a uma das conotações do fogo, rejeitando todo o potencial do elemento.

Quando ele foge dos Yumas, busca se afastar daquilo que o fogo possui de ctônico. Ele desiste de matar o juiz no deserto e pretende mudar de vida. Perambula pelo país levando uma Bíblia consigo, apesar de não saber lê-la. É como se a cena da árvore em chamas (que a personagem presenciou quando jovem, semelhante a uma cena da Bíblia) tivesse auxiliado na compreensão de sua personalidade agressiva. Com mais de quarenta anos, o protagonista morre em um encontro com o juiz e naquela noite, antes de morrer, ele observa do pátio uma chuva de meteoros: “A chuva cessara e o ar estava frio. Ele parou no pátio. Estrelas riscavam o céu em miríades e ao acaso, precipitando-se ao longo de breves vetores desde suas origens na noite até seus destinos no pó e no nada” (MCCARTHY, 2009, p. 348). A indicação da chuva de meteoros destaca o fechamento de um ciclo, iniciado com o nascimento do protagonista.

Além dessas conexões, existem outras referências aparentemente estranhas no discurso de Holden sobre a natureza e o destino do *kid*. Na noite em que o juiz assassina o homem, não mais chamado de “kid”, um urso é morto no palco do bar em que ambos estão bebendo. Assim como a chuva de meteoros (que inicia e fecha o romance), a imagem do urso também se repete, ou seja, desde a constelação da Ursa no nascimento do protagonista (“A Ursa despedaçada”) ao urso alvejado no bar. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1998), o urso é um símbolo da classe

guerreira³¹, um mediador violento no processo de iniciação entre muitas tribos da América do Norte, carregando o sentido do instinto, do inconsciente e do monstruoso. Essa observação de Chevalier e Gheerbrant permite levantar uma interessante correspondência. Quando Holden diz que: “Só tem espaço no palco para uma fera, uma e mais nenhuma”, a afirmação parece demonstrar que aquilo que o urso representa na história do *kid* está ligado à clemência, já que as imagens do animal o colocam numa situação de limitação, desde a urso “despedaçada” ao urso do bar, domesticado, fazendo malabarismos. O que Holden sugere é que, ao negar seus instintos, o *kid* acaba afastando uma parte importante de sua natureza, razão pela qual ele deve morrer.

4.3 Os traços gnósticos e nilistas na narrativa

A importância da organização do cosmos (planetas, cometas, estrelas) para o caráter do protagonista está além das correspondências que se tentou demonstrar. Existem outros elementos que compõem o aspecto mítico na figura da personagem: eles dizem respeito à religião gnóstica, que funcionam na narrativa como a contraparte metafísica ao discurso racionalista do juiz e destaca a oposição que existe entre este e o *kid*, já que isso é o mais próximo que o romance possui de uma imagem messiânica. A **redução estrutural** aí presente inclui transformar a visão de mundo cristã em declínio, numa condição cósmica inexorável que pertence ao Gnosticismo e que ajuda a compreender o motivo de o juiz tentar convencer o protagonista a aceitar a realidade brutal do mundo.

Segundo Hans Jonas (2000), a religião gnóstica se expandiu durante os princípios do Cristianismo e possui uma conexão direta com este. A época na qual o Gnosticismo surgiu era de intensa agitação espiritual, marcada por movimentos direcionados para a escatologia, isto é, para a salvação, tratavam-se de movimentos que pregavam o dualismo e a transcendência. O termo “gnosticismo” acabou por

³¹ Segundo Carlo Ginzburg (2012), o urso se relaciona com figuras lendárias como do rei Arthur (uma personagem com elementos messiânicos), que possui o nome da mesma raiz que Arktos (urso), sendo a união entre *artos* e *wiros*: homem urso. Essa alusão constitui um acúmulo simbólico sobre o protagonista, revelando algo sobre a sua morte por alguém que o considera um familiar, uma semelhança com a morte de Arthur. Não por acaso, o narrador de *Meridiano de sangue* nomeia os homens de Glanton de “berserkers”, palavra esta que, segundo Eliade (1999a), designava os guerreiros nórdicos em estado de fúria, vestidos em peles como as de urso. A possível origem do termo *bär*/urso, *sark*/camisa, seria uma relação diretamente anímica.

permanecer associado a uma série de seitas religiosas, pois muitos utilizavam em comum a palavra *gnose*, que significa conhecimento. Para os gnósticos, o conhecimento era um componente imprescindível ao espírito, pois trazia a compreensão da ordem cósmica e o modo de transcender a realidade preestabelecida. Vale destacar que o gnosticismo contém elementos de outras religiões. Para tanto, Eliade esclarece que:

[...] quase todos os temas mitológicos e escatológicos desenvolvidos pelos autores gnósticos são anteriores ao gnosticismo *strictu sensu*. Alguns estão testemunhados no Irã antigo e na Índia da época dos Upanishads, no orfismo e no platonismo, outros são característicos do sincretismo helenístico, do judaísmo bíblico [...] ou das primeiras expressões do cristianismo. Contudo, o que define o gnosticismo *strictu sensu* não é a integração mais ou menos orgânica de um certo número de elementos díspares, mas a interpretação audaz e extremamente pessimista de alguns mitos, ideias e princípios teológicos que circulavam amplamente naquela época (ELIADE, 1999a, 434, grifo do autor).

Para a teologia gnóstica, o mundo era a criação de uma divindade menor, um demiurgo que não correspondia ao verdadeiro deus, denominado *Agnostos theos* (Deus estranho), localizado em um espaço totalmente diferente do cosmos habitado pelo homem e acessível apenas pelo conhecimento da doutrina religiosa. O reino de luz que o verdadeiro deus ocupa seria então o contrário da realidade terrena, algo que em certo ponto aproxima-se da visão cristã. Contudo, diferente desta, para os gnósticos o mundo é uma prisão na qual o espírito humano está encarcerado. Tal espírito é a única criação ligada ao *Agnostos theos*, já que tudo mais, incluindo o corpo e a alma, são criações dos arcontes, na qual o demiurgo é o líder.

De acordo com Hans Jonas (2000), os arcontes são seres que regem as esferas cósmicas nas quais estão os planetas. Divididas em oito, a última esfera é a das estrelas fixas, que parece referir-se à chuva de meteoros no nascimento do protagonista. Toda a natureza é regida pelos arcontes, sendo o deus estranho inacessível por conceitos naturais. O cosmos submetido a esses seres é ordenado por leis a que dão o nome de *Heirmaméne* (ou destino universal, que é repartido entre os planetas, representantes do inexorável). O homem da realidade gnóstica está ligado a esse sistema planetário, já que cada arconte se relaciona a um planeta e tem participação na criação mundana do ser humano, influenciando na sua forma astral: a psique ou alma, na qual mantém a verdadeira parcela divina encarcerada: o

pneuma ou faísca, pertencente ao Deus estranho. Assim, apenas superando a ignorância, o homem pode acessar o conhecimento e abandonar a condição mundana.

Parte dessas informações esclarecem porque há uma fixidez no destino do *kid*, indicada pelo signo sobre o qual ele nasce, assim como a visão negativa que se tem dos astros, a exemplo do sol e das estrelas: “Pela manhã um sol cor de urina subiu ofuscado por cortinas de pó em um mundo opaco e sem feitio” (MCCARTHY, 2009, p. 54) e “a norte a constelação de Cassiopeia ardia como a assinatura de uma bruxa na face negra do firmamento” (MCCARTHY, 2009, p. 269). Porém, o mais importante sobre a ligação entre o gnosticismo e a trama é o messianismo que pode ser constituído a partir da figura do *kid* e que pode explicar os motivos de sua conduta impulsiva, a despeito de sua leve compaixão.

No mito gnóstico, o verdadeiro deus não criou o mundo, mas partes de sua essência divina que constituem a humanidade. Essas parcelas foram dispersas pela *Sophía* (a sabedoria), uma das emanções do *Agnostos theos* que cometeu o erro de criar algo a partir de si, resultando na criação do demiurgo. Ela reside na oitava esfera, o espaço intermediário entre o mundo dos arcontes e o *pleroma*, o reino de luz do verdadeiro deus. É do reino de *Sophía* que parte o mensageiro do deus estranho, o *Salvator Salvatus*, um equivalente de Cristo. Essa personagem vem para a terra e aqui cai com o mesmo estado de torpor e ignorância que assinala a maioria das pessoas, assumindo o papel de vítima para posteriormente ocupar seu lugar como salvador. Somente após amadurecer o conhecimento, ela é capaz de cumprir o seu papel. O salvador é o símbolo do próprio homem na teologia gnóstica, visto como um estranho que vem de fora e precisa retornar, mas somente depois de descobrir sobre sua condição. A antropologia contida na descrição da personagem salvífica do gnosticismo é basicamente a figura do *kid* explorada pelo autor.

Como anunciado anteriormente, a personagem nasce durante uma chuva de meteoros, como se fosse fruto da *Ogdóade* (a esfera das estrelas fixas) numa noite que funciona como anúncio cósmico. O seu instinto, ou “gosto pela violência impensada”, é uma condição a que ele está sujeito enquanto figura messiânica: o estado de ignorância, razão pela qual não pensa muito. A descrição sombria realizada pelo narrador funciona como uma caracterização gnóstica do mundo pela qual o protagonista precisa reconhecer antes de enfrentar os arcontes, seres a que o

juiz se assemelha. Aos poucos, o protagonista toma conhecimento do mundo que o cerca, ao observar a vacuidade do poder do deus terreno (o deus judeu que, às vezes, é o mesmo demiurgo), atacado em seus símbolos e fiéis, desprezados na ignorância da real condição mundana. Um dos exemplos mais emblemáticos é o encontro do protagonista com uma velha ajoelhada sobre um promontório:

Era muito velha e tinha o rosto cinzento e curtido e a areia se acumulara nas pregas de sua roupa. Não ergueu o rosto. O xale que cobria sua cabeça tinha as cores muito esmaecidas e contudo o tecido exibia como que um padrão de patente com figuras de estrelas e crescentes e outros símbolos de uma proveniência que lhe era desconhecida. Esticou a mão dentro do pequeno recesso e tocou seu braço. [...] Ela se moveu ligeiramente, todo seu corpo, leve e rígido. Não pesava nada. Era apenas uma casca seca e estava morta naquele lugar havia muitos anos (MCCARTHY, 2009, p. 329).

Essa passagem ocorre após a cena de um massacre de penitentes que iam ao local venerar o corpo da idosa. A cena destaca o vazio da religião cristã ao mesmo tempo que declara o desprezo da divindade gnóstica pela realidade terrena, já que o verdadeiro interesse do deus estranho são os fragmentos da essência divina presentes nos homens. A história do *kid*, quer seguindo uma linha mítica ou a simples biografia de um delinquente, serve para expor a condição niilista em que a obra é produzida, uma **redução estrutural** que explica sua organização na equivalência existente entre a antropologia gnóstica e o pensamento niilista decorrente de uma visão de mundo fragmentada (a cristã).

A comparação é realizada pelo próprio Hans Jonas (2008). Segundo ele, o niilismo³² é um processo de desvalorização das estruturas ontológicas da sociedade. Ele age desestabilizando a hierarquia da estrutura ideológica, afetando a metafísica, a ética, a política. Dessa forma, a sua ação afeta intrinsecamente os propósitos humanos e os direcionam prioritariamente para a esfera do “eu” – aspecto percebido por Lukács ao estudar o romance enquanto produção de uma realidade em que as esferas metafísicas foram rompidas e a ideia de cosmos perdida. O emblema do processo é figurado na frase de Nietzsche sobre “a morte de Deus”, dita como constatação do desgaste da transcendência enquanto um valor elevado.

³² Trata-se do niilismo negativo, derivado de divisões entre a realidade sensível e a ideal, que desenvolveram a noção de que a última seria superior, a exemplo do Cristianismo e do Platonismo. Esse tipo de niilismo dá origem às posturas iconoclastas, em que o ressentimento e violência são comuns após a queda da hierarquia de valores.

Por invalidar o além, o niilismo afeta a moral relacionada com a própria narrativa teológica do cosmos. Essa informação vai ao encontro do acosmicismo gnóstico, no qual a moral permanece aberta aos vários tipos de conduta, já que a ordem terrena não está submetida ao horizonte ético de um deus criador. A relação entre niilismo e gnosticismo se sustenta na mesma visão negativa do mundo suprassensível, incapaz de apresentar força efetiva, bem como na visão da natureza enquanto indiferente à condição humana, indiferença presente no romance através do uso de palavras como *peregrino* e *estranho* (para classificar as personagens em sua relação com a natureza). As duas palavras são muito comuns no vocabulário gnóstico para caracterizar o homem, mas também demonstram o niilismo que o narrador possui ao caracterizar a relação homem-natureza, que é a manifestação de um sentimento que se apoderou do homem com a apresentação da cosmologia moderna.

Segundo Volpi (1999), que estudou o niilismo, esse sentimento é o estranhamento metafísico, que tem uma de suas origens na concepção da natureza como *res extensa*, isto é, espaço vazio, simples matéria distribuída: uma constatação de que o universo físico é uma força silenciosa que ignora os desígnios humanos, fato que causou um impacto tremendo na situação espiritual do homem moderno.

A constituição do estranhamento foi assim um fenômeno associado à racionalização das experiências físicas e sociais, um processo de secularização das concepções de mundo que resultou no “desencanto” com as visões mítico-religiosas. A hipertrofia da razão provocou a relativização dos valores e produziu uma dependência da própria razão como saída com relação à perda da crença e instituição do historicismo. No romance, o discurso de Holden é a condensação desse processo, que chega a submeter o que é divino à ordem do conhecimento: “Tudo que existe, disse. Tudo que na criação existe sem meu conhecimento existe sem meu consentimento” (MCCARTHY, 2009, p. 209). Como um niilista, o juiz permanece preso a seu próprio ego, sem preocupar-se com a possibilidade da existência de deus e de haver consequências para o desprezo de um código moral que conduza a um julgamento final.

Admitir a possibilidade da existência de Deus exigiria uma reserva de dúvida em relação ao eu, prejudicando o *status* de suas ações materialistas, o que

esclarece o desprezo do juiz pela autolimitação do sujeito provocada pela fé em crenças e superstições; e por outro lado a satisfação de sua liberdade conquistada pelo poder do conhecimento: “[Após fazer anotações e desenhos, ele] sentou com as mãos em concha sobre o colo e pareceu muito satisfeito com o mundo, como se houvessem pedido seu conselho no ato da criação” (MCCARTHY, 2009, p. 149). A citação funciona não só como uma referência à autossuficiência objetiva do juiz, mas como uma implícita remissão às fontes gnósticas, à figura dos arcontes. É interessante supor que Holden encarne o demônio, tal como Nietzsche o supôs ao tratar do Eterno retorno, porque assim o juiz se expressa sobre a vida do homem:

É da natureza do mundo vicejar e florir e morrer mas nos negócios do homem não há definhamento e o zênite de sua expressão sinaliza o começo da noite. Seu espírito está exausto no auge de sua realização. Seu meridiano é ao mesmo tempo seu escurecer e o ocaso de seu dia. Ele ama o jogo? Pois que aposte tudo. Isso que veem aqui, essas ruínas tão veneradas pelas tribos de selvagens, acham que voltarão a existir? Sempre. E novamente. Com outro povo, com outros filhos (MCCARTHY, 2009, p. 155).

Em *A gaia ciência* (2008), as palavras de Nietzsche, em sua fabulação filosófica, são:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes: e não haverá nela nada de novo, cada dor e cada prazer e cada pensamento e suspiro e tudo o que há de indivisivelmente pequeno e de grande em tua vida há de te retornar, e tudo na mesma ordem e sequência - e do mesmo modo esta aranha e este luar entre as árvores, e do mesmo modo este instante e eu próprio. A eterna ampulheta da existência será sempre virada outra vez, e tu com ela, poeirinha da poeira!” (NIETZSCHE, 2008, aforismo 341, p. 201)

O reconhecimento do “Eterno retorno” por parte de Holden é não só parte da ideologia que constituía a cultura do pioneiro na “marcha para o oeste” (derivada da observação frequente da natureza), como também uma aceitação do constituinte pagão da conflagração e recriação do mundo. É importante notar que, para Nietzsche, o Eterno retorno funciona como um questionamento da ordem das coisas, da polaridade que divide os valores, como bem e mal. Ao demonstrar a circularidade, o filósofo explica que esses valores são conjuntos complementares, revelando que a realidade não possui uma finalidade objetiva (fato que atinge a ordem moral), já que a falta de finalidade afeta a bússola comportamental do homem

– um detalhe visível na fala de Holden sobre ser a lei moral uma invenção, o que justificaria ele agir de forma violenta: “Decisões de vida e morte, do que deve existir e do que não deve, transcendem toda a questão da justiça. A escolhas dessa magnitude toda escolha menor se subordina, moral, espiritual, natural” (MCCARTHY, 2009, p. 262).

A oposição estabelecida entre o *kid* e o ex-padre é uma tentativa de afastar a falta de moralidade apresentada por Holden. Contudo, a oposição é um fracasso. Isso é verificado quando o juiz aponta o envolvimento de Tobin com o bando, insinuando que, por ser a guerra sagrada, o padre procurou a batalha com intuito de se tornar um deus, em vez de ser apenas o agente de uma vontade superior. Por parte do *kid*, o erro dele é reproduzir o esquema de violência com outro garoto, em que o protagonista reconhece a sua história: um órfão grosseiro e vagabundo de nome Elrod, assassinado pelo protagonista numa pradaria cheia de ossos de búfalos. A cena de morte do órfão é importante para a conclusão da sentença: “a criança o pai do homem”, já que durante o capítulo final o protagonista passa a ser chamado de “o homem”. O mesmo cenário da morte de Elrod aparece no epílogo do livro e resgata as falas do juiz, já que os catadores de ossos, entre os quais fazia parte o órfão, utilizam o material que recolhem para fertilizar o solo. Mas não é esse o ponto crucial, e sim a referência a um homem que abre buracos na planície em que estão os catadores, como se a construção de cercas indicasse o fim da expansão do Oeste, dando início a um novo ciclo histórico.

O novo ciclo faz sentido se a morte do *kid* for interpretada enquanto sacrifício de um salvador, mesmo que seja um salvador problemático. Segundo Hans Jonas (2000), no Gnosticismo de Mani, o Homem Primordial (que é o modelo do salvador) acaba sendo devorado pela Escuridão, assim como o protagonista parece ser atacado por Holden em uma latrina. O sacrifício do salvador apazigua a escuridão, assim como o do *kid* acalma a ira do juiz que sugere o assassinato do protagonista durante o encontro, como pode ser conferido neste trecho: “Beba, disse. Beba. Esta noite pode acontecer de tua alma te ser reclamada. Ele olhou para o copo. O juiz sorriu e fez um gesto com a garrafa. Ele apanhou o copo e bebeu” (MCCARTHY, 2009, p. 342). Percebe-se que a personagem aceita tudo passivamente, sem nenhuma resposta contrária. O “sacrifício” coloca o juiz em um estado de intensa alegria, como se isso concluísse os propósitos dele e o deixasse livre do pacto que

foi instituído com o bando. O epílogo do romance, bastante cifrado, deixa pelo menos perceber que mudanças inevitáveis alcançarão o Oeste:

Ao alvorecer há um homem que avança através da planície com os buracos que vai abrindo no chão. Ele usa uma ferramenta de dois cabos e crava a ferramenta dentro do buraco e inflama a pedra no buraco com seu aço buraco após buraco ferindo na rocha o fogo que Deus pôs ali dentro. Na planície a suas costas estão os andarilhos à procura de ossos e também os que não procuram e eles se deslocam sincopadamente sob a luz como mecanismos cujos movimentos são monitorados por escapo e âncora de modo que parecem restringidos por um caráter prudente ou meditativo sem realidade interior e cruzam em seu progresso um a um a trilha de buracos que avança rumo ao extremo do terreno visível e que parece menos a busca de alguma continuidade do que a verificação de um princípio, uma validação de sequência e causalidade como se cada buraco redondo e perfeito devesse sua existência ao que o precede ali naquela pradaria sobre a qual estão os ossos e os apanhadores de ossos e os que nada apanham. Ele fere o fogo no buraco e retira seu aço. Então todos se movem novamente (MCCARTHY, 2009, p. 351, grifo do autor).

A ação de abrir buracos pode servir para a construção de cercas, para a instalação de postes telegráficos, para a pesquisa do petróleo ou para a simples fertilização do solo com os ossos dos búfalos. Destaca-se, contudo, que com a ferramenta na mão o homem faz algo que não é uma “continuidade”, mas a “validação de sequência e causalidade”, confirmando o fechamento de um ciclo histórico: o dos bandoleiros e mercenários.

4.4 Bárbaros e Civilizados

No tópico anterior, foi exposto que a personagem Holden possui a opinião que as tradições culturais dos homens obedecem a mudanças, mas também a repetições de hábitos. Essa conjectura absorve sua crença na visão darwinista, realocada numa concepção circular da história, que pode apresentar o desenvolvimento das sociedades como alternâncias entre a barbárie e a civilização, dois motivos que o leitor deve refletir, já que tocam nas ideias de humanidade e desumanidade. Isso pode ser sugerido pelas ideias de barbárie e civilização estarem internalizadas na estrutura narrativa utilizada pelo autor, que combina elementos mítico-religiosos a elementos históricos da formação nacional americana.

Para compreender as reflexões realizadas por McCarthy através da personagem Holden, é necessário denominar os conceitos de barbárie e civilização, o que é possível pela exposição concretizada por Todorov em *O medo dos bárbaros* (2010). Segundo ele, a barbárie é um conceito utilizado pelos gregos para se referirem aos povos que não falavam a língua grega ou desrespeitavam as regras basilares da vida comunitária (como o incesto, o fratricídio ou o infanticídio). No entanto, esse conceito é muito mais complexo e se estende até a falta de hábitos, como a hospitalidade e o pudor. Um ponto importante para a definição do termo é a ausência de negociação quando se desenvolvem conflitos entre grupos, cabendo a resolução ao emprego direto da violência.

Em *Meridiano de sangue*, as ações do bando de Glanton procuram justificar-se nos ataques realizados pelos índios às aldeias mexicanas, ou seja, o governo local apresenta uma resposta de igual medida à violência sofrida. Não há uma única proposta de negociação disposta a compreender as atitudes assumidas pelos grupos tribais, encarando-os simplesmente como bárbaros e os constituindo como inimigos da nação. Essa resposta indica a falha no argumento do juiz, quando ele acata a guerra como estado natural. Com efeito, a falta de civilidade dos índios não se limita aos hábitos distintos de uma nação em desenvolvimento, mas à violência empregada contra eles – seja na expulsão de suas terras ou na exploração de recursos naturais dos quais dependiam. Ser civilizado seria possuir a capacidade de compreender a identidade cultural alheia, desenvolvendo noções comuns inerentes a ambos os grupos sociais que favoreceriam o acordo.

Ao contrário disso, o leitor presencia um elogio à crueldade, sustentado por um discurso fraturado empregado por Holden para validar a brutalidade do bando. Nessa passagem, McCarthy expõe um aspecto crítico da cultura de seu país, pois acaba por demonstrar a venda da violência pelo Estados Unidos, simbolizada pela imagem do bando. Segundo Howard Zinn (1994), historicamente, o governo americano permitiu o ataque aos índios que nem sequer representavam ameaças. No romance, pode-se perceber essa atitude no ataque aos Tiguas (capítulo XIII), um grupo indígena que não causava transtornos às comunidades mexicanas. Conforme Zinn, os índios eram expulsos pela voracidade dos colonos em expandir o sistema econômico de base agrícola (produção de algodão e grãos como trigo) e sustentado

pela mão-de-obra escrava; pela necessidade da construção de linhas férreas e de novas cidades.

Boa parte dos ataques promovidos por índios, durante o início do século XIX, não passaram de uma resposta às atitudes expansionistas dos americanos. Com o recuo dos índios em direção ao México, os americanos aproveitaram para eliminar os nativos e também se apossarem das terras pertencentes ao outro país. O massacre de índios se tornou ainda pior com a descoberta do ouro, a exemplo da invasão à comunidade *cherokee*, em 1829, na Geórgia.

Aliando esses fatos ao momento de produção do romance na década de 80, nota-se que os Estados Unidos mantinham conflitos com outros países, naquela situação, por exemplo, com comunidades asiáticas. Uma guerra que realmente não deveria ocupar os objetivos do governo americano, já que não era um conflito que ameaçava a sociedade civil; nesse sentido, o envolvimento do país estava baseado mais em interesses comerciais do que na busca da instauração da paz. Esse motivo é basicamente o mesmo empregado pelo bando de Glanton, que utilizava as características do comunismo como elementos da barbárie.

No romance, nem mesmo a falta de domínios técnicos da sociedade indígena justifica a inferioridade proposta pelo bando, que trata a etnia como negroides, construindo um paralelo entre os argumentos que justificariam a escravidão dos africanos e a violência contra os nativos através de um conceito antropológico e não genético. Os caçadores de escalpo também tratam os mexicanos do mesmo modo, apontando a ascendência indígena como um sinal de debilidade racional, pretexto que permite ao bando massacrar vilas mexicanas e utilizar os escalpos como se fossem de apaches. O termo negroide é repetido onze vezes na narrativa, duas vezes para os mexicanos e sete para os nativos, as outras fazem referências aos afrodescendentes.

Esses preconceitos expostos pelo autor levantam uma problemática ainda presente na nação americana: a xenofobia e o racismo – conceitos alimentados tanto pela tradição religiosa (que afirmava que os negros e índios não tinham alma ou eram descendentes de figuras bíblicas renegadas) quanto pela tradição científica (obcecada por justificar as diferenças técnicas e culturais por aspectos físicos de um grupo social, ignorando que esses povos não possuíam contatos com a tradição indo-europeia para aprimorar um arcabouço milenar de avanços instrumentais).

A projeção no romance de um debate sobre problemas sociais tão importantes é uma forma de atualizar o perfil do romance histórico, que age como uma pré-história do presente. Na conjuntura anterior à escritura do romance, além da guerra do Vietnã, os Estados Unidos se envolveram em conflitos na América Central, o que permite afirmar que a narrativa demonstra uma coerência crítica aguda, centralizada na presença dos flibusteiros e do bando de Glanton no México. Tem-se a impressão de que o autor está a construir um adágio sobre a política expansionista americana: mudam-se as causas, mantêm-se a intromissão e a brutalidade.

Além dessa crítica, deve ser destacado que o enredo do romance reconstitui e afirma condições do comportamento da nação americana presentes no passado dos povos ingleses, elementos arcaicos de origem germânica. No capítulo anterior, foram feitas referências com relação à similaridade entre o nome de Holden e do deus nórdico da guerra e da morte (Odin), bem como entre o bando e os *berserkir*. Há certamente relações entre o comportamento belicoso americano descrito por McCarthy e as propriedades culturais continuadas na tradição britânica, mesmo após a assimilação dos valores cristãos.

As culturas do norte da Europa possuíam muitas características em comum, desde a organização social – estabelecida em clãs fieis a um chefe – à estrutura religiosa – com a presença de deuses que cumpriam papéis bastante semelhantes, como Thor (germânico) e Taranis (celta). Dois dos mais importantes grupos culturais da Europa que possuem aquelas características são os celtas e os germanos. Esses povos mantinham uma estrutura religiosa sacrificial e uma ética guerreira que influenciava na manutenção dos sacrifícios. Os celtas ocuparam parte da Europa central e das ilhas britânicas, porém não se sabe muito sobre seus hábitos culturais, pois eram um povo que valoriza a transmissão oral do conhecimento, deixando poucos registros.

Alguns dos seus traços sobreviveram nas anotações dos romanos e nas narrativas coletadas por padres durante a Idade Média, a exemplo do *Lebor Gabála Érénn*, um livro que relata as invasões sofridas pela Irlanda mescladas com elementos mitológicos. Segundo Eliade (1999a), os celtas acabaram presos entre as pressões dos romanos e a propagação dos germanos, podendo ter sido assimilados pelos últimos. Na cultura celta havia um grande interesse pela morte que fica

evidente no culto prestado aos crânios, símbolos da morte. Para esse povo, o crânio era “um receptáculo por excelência de força sagrada, [...] que protegia ao proprietário contra toda classe de perigos e lhe assegurava saúde, riqueza e vitória” (ELIADE, 1999a, 171). Esse mesmo hábito sobrevive no bando de Glanton, que também são caçadores de cabeças.

Tal relação parece mais evidente quando se descobre que Cormac é um nome irlandês que significa “filho do cocheiro”. O autor possuía como prenome a denominação de Charles³³, mas muda-o para Cormac, demonstrando o interesse pela tradição acima³⁴. Outro elemento celta que merece destaque dentro deste contexto é a importância dada aos cavalos, muito presentes no romance e refletido no nome do autor. Conforme Eliade (1999a), o animal era um símbolo da deusa Epona, divindade psicopompa que guia os mortos ao outro mundo. Eles cumpriam importante função para as guerras e serviam à consagração dos reis num ritual de sacrifício, no qual, depois de morto, o cavalo era dividido entre os súditos.

No romance, o autor utiliza sentenças que resumem as unidades temáticas do texto, localizadas logo abaixo da numeração em algarismos romanos que indica cada capítulo. No capítulo XV, aparece a frase “Sacrifício no deserto”, que se refere à passagem a seguir:

[O kid] ficou segurando o cavalo. Apenas seus dentes brilhavam à luz do fogo. Juntos conduziram o animal para mais longe e o kid segurou a reata trançada enquanto o juiz apanhava uma pedra redonda pesando umas cem libras e esmagava o crânio do cavalo com um único golpe. O sangue esguichou de suas orelhas e o animal baqueou no solo com tanta força que uma das patas dianteiras quebrou sob seu peso com um estalo seco. Esfolaram as ancas sem estripar o animal e os homens cortaram filés e os assaram na fogueira [...] (MCCARTHY, 2009, p. 230).

Para os celtas, o cavalo representava mais que a guerra, refletia a fortuna e a fecundidade. O sacrifício literal apresentado no trecho acima pelo bando é uma espécie de imagem simbólica do sacrifício realizado por aquele povo, um tipo de palimpsesto. Além dos celtas, são os germanos (como povo) que influenciarão na tradição dos ingleses, futuros colonizadores da América. Diferente daqueles, os

³³ Extraído da seção biografia, no site da *Cormac McCarthy Society*.

³⁴ Esse interesse fica mais claro pela presença de elementos da cultura celta em outras de suas obras: *O guardião do pomar* (2006), em que o crítico Rick Wallach reconheceu traços do *Red Branch Tales*, texto que faz parte do ciclo de Ulster, um conjunto de escritos em verso e prosa no qual figuram heróis da mitologia celta. Esse ciclo relata o costume de portar a cabeça dos adversários como prêmios e da prática da guerra como evento cotidiano.

hábitos dos germanos mais bem documentados. Conforme Eliade (1999a), os registros são mais detalhados graças aos *skaldas*, poetas que reuniram o material mitológico e histórico em obras literárias.

Assim como para os celtas, a estrutura sacrificial ocupava um lugar importante no imaginário e na realidade do grupo. Na cosmogonia dos germanos, o deus Odin e seus irmãos sacrificam o ser primordial Ymir para constituir o mundo. Esse desmembramento antropomórfico legitima os sacrifícios humanos, garantindo a renovação do ato primordial e assegurando a continuação da vida e da coerência social. Mais que isso, esse ato permite que a guerra “constitua um ritual, justificado por uma teologia” (ELIADE, 1999a, p.196), um padrão ideológico que se adapta facilmente aos discursos de Holden, já debatidos anteriormente.

Com o passar do tempo, a ética guerreira dos celtas e germanos irá se combinar com os valores cristãos do Império Romano. Após a queda de Roma, a monarquia germânica assumiu o governo de uma parcela do Império. Conforme Eliade, essa monarquia assimilou e reinterpretou os valores pagãos, principalmente através da crença de que os reis:

[...] eram descendentes dos deuses, especialmente de Wotán. A “boa fortuna” do rei era a prova por excelência de sua natureza sagrada. Era o soberano em pessoa o encarregado de celebrar os sacrifícios pelas colheitas e pelo êxito da guerra; era um intermediário carismático entre o povo e a divindade (ELIADE, 1999b, p. 127).

Essa crença estará na origem do direito divino dos governantes, presente no Regime Absolutista e que vinha sendo repassada através da fama taumatúrgica dos reis. Para evitar conflitos, a Igreja encontrou modos de assimilar a origem bárbara dos germânicos, como a transformação de antigos reis em santos. Essa informação permite compreender o surgimento milagroso de mártires em campos de batalhas, figurados com espadas em punho a pedidos dos fiéis. Porém, o cristianismo não foi capaz de reduzir os costumes pagãos. A ética guerreira manteve uma forte vigência na Europa. Exemplo disso foram as guerras realizadas por questões de sucessão. Algumas delas duraram por todo um século, como no caso da Guerra dos Cem Anos. Todavia, a forma mais expressiva de continuação da ética guerreira será a assimilação dos temas sagrados do cristianismo com relação à cavalaria, a exemplo do que é visto nas narrativas do Santo Graal.

A iniciação militar dos jovens durante a Idade Média ocorria muito cedo. A cavalaria era a instituição que tratava desse aspecto. Ela criava um sentimento de solidariedade entre os jovens iniciados, seus companheiros e os chefes a quem deviam lealdade – um sentimento de classe que também se configurava como um traço dos clãs guerreiros. De acordo com Eliade (1999b), durante três séculos, a igreja não exerceu um papel promissor na sacração dos cavaleiros. Apenas no século XII, ela conseguiria integrar com intensidade os valores eclesiásticos, impondo às armas o respeito pela pregação, aproveitando sua imagem de *militia sacra*. Quando a igreja realizou isso, pôde aplicar sua influência ao projeto das Cruzadas.

Toda essa influência mencionada criou duas imagens da cavalaria: uma que ficou conhecida como a forma clássica, assinalada por um perfil mais romantizado, e outra abertamente desdenhosa e grosseira, representada por grupos de nobres que vandalizam através da violência. Segundo Dominique Barthélemy (2010), a forma clássica prevaleceu, mas manteve a agressividade na figura dos duelos dos cavaleiros. Seria difícil minimizar uma conduta social desenvolvida pela descentralização administrativa e a privatização do poder público que favorecem a disseminação da violência nas pequenas comunidades. A centralização do Estado moderno ainda demoraria muito para se organizar. Esses mesmos aspectos prevalecem na cultura americana do Oeste, permitindo a disseminação de grupos armados que trabalham em proveito próprio ou em favor de chefes locais. Um mesmo fenômeno social que pode ser percebido no cangaço brasileiro.

As informações anteriores demonstram que a ética guerreira dos germanos se mantém na vida dos homens da Idade Média; mais do que isso, ela se confunde com a postura combativa dos representantes da Igreja. Esse espírito combativo, alimentado pela descentralização do poder, permitiria a criação de várias ordens na Igreja, da Inquisição e, futuramente, da cisão provocada pela Reforma que, não por acaso, foi seguida de conflitos e massacres, a exemplo das hostilidades contra os judeus por influência de Lutero, baseado em motivos de ordem social e religiosa; ou o caso dos anabatistas, um grupo religioso que rejeitou o batismo de crianças e prosperou na Suíça graças à liberdade política. O grupo teve fim com a execução de seus líderes pela Igreja. Esse espírito de facções que invadiu a Igreja é muito

próximo das comunidades de clãs dos germanos e guarda com eles um passado comum.

Evidentemente, essas relações estabelecidas entre germanos, cavalaria e igreja convergem para o desenvolvimento de uma ética que passará para os colonos americanos via ingleses e por meio de noções como a Predestinação, por influência do Calvinismo. A Predestinação se assemelha ao direito divino dos líderes, mas engloba uma comunidade. Ela permitirá a criação de uma ideologia de seletividade e dará origem aos mitos como o do Excepcionalismo americano, um discurso favorável com relação às atitudes violentas – aspecto que o romance aborda através das ações, tanto dos flibusteiros que invadem o México quanto dos massacres promovidos pelo bando de Glanton. Ao longo da narrativa, McCarthy resgata a ética germânica e aponta a relação existente entre ela e os discursos que favoreceram a expansão americana, quer seja o mito excepcionalista, quer sejam os ideais de progresso.

McCarthy realiza isso ao descrever o bando de Glanton por conceitos historicamente identificáveis, caso das referências aos *berserkers*, a Odin, ao uso dos cavalos e posse de lâminas semelhantes aos *claymores*. O autor dissemina pequenas referências históricas e culturais que permitem a construção de um perfil ético de longa duração. A representação que McCarthy faz do Oeste demonstra o fenômeno da privatização do poder, algo semelhante àquele que favoreceu a brutalidade da cavalaria na Idade Média. Nos Estados Unidos e no México, a falta de um exército organizado e disseminado em condados e províncias permitiria aquela privatização. O fenômeno da privatização do poder era comum na cultura de clãs dos germânicos e celtas, mantendo-se ativo durante a administração dos reis, sobre a forma de títulos nobiliárquicos. Em *Meridiano de sangue*, nas poucas vezes que representantes da segurança pública aparecem, o narrador os descreve como um grupo de maltrapilhos ignorantes, portando armas rudimentares, demonstrando a inferioridade das forças do poder público. No trecho a seguir, o *kid* é levado preso por soldados mexicanos:

Cavalgaram cinco dias pelo deserto [...]. Sua escolta em variados trajes de requinte carcomidos pelo tempo, os prisioneiros em trapos. [...] Nenhum dos soldados falava inglês e orientavam seus cativos com grunhidos ou gestos. Estavam fracamente armados e morriam de medo dos índios (MCCARTHY, 2009, p. 79).

A apresentação de uma força de segurança débil é responsável por permitir a disseminação de uma ética guerreira fortemente municada, a exemplo do bando de Glanton que massacra vários soldados mexicanos (capítulo XIII) e que é uma síntese realizada pelo autor para demonstrar a dinâmica da nação americana movida constantemente pela guerra, elemento chave para a economia nacional. Um fenômeno que o autor captou de forma adequada ao elaborar *Meridiano de sangue* através do romance histórico que, segundo Lukács (2011), constitui uma pré-história do presente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de seus primeiros romances, Cormac McCarthy desenvolveu uma linha narrativa que fosse capaz de abarcar os elementos da imagem nacional e a dualidade moral das ações humanas. Apesar de apresentar momentos em que o homem é capaz de ser bom, os seus primeiros livros demonstram o predomínio de personagens com transtornos comportamentais bastante estranhos. Seus personagens são jovens, velhos fazendeiros arruinados, pequenos bandidos, muitas vezes ligados por algum morto que, por si, junto à natureza degradada e hostil, indicam um projeto nacional marcado pela violência, a fraude e o mito, a exemplo do seu primeiro romance que leva o título de *O guardião pomar* (2006).

Esses pontos também cercam o romance anterior ao *Meridiano de sangue*, *Sutree* (que resgata e modifica a imagem construída por uma obra que moldou a imagem do sul do Estados Unidos), intitulado: *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain. *Sutree* (1992) trata da importância do rio Mississippi e traz uma personagem que vive à beira do rio e convive com valentões, eremitas, pregadores, prostitutas, travestis, bêbados, coveiros, ladrões. Figuras desagradáveis que seguem pelo rio, curso de água que é uma metáfora do país e da mudança dos tempos.

Adepto de uma escrita bem realista, McCarthy explora bem as paisagens características do seu país, podendo ser classificado como um escritor regionalista. Essa classificação é extrapolada pelo interesse que o autor possui pela ideologia nacional que uniu a religião protestante, o pensamento moderno e a atitude guerreira dos povos da Grã-Bretanha. A combinação desses aspectos também expõe a crise pela qual irá passar o Cristianismo na tradição ocidental. O autor procura representar as suas personagens por uma perspectiva negativa, descrevendo comportamentos desprezíveis, como: canibalismo, incesto, ultrajes de sepulturas. A sequência de ações se adapta a uma narração que demonstra a influência bíblica, mas que a aborda por uma visão niilista e gnóstica, a exemplo do seu segundo romance intitulado *Trevas exteriores* (1993).

O mesmo exemplo ocorre em *Filho de Deus* (1993). Uma narrativa de um jovem necrófilo e assassino que viu o pai enforcado quando era criança e foi abandonado pela mãe. Um rapaz que vive em cavernas cercado dos corpos de suas

vítimas e dos bichos de pelúcia que ganhou em bancas de tiro. A narrativa mostra a progressão da loucura do jovem Lester Ballard e demonstra que isso é um resultado provocado pelo desinteresse da comunidade em ajudá-lo. A comunidade apenas observa e persegue-o até o dia em que ele é levado a um asilo e morre, servindo o seu corpo para aulas de anatomia. Um final que sugere como a modernidade americana se nutriu do comportamento alienador e agressivo de suas comunidades.

A **redução estrutural** que McCarthy desenvolve, através da combinação de temas culturais em suas personagens e no espaço que elas habitam, tem como ápice o romance *Meridiano de Sangue*. Nele, a narração, as personagens e a construção histórica se arranjam para representar a crise da visão de mundo cristã e apresentar um discurso niilista com traços da cosmovisão gnóstica. Como em romances anteriores do escritor, o título guarda referências à religião e à violência, realizando uma síntese de *tópoi* desde os paratextos ao texto principal.

A **redução estrutural** desenvolvida nessa obra apropria-se da metafísica, da ética e da política, transformando os dados históricos numa trama que pormenoriza a condição existencial do homem moderno, relacionada à alienação provocada pela razão instrumental que desembocará num niilismo que tem como antepassado a cosmovisão gnóstica. A redução presente no romance sintetiza dados da condição existencial do homem moderno, uma condição que McCarthy indica ser a sobreposição de uma visão de mundo em declínio associada a um exagero da atitude racionalista. A instrumentalização da razão assume a forma de uma figura cativante e perigosa que ideologicamente conduz as personagens da narrativa.

O personagem Holden não somente sintetiza o programa da razão instrumental como traz à tona um passado que prepara a atitude violenta e expansiva desse programa. Nada menos do que a ética guerreira ativa durante o período que antecederia a formação do homem moderno. É por essa razão e por seu aspecto insólito que Holden representa uma abominação para os representantes da visão de mundo cristã: o *kid* e o ex-padre Tobin. A perpetuação de Holden ao fim da narrativa é a demonstração de que a razão instrumental sobrepujou a cosmovisão cristã, permitindo que antigas cosmologias (como o gnosticismo) sejam uma alternativa teológica para o fracasso da teodiceia da tradição ocidental.

Para dar visibilidade aos temas desenvolvidos pelo escritor, procedeu-se à divisão desta pesquisa em três partes, permitindo primeiramente a localização de

um posicionamento teórico em relação à **redução estrutural** na linhagem crítica de Auerbach e Lukács, autores que reconhecem a mimese por sua natureza histórica. Sendo *Meridiano de sangue* um romance moderno, a sua estrutura de composição estaria localizada numa tradição em que a *mistura de estilos* se consolidou, fato que explica a convergência de várias formas no enredo – como a pastoral, o romance picaresco e a crônica histórica. Enquanto romance histórico, vê-se que ele ordena a narrativa como uma pré-história do presente, enfatizando os motivos que fundamentam a conduta belicosa da nação americana, representada pelos filibusteiros e pelo bando de Glanton, apoiados por discursos como o mito do excepcionalismo ou o darwinismo.

Sendo Holden a figura central desses discursos, esperar-se-ia que houvesse personagens com ações e pensamentos distintos, permitindo uma ordem dialética dos motivos. Constituindo uma oposição ao juiz, tanto *kid* quando Tobin resguardam e ofendem os princípios cristãos, envolvendo-se na malha ética praticada por aquele a quem deviam se opor. As ações e o destino das duas personagens ajudam a demonstrar a hegemonia daquilo que Holden representa, assim como enfatizam a crise da visão de mundo cristã.

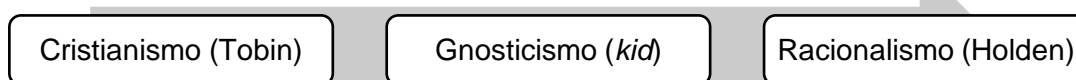
Tobin simboliza melhor a crise da visão de mundo cristã por reapresentar a mesma união entre mercenarismo e religião presente na Idade Média. Essa união resultou em processos de pilhagens, assassinatos e estupros, destituindo os valores cristãos em nome da absurda satisfação dos desejos, um aspecto que permite a Holden apontar que “os homens de deus e os homens de guerra guardam estranhas afinidades” (MCCARTHY, 2009, p. 263). A fala do juiz põe em questão a maneira como o Cristianismo se expandiu quando se integrou à política do império, caracterizada por uma virtude guerreira muito similar àquela manifestada no movimento expansionista americano.

O *kid* é a personagem que melhor se contrapõe ao que Holden representa, já que – pelo fato de ser uma criança – encarna um certo teor de inocência. Porém, pelas condições astrológicas e sociais, o jovem não é capaz de cumprir adequadamente o papel de um messias no enredo, o que é sugerido pela narrativa gnóstica com a qual a trama pode ser comparada. O fracasso do *kid* como um messias é uma amostra de como a visão de mundo, na qual ele está ligado, encontra-se em declínio. A confirmação disso é apresentada no fim do romance,

enquanto o juiz dança completamente nu em um baile e o narrador afirma: “Ele nunca dorme. Ele diz que nunca vai morrer. Ele dança sob a luz e sob a sombra e é um grande favorito. Ele nunca dorme, o juiz. Ele está dançando, dançando. Ele diz que nunca vai morrer” (MCCARTHY, 2009, p. 350).

A oposição entre Holden e as outras duas personagens fica mais evidente quando Tobin procura descrever o juiz como um demônio. Isso permite que ele se encaixe na visão cristã ou gnóstica como um opositor. Sendo a visão cristã representada por Tobin e a visão gnóstica pelo *kid*, segundo o que se tentou analisar nos capítulos precedentes. Ao longo deste trabalho, pode-se perceber que as três personagens fundamentam o processo de **redução estrutural**. Na narrativa, elas projetam uma mudança gradual do valor metafísico, conforme o esquema abaixo:

Gráfico 01 – Graduação do valor metafísico dos personagens.



Fonte: produção do próprio autor, 2019.

A figura acima não sugere a mudança segundo a ordem histórica, mas a influência de uma narrativa metafísica na constituição da natureza terrena. Os três estágios demonstram uma gradual desestabilização do valor metafísico na estrutura da cosmovisão. Na narrativa, a vitória do Racionalismo é exteriorizada pelo desaparecimento das duas personagens anteriores. A primeira delas sendo o ex-padre Tobin, logo após a fuga do massacre do bando, e a segunda sendo o *kid*, assassinado pelo juiz vinte e oito anos depois do fim do grupo. Como único sobrevivente, Holden comemora dançando. Representada pelo juiz, a razão instrumental revaloriza o mundo natural, transformando o medo e o desprezo (presente no Cristianismo e no Gnosticismo) em domínio. O cientificismo pregado por Holden é um esvaziamento da divindade pelo conhecimento, simbolizando as condições do mundo moderno, quase integralmente permeado pela técnica.

O cenário e as ações em *Meridiano de sangue* são uma formalização da modernidade que o autor alcançou através da experiência desenvolvida em suas obras anteriores. Nelas, McCarthy descreveu as tradições da cultura sulista do país, resgatando um passado conturbado no qual as relações humanas (mediadas pela

religião) demonstram um fracasso ético que aponta o vazio da divindade na vida dos homens, os quais são impelidos ao desperdício da fraternidade pelo desejo incontinente de poder e prazer. A crise da visão cristã e a alienação gnóstica no processo artístico de McCarthy são uma forma de trazer à tona a concepção do homem moderno, responsável por borrar a imagem que os antigos concediam à natureza e transformá-la em coisa (objeto sem significado cosmológico), um processo que fará o mesmo com o próprio ser humano, restrito apenas à satisfação da vontade.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, Brasília: UnB, 1993.
- BARTHÉLEMY, Dominique. **A cavalaria**: da Germânia antiga à França do século XII. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- BASCHET, Jérômê. Diabo. In: LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean-Claude. **Dicionário temático do Ocidente Medieval**. São Paulo: Edusc, 2002.
- BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. 5 ed. Campinas: Pontes Editores, 2005.
- BERGSON, H. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BURCHELL, R. A; GRAY, Richard. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard. **Introdução aos estudos americanos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CANETTI, Elias. **Massa e poder**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Superstição no Brasil**. São Paulo: Global, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CURTIUS, E. R. **Literatura europeia e Idade Média latina**. São Paulo: EDUSP, 2013.
- ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y las ideas religiosas**: de Gautama Buda al triunfo del cristianismo. Volume II. Barcelona: Paidós, 1999a.
- ELIADE, Mircea. **Historia de las creencias y las ideas religiosas**: de Mahoma a la era de las Reformas. Volume III. Barcelona: Paidós, 1999b.

ENCYCLOPEDIA OF EARLY CHRISTIANITY. 2 ed. New York: Routledge, 1999, p. 104.

EVANGELISTA, Nick. **The encyclopedia of sword**. Westport: Greenwood Press, 1995.

FRANCO JR, Hilário. **Os três dedos de adão**: ensaios de mitologia medieval. São Paulo: Edusp, 2010.

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

FRISVOLD, Nicholaj de Mattos. **A arte dos indomados**. São Paulo: Penumbra Livros, 2017.

GINZBURG, Carlo. **História noturna**: decifrando o Sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GIRARD, René. **Evolução e conversão**: diálogos sobre a origem da cultura. São Paulo: É realizações, 2011.

GONZÁLES, Mario. **O romance picaresco**. São Paulo: Ática, 1988.

HOMERO. **Ilíada**. 25 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

JONAS, Hans. **La religión gnóstica**: el mensaje del Dios Extraño e los comienzos del cristianismo. Madrid: Siruela, 2000.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. 8 ed. Campinas: Papirus, 2008.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Do mel às cinzas**. Mitológicas 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. 2 ed. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2009.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. São Paulo: Paulus, 1983.

MARX, Leo. **The machine in the Garden**: technology and the pastoral ideal in America. New York: Oxford University Press, 2000.

MCCARTHY, Cormac. **Child of God**. New York: Vintage International, 1993.

MCCARTHY, Cormac. **Meridiano de sangue**: ou rubor crepuscular no Oeste. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MCCARTHY, Cormac. **Outer Dark**. New York: Vintage International, 1993.

MCCARTHY, Cormac. **Sutree**. New York: Vintage International, 1992.

MCCARTHY, Cormac. **The Orchard keeper**. New York: Vintage International, 2006.

MILLER, Robert J. **Native America, discovered and conquered**. Westport: Praeger publishers, 2006.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Unesp, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. **O diabo no imaginário cristão**. 2 ed. São Paulo: Edusc, 2002.

PARTRIDGE, Eric. **Origins**: a short etymological dictionary of modern english. 4 ed. New York: Routledge, 2006.

POTTS, Matthew. **The Frail Agony of Grace**: Story, Act, and Sacrament in the Fiction of Cormac McCarthy. 2013. 236 f. Dissertation presented for the degree of Doctor of Philosophy, Harvard University, Cambridge, 2013.

ROSADO FERNANDES, R. M. Catábase ou descida aos infernos. Coimbra, **Revista Humanitas**, vol. 45, p. 347-359, 1993.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Lucifer**: el diablo em la Edad Media. Barcelona: Laertes, 1995.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Mephistopheles**: the devil in the modern world. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

SEPICH, John. **Notes on Blood Meridian**. Austin: University of Texas Press, 2008.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self**. 4 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os Outros**: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

VALÉRY, Paul. The Yalu. In: VALÉRY, Paul. **History and Politics**. New York: Bollingen Pantheon Books, 1962.

VERNANT, Jean-Pierre. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. 8 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIRGÍLIO. **Bucólicas**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

VOLPI, Franco. **O Niilismo**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

WAIZBORT, Leopoldo. **A passagem do três ao um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WANG, Robert. **O tarô cabalístico**: um manual de filosofia mística. São Paulo: Pensamento, 1983.

WORDSWORTH, William. **Favorite poems**. Mineola: Dover Publications, 1992.

ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. Essex: Longman, 1994.